

GOVERNADOR DO ESTADO:

Doutor Roberto Costa de Abreu Sodré

PRESIDENTE DO CONSELHO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO:

Doutor Paulo Ernesto Tolle

DIRETOR DA FACULDADE:

Professor Doutor José Querino Ribeiro

DEPARTAMENTO DE LETRAS:

Literatura Portuguesa: Dr. João Décio (Professor-Chefe do Departamento). Instrutor: Prof. Carlos Alberto Iannone. **Língua Portuguesa:** Dr. Ataliba T. de Castilho. Instrutores: Profs. Clóvis B. de Moraes e Nilce Sant'Ana Martins. **Língua e Literatura Inglês e Literatura Norte-Americana:** Prof. Sol Biderman. Instrutores: Profas. Sílvia Mussi da Silva, Lúcia Helena de Carvalho Alves, Ivanete Tosi. **Língua e Literatura Latina:** Dr. Enzo Del Carratore. Instrutor: Dr. Salvatore D'Onofrio. **Literatura Brasileira:** Prof. Décio Pignatari. Instrutor: Prof. Carlos E. Fantinatti. **Língua e Literatura Francesa:** Dr. Robert Daudé. Instrutora: Profa. Pina Maria Coco. **Filologia Romântica:** Profa. Maria Tereza C. Biderman. Instrutora: Célia Teles. **Teoria da Literatura:** Dra. Nelly Novaes Coelho. Instrutora: Profa. Heloisa de Paula dos Santos Prado. **Linguística:** Dr. Paulo A. Froehlich. Instrutora. Profa. Annette Resende de Resende. **Língua e Literatura Alemã:** Profa. Zelinda T. G. Moneta. Instrutora: Profa. Maurilia T. Galatti.

ALFA

0313036723



FFCL DE MARÍLIA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

N.º 13 / 14 1968

ARTIGOS

SALVATORE D'ONOFRIO

OS MOTIVOS DA SÁTIRA ROMANA

MARÍLIA
1968

ÍNDICE-SUMÁRIO

P R E F Á C I O

INTRODUÇÃO

O problema da originalidade da Sátira latina — Horácio e Quintiliano — sátira e diatribe — A Sátira se afirma como oposição à helenização de Roma: corrente helenizante e corrente tradicionalista pp. 11-28

CAPÍTULO PRIMEIRO: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO DA SÁTIRA LATINA

A *satura* dramática e a etimologia da palavra “sátira” — Pontos de contacto entre a *satura* dramática e a sátira literária — Primeiro tipo de sátira literária: Enio, Pacúvio e Varrão — A sátira no sentido moderno da palavra: Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal pp. 29-56

CAPÍTULO SEGUNDO: A SÁTIRA A LITERATURA

A literatura da época imperial: decadência da Oratória e florescência da Retórica — *Suasoriae* e *Controversiae* — Os poetas satíricos criticam a moda literária: declamadores, epígonos do estilo épico-trágico e poemas mitológicos — A sátira se afirma como poesia realista, de oposição ao mau gôsto poético e ao mau costume social — A causa da decadência literária é a imitação da cultura helenística pp. 57-78

CAPÍTULO TERCEIRO: A SÁTIRA FILOSÓFICO-MORAL

Introdução da filosofia em Roma — Posição filosófica de Lucílio — O Epicurismo e Horácio — O papel do Estoicismo e do Cinismo na Roma imperial — O estóico Pérsio — O pessimismo de Juvenal — Confutação dos paradoxos estóicos: a *autarquia* do sábio, o problema do sexo, o conceito de liberdade, a loucura universal e a igualdade das culpas — Hipocrisia e caricatura dos filósofos — A insatisfação humana e a filosofia do meio-térmo pp. 79-100

CAPÍTULO QUARTO: A SÁTIRA RELIGIOSA

Aspecto jurídico e social da religião romana — Aceitação de cultos estrangeiros — Luta dos filósofos contra as superstições — A religião de Estado — Os satíricos

- caçoam das crenças religiosas — O culto de Ísis, Cibele, Bona e Belona — Condenação do fanatismo religioso — Os votos — O pensamento religioso dos satíricos pp. 101-114

CAPÍTULO QUINTO: A SATIRA SOCIAL

- Divisão da sociedade romana em classes — A Nobreza: sua decadência — Repúdio da classe média — Libertos, clientes e escravos — Militares e políticos — A grande massa popular — Roma é uma cidade desumana pp. 115-134

CAPÍTULO SEXTO: A SÁTIRA DOS COSTUMES

- A depravação da matrona romana — O homem e a perderastia — Amor e matrimônio — O vício da gula e outros vícios — Os “caçadores de testamentos” — Condenação do presente e saudade dos costumes ancestrais pp. 135-152

- CONCLUSÃO pp. 153-156

- OBRAS CONSULTADAS pp. 157-162

PREFÁCIO

Este trabalho, embora apresentado como Tese de Doutoramento na Cadeira de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, não se destina exclusivamente aos especialistas em Literatura Romana, mas a todos os que se interessam pelos estudos humanísticos.

Através da obra satírica de Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal, analisamos o lado negativo da aculturação greco-latina e as distorções ético-sociais da Roma antiga. Cabe ao leitor deduzir quais aberrações, no campo político, social, religioso e moral, ainda persistem na moderna civilização ocidental.

Sentimos a obrigação moral de agradecer, de público, aos que nos ajudaram na realização deste trabalho: Fundação Calouste Gulbenkian, que nos proporcionou os meios para uma pesquisa no exterior, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Prof. Dr. Armando Tonioli e os demais membros da Banca examinadora, Prof. Dr. Enzo Del Carratore, nosso colega de trabalho na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, e o Prof. Júlio Cezar Melatti.

Marília, outubro de 1968.

INTRODUÇÃO

Quem estuda a sátira latina é induzido a se defrontar com o problema de sua originalidade em relação à literatura grega. Quintiliano, discorrendo sobre os gêneros literários cultivados na Grécia e em Roma, diz o seguinte: “Quanto à sátira, esta é totalmente nossa” (*Inst. Orat.*, X, 1, 93), negando assim qualquer influência grega no gênero satírico. Tal afirmação categórica da latinidade da sátira defronta-se com uma outra, não menos absoluta, de Horácio, que admite a dependência direta de Lucílio, o criador da sátira latina, dos comediógrafos gregos Éupolis, Cratino e Aristófanes: “dêstes, Lucílio depende totalmente” (*Sat. I*, 4, 6).

Ao redor destas duas afirmações contraditórias encontramos duas correntes de críticos da literatura latina: uma, fundamentando-se na afirmação de Quintiliano, defende a originalidade da sátira latina; outra, acreditando mais no verbo horaciano, acha que a sátira romana tomou espírito e forma da literatura grega. Os que defendem a originalidade da sátira latina (e são os mais numerosos) discutem a afirmação de Horácio e apresentam várias argumentações contra ela:

- 1) o espírito satírico e a violência do ataque pessoal, além de constituir só uma faceta da obra satírica de Lucílio, não imitam necessariamente o sarcasmo da tríade cômica ou o escárnio de Arquíloco e de Hipôna: podem ter sua origem na tradição fescenina e na *satura* dramática romana;
- 2) e elemento didático-moralizante (*ridendo dicit verum* (Hor. *Sat.*, I, 1, 24) ou *castigat ridendo mores*), presente na obra de Lucílio (especialmente no longo fragmento sobre a virtude) e caracterizador dos satíricos latinos sucessivos, não se encontra na Comédia Antiga e nos satíricos gregos, cuja inveitiva pessoal e passional, antes de ser o fruto da reflexão sobre os defeitos humanos, é ditada pelo ódio de indivíduos contra indivíduos ou de classes contra classes¹;

(1) A sátira, aliás, pela sua temática está mais perto da Comédia Nova do que da Antiga.

3) a afirmação de Horácio supra citada está em flagrante contradição com outros trechos do mesmo poeta, nos quais define Lucílio como “o aperfeiçoador de um gênero poético informe e desconhecido aos gregos”², e considera o poeta de Sessa como o *inventor* da sátira latina e seu mestre no gênero satírico (Sat. I, 10, 48 e II, 1, passim.);

4) Horácio, admirador incondicional da cultura grega, quiseria dar um título de nobreza à sátira romana, ligando-a diretamente à Comédia Antiga. Concluimos, com Concetto Marchesi:

“O *hinc omnis pendet Lucilius* é, portanto, um êrro que Horácio não torna a repetir nas sátiras sucessivas (I, 10; II, 1), em que continuava a polêmica luciliana e reconhecia ostensivamente em Lucílio o *inventor* da sátira romana e o seu modelo, e se declarava inferior a êle”³.

Tratando das influências da cultura grega sobre a sátira romana, mais interessante do que a discussão acerca da expressão de Horácio, é determinar as conexões de forma e de conteúdo da *diatribe* grega com a sátira latina. A filosofia antiga começou a tratar de assuntos éticos a partir dos sofistas. Sócrates, pelo processo pedagógico da “maiéutica”, conseguiu despertar o interesse do grande público para os problemas do espírito. O seu discípulo Platão, através dos *Diálogos*, continuou e difundiu a obra do mestre. Ao lado dos dois grandes sistemas de Aristóteles e de Platão, surgiram várias escolas filosóficas, que se interessaram particularmente pelo homem e seus problemas. A filosofia começou, então, a preocupar-se mais com o problema antropológico do que com o cosmológico, mais com a Ética de que com a Física ou Metafísica.

Antistenes, discípulo de Sócrates, fundou a Escola Cínica, que teve enorme sucesso pela pregação da “autarquia” do sábio e pela associação “Virtude-felicidade”, e desembocou, mais tarde, no Estoicismo greco-romano. O representante mais popular do Cinismo foi Diógenes de Sínope, que vivia na praça

(2) “(*Lucilius*) fuerit limatior idem/ quam rudis et Graecis intacti carminis auctor” (Sat. I, 10, 65-66). Uns comentaristas, no afã de minimizar a contradição entre esta afirmação e a expressão “*hinc omnis pendet Lucilius*”, procuram distorcer o sentido dêste trecho, dando-lhe as mais variadas interpretações. Veja o comentário de Villeneuve (*Horace Satires*. Paris, Les Belles Lettres, 1951, pp. 107-108).

(3) *Storia della Letteratura Latina* — Milano, Principato, 1959, vol. I, p. 145. Também Alessandro Ronconi (*Orazio Satiro* — Bari, Laterza, 1946, pp. 13-24) considera um êrro a citada expressão de Horácio.

pública discutindo com o povo sobre a conduta moral do homem. Ligado à escola cínica está Bion de Boristenes (início do séc. III a.C.), figura importante por ter dado uma forma literária às *diatribes*, pregações populares de filosofia moral. Seu sequaz foi Teles de Megara. Contemporâneo de Bion, mas de tendência filosófica cética, foi Timão de Fliunte, discípulo de Pirrão, que, com seus *Silloi*, em hexâmetros, satirizou todos os filósofos dogmáticos da época. Um tipo de literatura moralizante, semelhante à *diatribe* e ligado à poesia jâmbica de Arquíloco e Hipôna, mas que se diferencia dos dois gêneros pela predominância do elemento fantástico e alegórico, foi cultivado por Fênix de Colofão, Calímaco de Cirene e Menipo de Gádara.

Os temas mais tratados nas *diatribes* e nas outras formas de literatura filosófico-moralizante eram os seguintes: a *autarquia* do sábio, a liberdade espiritual, a instabilidade da fortuna, o contraste entre os bens materiais e espirituais, entre a vida e a morte, a comparação entre a vida e o palco. Quanto à forma, a *diatribe* é uma discussão à guisa de monólogo. O tom é o do diálogo: o pregador cínico desce à praça, chama a atenção de um grupo de populares e começa a expor princípios de filosofia moral numa linguagem familiar e simples. Interrogações, repetições, citações mitológicas, adução de exemplos práticos, referências a fábulas ou à vida dos animais: estes e outros eram os ingredientes de uma *diatribe*, que variavam segundo o nível cultural do pregador e do público.

Pois bem, os estudiosos da sátira romana procuraram encontrar semelhanças entre a sátira e a *diatribe*, chegando muitas vezes, à conclusão de que aquela está diretamente ligada a esta. Influências da literatura filosófico-moralizante grega sobre a sátira latina existem e são inegáveis. Além dos testemunhos explícitos de Varrão e de Horácio⁴, uma ligeira análise evidenciaria facilmente temas e formas comuns aos dois gêneros. Mas, depois dos trabalhos de Richard Heinze⁵, de Paul Lejay⁶, de Oltramare⁷, de Nicola Terzaghi⁸ e de outros estu-

(4) Varrão chama suas sátiras de *Menippeae* e Horácio de *Bionei Sermones* (Epist. II, 2:60).

(5) *De Horatio Bionis imitatore*. Bonn, 1889.

(6) *Oeuvres d'Horace: Satires*. Paris, Hachette, 1911.

(7) *Les origines de la diatribe romaine*. Lausanne, 1926.

(8) *Per la storia della satira*. Messina, D'Anna, 1944.

diosos do assunto⁹, procurar ainda descobrir relações entre a sátira e a *diatribe* seria “chover no molhado”. Além do mais, muito pouco sabemos acerca das antigas *diatribes*, pois eram mais faladas do que escritas; e, quando escritas, perdiam a beleza da improvisação e entravam no campo da Retórica¹⁰.

É, sem dúvida, mais interessante, para os fins do nosso trabalho, averiguar as limitações de tais influências. Admitimos plenamente a dependência grega do elemento filosófico-moral da sátira: seria pueril negar isso desde que se sabe não terem tido os romanos uma filosofia própria. Mas a sátira não é só filosofia, nem é só moral: existem assuntos tratados pelos satíricos que não têm nada a ver com a pregação cínico-estóica. Pensamos na sátira autobiográfica, na sátira do “chato”, na sátira da arte culinária, na sátira do “caçador de testamentos”, em suma, naqueles elementos de “variedade”, de “mistura” e de “atualidade”, que já se encontravam na antiga *satura* dramática. Os motivos satíricos são tirados mais da vida do que da filosofia. Ao satírico interessa só o que é vivo e palpítante. Tanto é verdade que nenhum tema inspirado na morte — que, todavia, tinha motivado inúmeras argumentações de filosofia moral¹¹ — aparece nos escritores de sátiras.

Por isso, com muita propriedade, Paul Lejav, em sua magistral introdução ao estudo das sátiras de Horácio¹², distingue duas correntes confluentes na sátira latina: o filão da sabedoria cínico-estóica (elemento filosófico), e o filão propriamente “satírico”, herança do realismo dramático e da *verve* itálica. Mas, mesmo para o elemento filosófico, é preciso fazer algumas restrições às influências da *diatribe*. As conexões entre a sátira e a filosofia cínico-estóica são, a nosso ver, indiretas e não diretas. Convém notar que, a partir da era cristã, ocorreu uma penetração recíproca das diversas formas de literatura moral em Roma. A sátira, o epígrama, o romance, a fábula, a epistolografia, quase todos os gêneros literários,

(9) Lembramos também o despretnioso mas objetivo artigo de Enzo Del Carratore: “Introdução ao estudo das sátiras de Horácio”. Rev. *Alfa*, n.º 2, 1962, pp. 43-66.

(10) A principal fonte para o conhecimento da *diatribe* grega é a obra encyclopédica de Estobeu, escritor macedônico do séc. V. d.C., uma espécie de antología ou florilégio, em que o autor recolhe trechos de diversos escritores antigos e os agrupa por gêneros ou por argumentos. Diógenes Laércio também é fonte importante.

(11) Veja: Terzaghi, op. cit., p. 35.

(12) Op. cit., pp. V-CK.

enfim, estavam permeados de pregação cínico-estóica, de princípios epicuristas e de motivos retóricos. Muitos escritores da época estão ligados diretamente ao Estoicismo: os Sénecas, Lucano, Pérsio (para citar só os mais conhecidos), e todos acusam suas influências em suas obras¹³.

E isso porque o primeiro século do Império, do ponto de vista cultural, é o século da difusão dos princípios de filosofia moral, que se tornou uma *publica materies*, um cabedal comum, o fundamento da *paideia*. Se Horácio põe na boca do escravo Davo e do porteiro de Crispino princípios de filosofia estóica, é porque tal tipo de discussão era extremamente vulgarizada, popular. Quando se fala, portanto, de influências filosóficas nas sátiras de Horácio, Pérsio e Juvenal, não é preciso incomodar Bion ou Menipo, que viveram, mais ou menos, três séculos antes: temas e motivos de filosofia moral estavam na rua, na praça pública, nas escolas, nas salas de declamações, nos círculos literários. Eram, em suma, patrimônio comum e não exclusividade de doutos.

A sátira, que é o gênero literário que mais retrata a sociedade contemporânea, lançou mão deste cabedal de cultura, utilizando os temas, os motivos e as formas de expressão que estavam na moda. Portanto, a nosso ver, os empréstimos — para usarmos a terminologia filológica — de forma e de conteúdo da sátira romana à *diatribe* grega ocorreram por via popular e não erudita. Só assim podemos explicar como a sátira cínica, em sua origem essencialmente filosófica e literária, pôde influenciar a sátira latina, tão palpitante de realidade de histórica.

A causa de tanta celeuma em torno das origens da sátira romana reside na mania de querer descobrir imitação grega em tudo quanto diz respeito à literatura latina. Além do fato de o conceito de imitação dos antigos ser diferente do nosso, sendo a “mimese” a essência da arte clássica¹⁴, é bom lembrar que o satirizar é um sentimento universal. Em poesia, de uma forma geral, não existem temas velhos ou lugares comuns, e, quando a poesia é satírica, então, em absoluto, não podemos falar de imitação, pois é a *vida* a fonte única de inspiração do autor satírico.

(13) Terzaghi (op. cit., pp. 99-242) descobre motivos diatribicos ou menipeus em *Fedro*, em *Petrônio* e em *Marcial*.

(14) Sobre a conceituação da “mimese”, veja a recente obra de Segismundo Spina: *Introdução à poética clássica*. S. Paulo, Editôra F. T. D., 1967, p. 78-99.

A sátira, efetivamente, surge da observação dos vícios e das distorções sociais e morais. Ninguém melhor do que o poeta Juvenal soube apontar a causa motivadora do escritor satírico: a *indignatio*, isto é, a revolta contra o vilipêndio dos princípios sagrados do bem, da justiça, do amor, da pátria, da religião, da família. Numa gama variada de sentimentos, que vai da violência da invectiva até ao fino humorismo, o autor satírico serve-se do ridículo para a finalidade catártica da correção dos costumes. A sátira, portanto, quer pela sua fonte psicológica (a indignação) quer pelo seu meio expressivo (o ridículo) quer pela sua finalidade (a moralização), não pode ser imitação livresca, porque é a imitação da vida contemporânea ao poeta, o retrato de uma sociedade colhida em sua flagrante atualidade, a descrição de vícios e defeitos peculiares aos homens daquele tempo e daquele lugar.

Mas há um aspecto caracterizador da sátira latina que ainda não foi suficientemente explorado e que, se bem estudo, poderá oferecer um argumento valioso para a defesa da tese da romanidade da sátira. Ninguém até agora, pelo que nos consta, ressaltou, com riqueza de argumentação, que a sátira latina surge e se afirma como oposição à Helenização de Roma.

Ao lado dos romanos filo-helenistas, que admiraram, imitaram e assimilaram a civilização grega, sempre existiu em Roma uma corrente tradicionalista, que se opunha às inovações na vida e nos costumes romanos, pois via nas influências greco-orientais a causa primordial da quebra do *mos maiorum*, o austero comportamento físico e moral dos antigos romanos, que tinha construído a grandeza de Roma. Esta corrente tradicionalista procurou sempre evidenciar o lado negativo da helenização, especialmente no que diz respeito a suas influências sobre os costumes. Os orientais em geral, e os gregos em particular, eram acusados de introduzir em Roma o luxo, a ganância, o egoísmo, a depravação, a luxúria, a frouxidão e outras espécies de vícios, desconhecidos dos romanos primitivos.

Se conseguirmos demonstrar, ao longo do nosso trabalho, que os escritores de sátiras, uns mais outros menos, seguem esta corrente tradicionalista e anti-helenística, teremos aduzido uma nova argumentação para a defesa da tese da latinidade da sátira, pois seria ilógico pensar que os satíricos romanos se inspiraram na literatura grega para condenar a cosmopolisão grega.

O historiador Arnold-J. Toynbee salienta muito bem que a civilização helênica não se limita nem histórica, nem geográfica, nem lingüisticamente à Grécia:

“O Helenismo foi uma forma de vida característica, corporificada numa instituição básica, a cidade-estado, e quem se acclimatou à vida tal como vivida numa cidade-estado helênica, seria aceito como heleno, não importando qual a sua origem e formação”¹⁵.

O traço fundamental de uma *pólis* era o seu particularismo, característica esta que impedia uma cidade-estado de se unir a outra e formar uma nação. Ao exclusivismo da *pólis* correspondia o individualismo do cidadão, que se dedicava particularmente à cultura do seu “eu” físico e espiritual. Daí o cuidado pelos exercícios ginásticos e pelo esporte, pela dança e pela música, pela poesia e pelas artes, pelo sentimento amoroso e pela filosofia. O culto do homem alcança a sua expressão máxima na civilização helênica e se resume na famosa sentença do sofista Protágoras: “O homem é a medida de todas as coisas”¹⁶.

Este Humanismo, não obstante a continuidade histórica da Antiguidade e a unidade da cultura ocidental, adquire diferente intensidade e formas específicas em cada tipo de civilização¹⁷.

O momento de maior fulgor da *pólis* protótipa foi a Atenas de Péricles. Pertence, porém, aos macedônicos Felipe e Alexandre o grande mérito de tentar dar unidade política à miríade de *pólis* helênicas e de levar a todo o Oriente conhecido a civilização grega. Mas o grande Império de Alexandre o Grande desmoronou com a sua morte: as forças centrifugas do espírito helênico frustraram a experiência de união e de centralização, e novas *pólis* se formaram, tirando a supremacia a Atenas; Alexandria, por exemplo, que emprestou seu nome a um movimento poético, baseado na introspecção psicológica e num estetismo formalístico. Sómente a dominação romana conseguiu dar unidade política e paz interna às várias cidades da Hélade, ao mesmo tempo que absorvia e continuava difundindo a civilização grega.

(15) *Helenismo*. Rio, Zahar, 1960, p. 9.

(16) Essa sentença de Protágoras, referida duas vezes por Aristóteles (*Metaphysicorum Liber IX*, 1, 14 e *X*, VI, 1) com relação à teoria do conhecimento, vulgarizou-se como expressão-chave do Humanismo.

(17) Cfr. Werner Jaeger — *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 5 e ss.

Apesar da vizinhança das colônias campanas (Cumas, Pompéia, Nápoles) da Magna Grécia e dos influxos helênicos na civilização etrusca, Roma só entrou em contacto direto com a cultura grega a partir da conquista de Tarento (272 a.C.). Falando, portanto, da civilização romana, é oportuno distinguir uma fase anterior às influências gregas, e uma posterior. A Roma primitiva, emprenhada numa luta assídua e ferrenha com as povoações vizinhas, não teve tempo nem disposição para que seus filhos se dedicassem ao cultivo das Letras, das Artes e do pensamento reflexivo. O que interessava aos antigos laciais era o aprimoramento das virtudes militares, o espírito de disciplina e de abnegação, o sentimento cívico de amor à Pátria e aos deuses protetores da família e do Estado. A renúncia do indivíduo em prol da coletividade diferencia essencialmente o homem romano do grego e será o fundamento da futura grandeza de Roma. Os traços da original civilização romana são os seguintes:

- 1) o amor à terra e a seus produtos, que torna a agricultura a ocupação mais nobre: a primeira aristocracia latina é composta de agricultores e o caráter telúrico domina até na onomástica (*Lucius*, “nascido na alvorada”, *Manius*, “de manhã”, *Marcus*, “de março”, *Pilumnus*, “pilão”, *Fabius*, “fava”, *Lentulus*, “lentilha”, *Cicero*, “grão-de-bico”, etc.) e na adjetivação (*laetus*, “terra bem estrumada”, *felix*, “fértil”, *sincerus*, “sem cêra”, *egregius*, “animal separado do rebanho”, etc.)¹⁸;
- 2) o amor à família e a incondicional sujeição ao chefe desta, o *paterfamilias*;
- 3) o respeito à *res publica* e a devocão para com a Pátria, pelo bem da qual qualquer sacrifício é uma obrigação;
- 4) a obediência aos mais velhos e a fidelidade às tradições dos ancestrais, que constituíam o *mos maiorum*;
- 5) o senso de justiça, o *cuique suum*, que regia as ligações não só dos cidadãos entre si, mas também dos homens com as divindades, e que levou Roma a ser a pátria do Direito;
- 6) o senso de moralidade, pelo qual os romanos repudiavam o adultério, a pederastia, as orgias e outras espécies de vícios;
- 7) a simplicidade da vida, enfim, que fazia os habitantes do Lácio ficarem satisfeitos com alimentos sadios e não refinados, vestimentas sóbrias e sonos breves: era a vida vivida

(18) Cfr. Henri-Irénée Marrou. *História da Educação na Antigüidade*. S. Paulo, Herder, 1966, p. 359.

segundo a natureza, sem nenhum requinte de luxo ou de superfluídez¹⁹.

Este tipo de civilização tão diferente da grega, nasceu e se desenvolveu à margem do mundo helênico, e ficou independente até o contacto direto dos romanos com os gregos. A conquista da *pólis* grega Tarento (272 a.C.) deu início ao processo de helenização romana, que se intensificou com as três guerras púnicas (264-241, 218-201, 149-146) e as quatro macedônicas (215, 200-196, 171-167, 149-148). A destruição de Corinto e Cartago, no mesmo ano de 146 a.C., e a anexação, em 132 a.C., do reino de Pérgamo, consolidaram definitivamente o poderio de Roma na Grécia e no Oriente, e tornam a capital do Lácio a *Urbs* por antonomásia, a *Caput Mundi*²⁰.

A expoliação dos povos submissos e os pesados impostos e tributos que os vencidos eram obrigados a pagar enriqueceram desmedidamente os cofres de Roma e acarretaram uma profunda transformação na vida e nos costumes romanos. O antigo padrão de vida, fundamentado na austeridade, na simplicidade, na honestidade e nas outras virtudes que constituíam o *mos maiorum*, tornou-se obsoleto, pois não podia mais satisfazer as exigências da nova aristocracia endinheirada. Começou, então, em Roma, a ser cultivada a vida de *society*, cujos modelos foram tomados aos povos mais civilizados da Grécia e do Oriente. O culto do físico (dança, ginástica, cosméticos) e do espírito (música, filosofia, arte, ciências e letras) tornou-se uma necessidade para os romanos mais refinados. As prêas de guerra levaram para Roma os objetos de arte mais variados, as vestimentas e os tapetes mais luxuosos, as púrpuras e os bibelôs, os mestres de cultura e as heteras. Os "bárbaros" romanos aprenderam, então, dos gregos a gostar do "belo" em todas as suas expressões e a gozar a vida de uma forma plena.

Os sociólogos chamam de "aculturação" a um conjunto de fenômenos resultantes do intercâmbio, direto e contínuo, de grupos de indivíduos pertencentes a culturas diferentes. E definem, ainda, a "cultura" como um sistema de atitudes, insti-

(19) René Pichon (*Histoire de la littérature latine*. Paris, Hachette, 1897, p. 6-12) sintetiza a espiritualidade romana nessas três características: 1) o espírito prático da religião; 2) o espírito conservador da família; 3) o espírito impensoal do Estado.

(20) J. Wight Duff dedica um capítulo da sua *A Literary History of Rome* (London, Ernest Benn, 1960) ao estudo da helenização de Roma, que ele situa entre o fim da 1.^a guerra púnica (241 a.C.) e o primeiro consulado de Pompeu (70 a.C.): "The invasion of Hellenism", pp. 68-86.

tuições e valores de uma sociedade. Os contactos entre a civilização grega e a romana se processaram em dois momentos: à fase de “transmissão” seguiu-se a de “assimilação”. É preciso notar, porém, que a aculturação greco-romana apresenta um fenômeno característico, se não singular. De uma forma geral, é sempre o povo vencedor que impõe a sua civilização ao vencido. No caso Grécia-Roma aconteceu o inverso; e isso porque, desfrutando o conquistador de uma civilização bem inferior à do conquistado, a cultura superior se impôs à força militar. O primeiro a reconhecer plenamente êste estado de fato foi o poeta latino Horácio, que, numa famosa frase, estigmatizou a sujeição dos romanos à cultura dos gregos: “Graecia capta ferum victorem cepit et artes // intulit agresti Latio” (*Epist. II, I, 156*).

O primeiro núcleo de concentração e de irradiação da cultura helenística em Roma foi o chamado “círculo dos Cipíões”. Ao redor de Cipião Africano, de Emílio Paulo, de Cipião Emílio e dos Lélios (pai e filho), sucessivamente, se reuniram os maiores gênios da cultura greco-romana. Entre os mais ilustres expoentes dêste cenáculo literário encontramos o filósofo eclético Panécio de Rodes, o historiador Políbio de Megalópolis, o comediógrafo Terêncio e o satírico Lucílio. O contacto dos dois estudiosos gregos com a elite política e intelectual romana foi importantíssimo. Enquanto Panécio ensinava aos espíritos mais esclarecidos de Roma o caminho do pensamento reflexivo, o historiador Políbio ficava admirado com o sucesso impressionante das armas romanas e procurava descobrir-lhe o segredo. O romano, que antes só se afirmara nas vitórias militares, agora, sob o exemplo dos gregos, começa a projetar-se também no campo do espírito. Ao ideal do homem guerreiro, do herói, se associa a preocupação da cultura, o ideal do homem sábio. A *humanitas* vem complementar e suavizar a *gravitas* romana.

A repentina fome de cultura apanhou os romanos desprevenidos. A conquista da Grécia, relativamente rápida, criou o impasse da urgente passagem da civilização romana, ainda agreste e guerreira, a um tipo de cultura refinada, sublime em tôdas as suas manifestações. Os romanos resolveram o problema da forma mais simples e prática, à maneira de todos os povos subdesenvolvidos: importaram da Grécia e das regiões do Oriente mais civilizadas os mestres da cultura.

O primeiro exemplo foi dado pela família Lívia: alforriou um douto escravo tarentino, Andronico, e o escolheu como professor e educador dos membros da casa. O exemplo foi se-

guido pelos Cipões e pelas outras famílias aristocratas das gerações sucessivas. Enfim, o ter um mestre grego em casa tornou-se moda em Roma, e, quando não se encontrava "na praça", se importava diretamente de uma cidade helênica.

Como se isso não bastasse, as famílias romanas mais abastadas, no afã de proporcionar a seus filhos uma educação cada vez mais completa, começaram a enviar seus pupilos a Atenas e Rodes, os dois maiores centros universitários dos sécs. II e I a.C., para que recebessem *in loco* a mais fina educação retórica, filosófica e poética. Mesmo quando Roma consegue sair do estado de barbárie cultural, ter uma produção própria bem relevante e tornar-se o novo centro de civilização clássica, os expoentes mais ilustres da cultura romana sentem ainda a necessidade de ir procurar no berço do Humanismo, a Grécia, motivação, inspiração e exemplo para a realização de suas obras: e.g., Cícero, Horácio e Virgílio.

Mas, se os gregos que, a partir do séc. II a.C., chegavam a Roma cada vez mais numerosos, tivessem sido só intelectuais e professores e tivessem trazido sómente cultura, teria sido uma coisa ótima. Ocorreu, porém, que a maioria deles procurava a rica metrópole para fazer dinheiro a qualquer custo. Ótimos dialéticos e negociantes sem escrúpulos, os gregos descobriram na cosmopolita capital do mundo uma mina de riquezas, fácil de ser explorada. Roma tornou-se o ponto de encontro de todos os aventureiros, que vinham não sómente da Grécia, mas de todas as regiões conquistadas: Ásia, África, Oriente Médio e Europa. As profissões, os ofícios e as atividades mais estranhas e mais exdrúxulas começaram a ser praticadas em Roma: contrabando, venda de qualquer tipo de produtos e de objetos, mercados de escravos, exploração da prostituição, chantangens, traições, espionagem, etc.

Os estrangeiros que assim enriqueciam, fôssem elos libertos ou cidadãos das Províncias, disputavam com os membros da nobreza romana os cargos públicos e os lugares de destaque na sociedade. A velha instituição classista de patrícios e plebeus é, aos poucos, suplantada por uma nova concepção social, que só distingue ricos e pobres. É a aristocracia do dinheiro, longínqua mãe dos nossos capitalistas, aos quais se opõe só a classe pobre, os nossos proletários.

No campo ético-religioso as inovações introduzidas pelas influências dos costumes orientais foram realmente revolucionárias. As divindades do Olimpo pagão, representações das virtudes, dos vícios humanos e dos fenômenos naturais, pela riqueza de seus ritos e fascínios de seus mistérios, suplantaram

fácilmente a religião indígena romana, muito mais primitiva e simples. As orgias frenéticas da celebração do mistério de Dioniso, por exemplo, que em Roma tomaram o nome de Bacanais, eram um verdadeiro Carnaval, que de religioso só tinham a motivação, dando-se, durante estas festividades, plena expansão aos instintos.

Junto com o sentimento religioso, desmoronou o senso da moralidade: o adultério, a pederastia e a prostituição invadiram Roma. Enfim, os influxos da civilização helênica enfraqueceram os ideais romanos de Pátria, de Religião, de Ética e, principalmente, de abnegação e de sacrifício. O individualismo, o espírito personalista grego, que coloca na satisfação do próprio eu e de suas paixões a finalidade do homem, substitui o espírito coletivista romano. Daí as guerras civis pela conquista do poder, a depravação dos costumes, a corrupção na política e na administração, e todos os outros males que afligiram a sociedade romana do fim da República e da época imperial.

O Helenismo, olhado pelo reverso da medalha, apresenta germes de dissolução da poderosa estrutura político-sócio-moral de Roma e torna, por isso, lícita e justificável a corrente nacionalista romana que se lhe opõe. Marcos Pórcio (a sua família era criadora de porcos) Catão foi o primeiro a denunciar o lado negativo das influências helênicas sobre a vida e os costumes românicos, alertando seus patrícios acerca das consequências deletérias do relaxamento da antiga austeridade. A expressão *delenda Carthago*, que o severo Censor repetia no final de todos os seus discursos no Senado, traduzia, além do perigo militar dos púnicos, o seu preconceito contra os povos orientais. Pressentiu que a contaminação da Grécia levaria fatalmente à quebra do *mos maiorum* e seria a causa principal da decadência de Roma. A história de sua vida é salpicada de lutas contra o progresso e o “modernismo”, para a manutenção dos costumes ancestrais. Em 195 a.C., como Censor, luta pela conservação da *lex Oppia*, que proibia às mulheres o uso de jóias e de vestidos de luxo. Em 187 a.C., na qualidade de Tribuno, exige que Cipião Emiliano, voltando vitorioso da Ásia, preste contas ao Senado das indenizações de guerra recebidas de Antíoco: com este ato cívico tão corajoso Catão quis lembrar aos generais romanos que as prêas de guerra, os tributos e os outros proveitos pertenciam ao Estado e não ao chefe do exército, ao mesmo tempo que demonstrava a sua ojeriza à família dos Cipões, acusada de ser a sede do filo-helenismo em Roma. Em 186 a.C. consegue, com o *senatusconsultum de*

Bacchanalibus, a condenação dos cultos religiosos estrangeiros. Em 154 faz expulsar os três filósofos gregos (Diógenes, Crito-lau e Carnéades) enviados de Atenas como embaixadores em Roma.

É de se supor que o anti-helenismo de Catão tinha o apôio da classe senatorial, em sua maioria composta de latifundiários conservadores, temerosos de que as idéias filosóficas e as novas concepções religiosas e morais pudessem revolucionar as instituições sócio-políticas²¹.

A reação anti-helênica, encabeçada por Catão, terá seus adeptos ao longo da história de Roma, embora tenha sido sempre sufocada pela corrente helenizante. A ala anti-helenista se fundamenta na razão de Estado, que manda castigar severamente os povos rebeldes e arrasar as cidades insubmissas, e na fidelidade às antigas instituições de Roma e aos costumes ancestrais. A ala filo-helenista, por sua vez, deixa-se levar pelo fascínio da cultura e da civilização grega, pelo sentimento de liberdade e pelo desejo de atualização.

A corrente tradicionalista terá suas figuras mais expressivas nos escritores romanos preocupados com o problema sócio-moral. E isso porque o lado negativo da helenização de Roma se manifesta, a nosso ver, essencialmente no que diz respeito à corrupção dos costumes. Quando se começar a falar, a partir da segunda metade do primeiro século da nossa era, de "decadência" de Roma, esta não é visível nem no campo político, nem literário, nem filosófico, nem artístico. Com efeito, o Império Romano continuará a expandir-se e permanecerá firme ainda por vários séculos; a literatura produzirá ainda gênios (Tácito, Juvenal e Plínio o Môço, por exemplo); a Filosofia, com Marco Aurélio e Plotino, alcançará o seu ponto máximo de especulação; a Arte resplandecerá com maior fulgor sob a dinastia dos Antoninos e dos Severos. O Helenismo, em suma, continuará vivo e atuante até a queda do Império Romano do Ocidente.

A verdadeira decadência, opinamos, ocorreu no campo do espírito, na subversão dos valores religiosos, sociais e éticos. O individualismo, base do humanismo grego, levou ao egoísmo, à ganância, à luta pelo poder, à exploração dos vencidos e dos escravos, ao desejo desenfreado de luxo e de prazeres, ao abandono das classes pobres, ao desprezo da religião, ao desrespeito da *res publica*, aos crimes mais hediondos e aos vícios mais inconfessáveis. Esta, sim, foi decadência, e da pior espécie, por-

(21) Cfr. Jean Bayet — *Littérature Latine*. Paris, Colin, 1958, pp. 102-104.

que é difícil encontrar em outra sociedade, de qualquer tempo e de qualquer lugar, tantas depravações quantas as narradas pelos historiadores romanos do fim da República e da época imperial.

É claro que só os espíritos atentos aos problemas sociais e morais podiam denunciar êste tipo de decadência. É sintomático o fato de que os dois primeiros escritores verdadeiramente "latinos", porque não provenientes das regiões helenizadas da Itália, Catão e Lucílio, se afirmaram com a literatura censória e moralizante. O cavaleiro romano Lucílio, apesar de fazer parte do círculo dos Cipões, primeiro núcleo de irradiação da cultura helenística em Roma, percebeu todavia o perigo dos influxos dos costumes gregos. Suas *Sátiras* são violentos libelos contra o mau costume político, a degeneração e a depravação. Com êle a sátira latina toma aquêle aspecto reacionário e conservador, de oposição às inovações de imitação estrangeira e de saudade dos tempos passados, que lhe será peculiar.

A voz da tradição romana, que clama contra a revolução introduzida pela imitação dos costumes gregos, sempre se levantará no seio dos romanos mais autênticos, mesmo no período de apogeu do helenismo em Roma. Já o grande comediógrafo Plauto satirizara os romanos que imitavam os costumes orientais: inventou um neologismo na língua latina, *per-graecari* (Most. I, 1, 21), para indicar o "viver à moda grega", isto é, dedicando-se a uma vida de prazeres. Na época de César, o historiador Salústio denuncia a corrupção do exército romano pelos contactos com os povos orientais: o general Sila, para conquistar a benevolência e a fidelidade pessoal dos soldados romanos, permitiu que êstes se entregassem a tôda sorte de orgias e de libertinagem, característica da frouxa civilização oriental, durante a primeira guerra mitridática (*De coniur. Cat.*, cap. 11).

Cicero iria chamar, várias vezes, os gregos pelo diminutivo depreciativo *graeculi* (*Tusc.* I, 86; *De Or.* I, 102). A *fides graeca* ficou proverbial como sinônimo de má fé e de traição. Na oração em defesa de Flaco, o grande advogado romano invalida as testemunhas do acusador por serem gregos: os gregos não merecem nenhuma confiança, porque são corruptos e venais. É conhecida a aversão de Cicero aos *poetae novi* (que chama irônicoamente de "cantores Euphorionis")²², os expoentes do círculo literário de Q. Lutálio Cátulo e os representantes

(22) *Tusc.*, III, 19, 45. Euphorion, poeta do séc. III a.C., de Cálcis (Eubéia), foi o principal inspirador dos *poetae novi*.

em Roma da poesia alexandrina, expressão da autobiografia, do sutil psicologismo, do subjetivismo exagerado, da tristeza e da mágoa de um coração apaixonado. A um romano da velha raça nunca era permitido chorar e muito menos pelo amor de uma mulher! O tradicionalismo conservador de Cícero é resumido nesta sua bela expressão:

“A força de Roma repousa nos velhos costumes tanto quanto na força de seus filhos” (*De Rep.* V, 1).

Não pensa diferentemente Augusto, quando, preocupado com a frouxidão dos costumes romanos de sua época, inicia um movimento de saneamento sócio-moral. A legislação de Augusto sobre a religião, a família, o matrimônio e a agricultura visa especificamente à restauração do *mos maiorum*, fortemente abalado pela gradativa aceitação dos costumes estrangeiros. A ideologia do Principado não é outra coisa senão a tentativa de projetar nos espíritos romanos a idéia da grandeza da Roma passada, presente e futura, fundamentada no espírito de coletividade. Os poetas e os historiadores do círculo de Mecenas são incentivados a cantar a glória de Roma e o amor de seus filhos pela Pátria. O “*dulce et decorum est pro patria mori*” (*Hor., Odes*, III, 2, 13) representa o símbolo da reação romana à desagregação material e espiritual do helenismo.

Mas a obra poética de Horácio e de Virgílio, as *Histórias* de Tito Lívio e a restante literatura da época de Augusto não conseguiram inculcar nos espíritos romanos os ideais do vestido *mos maiorum*. O canto da grandiosidade da Roma antiga, fundamentada no valor de seus filhos, em sua devoção aos deuses, à Pátria, à família e à terra, foi mais um motivo literário, inspirador de altíssimas obras poéticas, do que um sentimento vivido, capaz de levar os romanos a reviver o genuíno espírito itálico.

O curso da História é irreversível. Não se pode lutar contra o progresso civilizacional, embora este possa conter os germes da corrupção de uma antiga tradição gloriosa. Prova disso é a figura de Mecenas. O poderoso ministro de Augusto, a quem o *Princeps* tinha confiado o encargo de solicitar a adesão da classe intelectual para ajudar ideologicamente na grande reforma sócio-moral, ele próprio era um poeta melifluo, um aristocrata refinado, um helenizante confesso, um exímio gozador da vida, um *bon-vivant*, enfim. Mais que despertar as consciências contra as injustiças sociais e a propagação do mau costume, ele as adormece no culto do Príncipe e do belo estético em todas as suas formas.

Na época imperial, a corrente tradicionalista se afirma, especificamente, como oposição ao regime ditatorial, em nome da tradição republicana e democrática de Roma. O Estoicismo romano desenvolve um papel importante, sob este aspecto: os Sénecas, Cornuto, Lucano, Pérsio e outros escritores ligados ao cenáculo estoíco, salientam os horrores do absolutismo imperial. Mas duas figuras másculas sobressaem no panorama da literatura romana, no início do séc. II d.C.: Tácito e Juvenal. O grande historiador de Roma percebe claramente os sintomas da desagregação do Império: a falta de ideais políticos, a luta intestina pelo poder, a corrupção dos costumes, o enorme número de estrangeiros em Roma e a consequente mistura de raças iriam abrir as portas da *Urbs* a uma raça pura, forte e valorosa, a germânica, que não tardaria a impor-se à raça latina, viciada pelo cosmopolitismo. O mesmo perigo pressente Juvenal, quando observa que a exploração dos vencidos, se não era perigosa quando imposta aos efeminados povos orientais, provocaria a vingança dos povos célticos, raça primitiva e forte (VIII, 112-124).

Junto com Tácito, Juvenal será o último baluarte da defesa da latinidade de Roma. Suas *Sátiras* são um violento panfleto contra a depravação da Roma de sua época, cuja causa é vista no abandono das antigas instituições e costumes romanos e na assimilação da civilização helenística. Para Juvenal, a sociedade romana vive uma profunda crise de valores, crise que abrange a vida política, literária, religiosa, social e moral.

E, realmente, o gênero satírico se manifesta mais num período de crise histórica. Como bem salienta Paul Petit²³, a história do Império romano “não é senão uma sucessão de crises no seio de um apogeu todo superficial”. A *pax romana*, que proporcionava ao império uma harmoniosa estabilidade, fundamentava-se no equilíbrio entre a força do exército e a pressão dos bárbaros, entre os recursos econômicos do Estado e as despesas com a guerra, entre os gastos do poder público e as receitas fiscais, entre a produção e o consumo, entre a autoridade do Senado e o poder imperial, entre as tendências monárquicas e as tradições republicanas, entre a razão de Estado e a liberdade do cidadão, entre a herança clássica e as correntes irracionais, entre a moral antiga e os influxos estrangeiros²⁴.

(23) *La Paix Romaine*. Paris, Presses Univ. de France, 1967, p. 372.

(24) Cfr. Roger Rémondon — *La crise de l'Empire Romain*. Presses Univ. de France, 1964, p. 71.

Mas este equilíbrio, por causa do crescente cosmopolitismo e universalismo de Roma, começou a apresentar vários pontos de ruptura, que iam determinando, aos poucos, a quebra do espírito coletivista romano. Daí o surgir de crises sociais, culturais e morais, que minavam a estrutura, antigamente compacta, da sociedade latina.

Sinal evidente do descontentamento social é a difusão da pregação moral, que geralmente floresce num momento de crise. A aceitação do Estoicismo na camada culta da sociedade e a grande penetração do Cinismo no meio do povo, no primeiro século da nossa era, demonstram a insatisfação do espírito romano, iludido e desiludido pelo progresso da civilização. O anseio de uma vida simples, vivida segundo a natureza, a necessidade da meditação e da reflexão, o espírito de renúncia aos prazeres da vida, o desejo do retiro espiritual, assinalam, de uma certa forma, o fim da espiritualidade clássica, e abrem as portas à nova mundividência do Cristianismo.

A finalidade do nosso trabalho é demonstrar que a Sátira latina é literatura de oposição aos influxos estrangeiros, pois é essencialmente tradicionalista e nacionalista. Através da análise dos motivos que induziram os escritores latinos a escrever sátiras, poderemos observar que os satíricos romanos, em sua crítica às influências helenísticas sobre os costumes indígenas, visavam à preservação do *mos* dos antigos, fundamento da grandeza militar de Roma.

CAPÍTULO PRIMEIRO

ORIGENS E DESENVOLVIMENTO DA SÁTIRA LATINA

As origens da sátira latina são incertas, pois se confundem com as primeiras formas de poesia dramática. Como tôda poesia primitiva, a sátira, em sua fase originária de drama informe, é um produto anônimo e coletivo do gênio popular. Escreve Michele Barillari:

“A sátira, poesia tôda especial, que não tem origem, porque quase confundida no sangue romano... a sátira, aquêle sentimento instintivo do ridículo, que sobressai no gênio da raça latina, se confunde com as própria origens da vida política, religiosa, e com as (origens) rudimentares das Letras. Aliás, se devemos assinalar em Roma uma vida literária nos primeiros cinco séculos, esta, sem dúvida, está ligada à sátira, com tôdas as imperfeições e grosserias próprias da natural aspiração daquele povo”¹.

A própria etmologia da palavra “sátira” é duvidosa, sendo suscetível de diversas interpretações. O *locus classicus* sobre as origens da sátira nos é fornecida pelo gramático Diomedes:

“Chama-se *satura* a um tipo de poesia cultivado entre os romanos. Atualmente tem caráter difamatório, visando corrigir os vícios dos homens, sobre os moldes da Comédia Antiga: escreveram êste tipo de sátira Lucílio, Horácio e Pérsio. Mas, outrora, dava-se o nome de *satura* a uma composição em versos constante de uma miscelânea de poesias, cujos representantes foram Pacúvio e Énio. A *satura*, entretanto, é assim chamada ou de *Sátyros*, porque, como acontece na *satura*, êles dizem e fazem coisas ridículas e vergonhosas; ou de um “prato cheio” de muitas e variadas primícias, que os antigos camponeses ofereciam aos deuses

(1) *Studi sulla Satira latina*. Messina, Tip. dell'Epoca, 1860, p. 8.

por ocasião de festividades religiosas: era chamada *satura* pela abundância e pela fartura...; ou de um certo tipo de "recheio", que, dizem, Varrão chamou de *satura* porque repleto de muitos ingredientes... Outros acreditam que o nome derive de uma *lei*, chamada *satura* porque, numa única súplica, inclui ao mesmo tempo muitas coisas, como acontece na *satura*, composição versificada, em que se encontram juntas muitas poesias"².

Diomedes, como acabamos de ver, aponta quatro etimologias possíveis: 1) *sáturos*; 2) *lanx saturus*; 3) *satura*, equivalente de *farcimen*; 4) *lex saturus*. Destas, a mais aceita, porque a mais convincente, é, sem dúvida, aquela que faz derivar "satira" de *satura lanx*: um prato cheio das primícias da colheita que os antigos camponeses itálicos ofereciam aos deuses em ação de graças. Naturalmente, tal ritual vinha envolvido num ambiente de festa, onde música, canto, dança e troca de desafios misturavam o sacro ao profano, chegando facilmente ao obsceno.

O caráter religioso e dramático da primitiva *satura* é atestado também por Tito Lívio na sua famosa página sobre as origens do teatro latino. Narra o historiador que, no ano 364 a.C., houve uma pestilência em Roma e

"entre outros meios para aplacar a ira dos deuses, foram instituídos os jogos cênicos, coisa nova para o povo guerreiro de Roma, que, até então, se contentara só com os espetáculos de Circo. O fato em si não foi de grande importância — como acontece geralmente em todos os começos —, além do mais, era coisa importada. Sem poesia e sem ação mímica, jograis chamados da Etrúria, dançando com acompanhante de flauta, executavam elegantes movimentos, segundo o costume etrusco. Mas a juventude romana começou a imitá-los, acrescentando, de seu, versos informes, com que se lançavam recíprocas pilhérias e harmonizando as palavras com os movimentos. Assim, tal tipo de representação agradou e, pelo freqüente uso, progrediu muito. Atores indígenas passaram a ser chamados "histriones", de nome etrusco *hister*: e já não se lançavam alternadamente, como antes, versos grosseiros e mal feitos do tipo dos *fesceninos*, mas agora representavam *saturas* completas e repletas de vários metros, com canto escrito e fixado de acordo com a música da flauta e com os movimentos da dança. Lívio Andronico, depois de certo tempo, foi o primeiro a abandonar as *saturas* e a criar dramas de um único assunto

(2) In: C. A. Van Rooy — *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory* — Leiden, Brill, 1966, p. XII.

completo. Mas, porque nesta forma de drama desapareceram as risadas, e a licenciosidade desenfreada e a brincadeira eram transformadas, aos poucos, em arte, a juventude romana deixou para os histriones profissionais a representação desses dramas e tomou para si o uso antigo de lançar desafios em versos. Tais desafios tornaram-se, mais tarde, *exodia* e vinham juntos com as *Atelanas*" (*Ab Urbe Condita*, VII, 2, 4-7).

Nesta narração de Tito Lívio sobre as origens da poesia dramática e do teatro romano podemos ressaltar uma evolução determinada por três momentos:

- 1) uma primeira fase, totalmente indígena e campesina, em que só há versos e mímica: são desafios grosseiros, acompanhados por gestos vulgares, chamados *fesceninos*³;
- 2) uma segunda fase, que aproveita dois elementos importados da Etrúria: a música e a dança: a ação dramática ou teatral se torna mais rica, mais complexa e mais variada, originando-se, assim, a *satura*, chamada com tal nome pela mistura de vários elementos (versos, mímica, música e dança);
- 3) a terceira fase, iniciada por Lívio Andronico, que "foi o primeiro que, partindo da sátira, ousou dar à ação uma forma de peça"⁴, vê o surgir do teatro propriamente dito, em que à ação ainda desorgânica e jocosa da *satura* é substituída por um argumento lógico e contínuo, visando à demonstração de uma tese ou à exposição de uma idéia: é a *fabula* ou drama, quer cômico quer trágico⁵.

Na história do teatro popular romano, que vai dos cantos *fesceninos* até as primeiras representações de Lívio Andronico (240 a.C.) a *satura* ocupa um lugar de transição, tendo sido, por mais de um século, a forma preferida de jôgo cênico pelos rústicos camponeses do Lácio.

(3) De *Fescennia*, cidade etrusca, ou de *fascinum*, fascínio, ligado a falo.

(4) "Ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere". Tito Lívio — *Ab Urbe condita*. VIII, 2, 8. Com todo o respeito à autoridade de Tito Lívio, verificamos que o historiador foi inexato quando relacionou a obra teatral de Lívio Andronico com a *satira* latina. O escravo grego, mais do que aperfeiçoar a antiga poesia dramática do Lácio, introduziu em Roma um novo tipo de teatro, traduzindo Menandro e outros autores da Comédia Nova grega.

(5) Cfr. Augusto Rostagni — *Storia della Letteratura Latina*. Torino, U. T. E. T., 1955, vol. I, p. 58.

Cabe aqui uma observação do crítico Otto Maria Carpeaux. Tratando das origens da lírica grega, êle, lançando mão da terminologia nietzschiana, ressalta o aspecto “dionisiaco” da poesia primitiva e supõe que o acompanhamento musical servia para atenuar os instintos desenfreados, dar mais compostura à mímica, em suma, “apolinizar” a poesia⁶. Tal fato, a nosso ver, se deu também na poesia primitiva latina, onde a importação da música e da dança etrusca mitigou a explosão violenta dos versos *fesceninos* e criou um tipo novo de poesia-drama, a *satura*, mais composto e mais rico.

Estritamente ligada à *satura* dramática está a *sátira literária*, que se elevou a gênero próprio e teve grandes cultores na literatura latina. Tal ligação entre os dois tipos de sátira parece-nos que ainda não foi bem explorada. As conexões de forma, de conteúdo e de espírito entre a *satura* dramática e a sátira literária merecem ser salientadas, pois ressaltam o caráter “romano”, ou melhor, “ítálico” do gênero satírico.

Se conseguirmos demonstrar que a maioria dos elementos característicos da sátira literária já se encontravam, presumivelmente, na antiga *satura* dramática, teremos motivos suficientes para acreditar na já citada afirmação do mestre Quintiliano: “Quanto à sátira, ela é tôda nossa”. Com efeito, se a sátira literária tem suas raízes na antiga *satura* dramática, que, como veremos, é um produto genuíno do espírito itálico, ela é anterior à influência helênica no campo das letras e constitui um dos poucos gêneros literários latinos não moldados sobre um correspondente grego.

Comecemos pelo nome. A palavra *satura* parece ser o feminino do adjetivo *satur* (= cheio), inicialmente adjunto adnominal de *lanx* (= prato). Era um prato cheio das primícias da terra, que os antigos romanos ofereciam aos deuses como tributo de gratidão e símbolo de abundância. Com o tempo, o adjetivo *satura*, isolado de *lanx*, se substantivou e, no comêço da época imperial, passou à forma *satira*, tornando-se palavra panromântica.

Teodoro Mommsen é de opinião diferente, pois defende a derivação de *satura* do grego *sátyros*. Para êle, a *satura* seria a mascarada dos *Sátiros*, figuras mitológicas ligadas ao culto

(6) *História da Literatura Ocidental*. Rio, O Cruzeiro, 1966, v. I, p. 66.

de Dioniso⁷. Além do fato de pouco sabermos acerca dos *sátyros*, de sua difusão na *Magna Graecia* e de seu contacto com os primitivos povos itálicos, dois obstáculos impedem a aceitação desta etimologia. Em primeiro lugar, não saberíamos qual substantivo serviria de base à forma feminina. Em segundo lugar, a etimologia da palavra grega *satyros* é incerta e, sem dúvida, não helênica. Isso levou alguns filólogos a pensar exatamente o contrário do que afirma Mommesen: Georges Nicole, depois de ter examinado a opinião dos que acreditam numa derivação de sátiros da latim *satura*, acrescenta: “A idéia da plenitude e da abundância caracterizaria bem êstes demônios protetores da riqueza agrícola”⁸. Seria, então, o reverso da medalha: a forma grega derivaria da forma latina. Por uma vez, Roma ganharia da Grécia no campo das letras. Nada de estranho, pois, se há um gênero literário em que a literatura latina sobrepuja em produção, em originalidade e em força expressiva a grega, êste é o satírico.

Em confirmação à nossa tese da origem itálica da sátira, citamos a opinião dos mais modernos estudiosos do assunto: Gilbert Highet, J. Wight Duff, C. A. Van Rooy e E. De Saint-Denis.

Highet:

“O nome sátira vem da palavra latina *satura*, cujos sentidos primitivos eram os de “cheio” e de “mistura de várias coisas”... Liga-se a um prato cheio de várias primícias oferecidas aos deuses, chamado *lanx satura*”⁹.

-
- (7) *Apuds* W. S. Teuffel — *Histoire de la littérature romaine*. Paris, Vievweg, 1883, vol. I, p. 6. A hipótese da derivação grega é sustentada por um número diminuto de críticos, entre os quais citamos G. L. Hendrickson (*Amer. Journ. of Philol.*, 1898, pp. 285-311) e F. Leo (*Hermes*, 1904, pp. 67-77). E. Paratore (*Storia del Teatro Latino*. Milano, Vallardi, 1957, pp. 14-16) e G. E. Duckworth (*The nature of roman comedy*. Princeton, Univ. Press, 1952, pp. 8-10), mesmo aceitando a derivação de *satura lanx*, não excluem uma contaminação com a cultura grega. L. Pareti (*Storia di Roma*. Torino, U. T. E. T., 1952, vol. I, p. 670) admite a possibilidade de influxos do drama satírico grego na *satura* latina, mas por via indireta, através dos etruscos. P. Frassinetti (*Saggio sul teatro popolare latino*. Genova, Istituto di Filologia classica, 1953, pp. 51-52) sustenta a seguinte tese: as raízes do nome latino *satura* e do grego *sátyros* se confundiram quando Lucílio deu à sátira o tom mor-daz, verdadeiramente “satírico”.
- (8) *In:* Daremburg-Saglio — *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. S.v. *Satyri*.
- (9) *The anatomy of satire*. Princeton, Univ. Press, 1962, p. 231.

*Duff*¹⁰, analisando a questão etimológica com base no significado dos adjetivos ingleses *satiric* e *satyric*, elimina a possibilidade da etimologia grega e afirma que tal conexão foi devida a uma confusão dos antigos gramáticos.

Van Rooy, por sua vez, depois de um estudo aprimorado sobre a *satura* pré-literária, assim conclui:

“Comegamos, consequentemente, a nossa pesquisa sobre o sentido original e a forma gramatical de *satura* com a premissa de que a palavra derivou de *satur*: e temos demonstrado que esta é a sua natural e óbvia derivação. A isso acrescentamos as premissas de que *satur* é originariamente de sentido passivo e que, provavelmente, aponta a *lanx*, chamada *satura*, como uso mais primitivo da palavra. O nome originário do prato deve ter sido *lanx satur*; mas, em breve tempo, com a elipse de *lanx*, o mesmo prato, i. e., a oferenda inteira, passou a ser chamada *satura*. Como consequência a forma feminina de adjetivo se desenvolveu para um substantivo feminino coletivo”¹¹.

Saint-Denis, enfim, afirma que

“a primeira *satura* não pode ter correspondência com o drama satírico grego, pois não foi uma revolução, mas somente uma etapa necessária de uma longa evolução, conforme o espírito evolutivo do gênio indígena romano”¹².

Concluímos com o parecer de Alessandro Ronconi que considera, com toda a razão, que a pressuposta etimologia grega não passa de uma tentativa de filo-helenistas:

“O mesmo hábito (o de atribuir tudo à imitação grega), que se delineia como éco dos contrastes entre o helenismo e as escolas nacionais, levará alguém a aproximar arbitrariamente o nome mesmo de “sátira” aos *sátyros* e ao drama satírico, em oposição àqueles que lhe atribuam, com maior verossimilhança, uma etimologia latina”¹³.

Aceitando a derivação da palavra “sátira” de *satura lanx*, sera mais fácil explicar a sua ligação com a sátira literária.

“A palavra — escreve o Prof. Armando Tonioli — faz parte de um conjunto verbal — *satis*, *satiare*, *satietas*, *saturitas*,

(10) *Roman Satire*. Hamden, Archan, 1964, p. 3.

(11) O.c., pp. 18-19.

(12) *Essais sur le rire et le sourire des Latins*. Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 50.

(13) *Orazio Satiro*. Bari, Laterza, 1946, p. 18. Também Michael Grant (*Roman Literature*. Cambridge, Univ. Press, 1954, pp. 217-222) defende a latinidade da sátira.

satur, saturare —, e é de remota antigüidade na língua, pois que já no *C. F. Arvalium* ocorre a forma *satur*, sendo discutível a sua origem indo-européia ou etrusca. A tóadas estas variedades da família de palavras citada é inerente a idéia da “saciedade”, mas um novo matiz semântico, o de “mistura”, surge em expressões atestadas historicamente — v.g. *lanx saturata, lex saturata*¹⁴.

Estas duas idéias de “abundância” ou de “saciedade” e de “variedade” ou de “mistura” encontram-se tanto na *satura* dramática como na sátira literária. O conceito de “abundância” é bem visível na definição de Diomedes, pois ele afirma: “a copia et a saturitate rei *satura* vocabatur”. A idéia de “mistura”, além de estar implícita no “prato cheio” de todo tipo de primícias da terra, encontra-se mais claramente na narração de Tito Lívio, que descreve a *satura* primitiva como uma ação dramática e plástica, feita de poesia escrita e cantada, acompanhada pela música e pela dança.

Pois bem, este sentido de mistura e de variedade existe também na sátira literária e se torna uma das características principais do gênero satírico. A sátira latina nunca deixou de ser um *pot-pourri*, uma mistura de temas, motivos e assuntos dos mais variados, que vão do relato de viagens a lembranças autobiográficas, da crítica dos costumes à exposição dos defeitos humanos, abrangendo literatura, filosofia, sociologia, política, moral e religião:

“Este sentido prevalecente de mistura pode ser razoavelmente tomado como o sentido original: não é difícil transferi-la para o sentido de mistura literária, que nunca foi inteiramente dissociado da palavra *satura*, como prova a “miscelânea” do livro de Juvenal (*nostri farrago libelli*), no início do séc. II d.C.”¹⁵.

Podemos encontrar um outro elemento comum à sátira dramática e à sátira literária no “espírito satírico”, naquele *italum acetum* (Hor., *Sát.*, I, 7, 32), que Ugo Enrico Paoli chama de “produto vernáculo, com marcas próprias e inconfundíveis”¹⁶. O gôsto pela poesia satírica manifesta o espírito de zombaria dos antigos itálicos, como salienta Teuffel:

“Como todos os italianos, os Romanos tinham um rápido olhar para tudo quanto impressiona na vida exterior; eles tinham fina observação, ativa imitação e réplica imediata.

(14) *Os Adelfos de Terêncio*. S. Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961, pp. 12-13.

(15) Duff — *Roman Satire*, o.c., p. 14.

(16) *Vita Romana*. Firenze, Le Monnier, 1958, p. 351.

As improvisações, as canções satíricas e jocosas, os diálogos e os cantos alternados remontam, na Itália, à mais alta antigüidade¹⁷.

O caráter dramático e sarcástico dos itálicos se revela desde as primeiras manifestações poéticas: nos *versos fesceninos*, na *satura*, nas *atelanas*, nos *carmina triumphalia* e *convivialia* o povo latino dava livre expansão ao seu pendor para a caricatura e a troca de invectivas. Por ocasião de festas campesinas e religiosas, de vitórias militares, de núpcias, de banquetes e até mesmo de funerais, os romanos preparavam ou improvisavam versos mordazes e licenciosos, com que faziam escárnio das pessoas festejadas, contando todo o podre de sua vida ou fazendo a caricatura de defeitos físicos ou castigando-lhes os vícios.

O ataque violento e ofensivo contra as pessoas chegava a tal ponto que encontramos nas XII Tábuas¹⁸ uma disposição legal que proibia os *mala carmina*, a que se refere Horácio¹⁹, falando da moderação imposta por lei à desenfreada licença dos *fesceninos*. Mas, não obstante esta proibição, o povo romano nunca deixou de rir à custa dos outros, como demonstra o grande número de *cognomina* forjados sobre defeitos físicos: *Balbus* ("o gago"), *Calvus* ("o careca"), *Plautus* ("o orelha de asno"), *Varus* ("o cambade"), *Luscus* ("o vesgo"), e outros mais ofensivos ainda: *Bestia*, *Brutus*, *Aper*, *Asinius*, *Niger*, etc.

Este espírito mordaz e sarcástico, revelado através da *satura* e das demais formas de poesia primitiva, se perpetuou não sómente na sátira literária, mas também em outras formas da literatura latina, especialmente nos Epigramas de Marcial. Aliás, o espírito satírico, no sentido moderno da palavra, não foi uma exclusividade da sátira literária, encontrando-se também, aqui e ali, em muitas obras de autores seríssimos. Énio, Cicero, Quintiliano, Catulo (para citar só alguns) floreiam seus escritos com motes mordazes e pungentes.

Ugo Enrico Paoli, na sua obra já citada, dedica um capítulo ao *italum acetum*, onde ressalta a ligação do gôsto dos romanos para a zombaria com as primitivas formas de poesia

(17) O.c., vol. I, p. 3.

(18) Cfr. Luigi Paretli. O.c., vol. I, p. 670.

(19) *Epist.* II, 1, 139-155. Cfr. Também *Sat.* II, 1, 82 e Cicero, *De Rep.*, IV, 10, 12.

dramática e com o espírito galhofeiro dos rústicos camponeses do Lácio. Vale a pena traduzir uns excertos:

“Não é por acaso que as primeiras formas embrionárias de literatura itálica são as *satura* e os gracejos *fesceninos*, contenda rústica de motejos grosseiros; que nas Comédias de Plauto há um inesgotável veio de argúcias e de motes espirituosos, que não se encontra nas Comédias de Terêncio, mais ligadas ao modelo grego; que a sátira, na forma adotada por Lucílio, Horácio e Juvenal, foi sentida pelos romanos como composição nacional, e nacional é, em substância, também o epígrama satírico... O espírito da burla, fechada e concentrada em poucas palavras, é inato na sólida natureza dos itálicos: é espírito de gente dura, a que os requintes da sociedade não tiraram nada da agressiva acri-mônia do camponês; é um espírito áspero, imediato, feroz, e se esmera num petulante cruzamento de ataques e contrataques de palavras, numa luta sem exclusão de golpes, que se conclui com a vitória ou com a derrota... A insolência não dá gôsto se não for rápida; o *italum acetum* é a natural expressão de um povo que, vivido entre as armas, não esquece que também a palavra é uma arma”²⁰.

Dai se deduz que a tão decantada *gravitas* ou “seriedade” romana espelha só uma faceta do espírito latino.

Podemos apontar outro elemento de ligação entre os dois tipos de sátira: a forma *dialógica*. A *satura* dramática, aperfeiçoamento dos versos *fesceninos*, que eram versos alternados devido à sua forma de desafios, devia ser representada por dois personagens ou por dois grupos de atores (semi-coros), cada qual lançando seus ataques e esperando a resposta adequada. O *diálogo* é o meio de comunicação de idéias mais popular e foi, sem dúvida, o instrumento de expressão mais usado nas primeiras formas de poesia dramática. A sátira literária faria muito uso dêste recurso dialógico, substituindo o interlocutor real da *satura* e do teatro pelo interlocutor fictício ou imaginário. Dai a presença do elemento dramático na sátira literária, que visa a representação ao vivo de cenas e acontecimentos da vida quotidiana.

A mistura de vários assuntos, o espírito satírico, o recurso do interlocutor fictício e o aspecto dramático são, para nós, pontos de contacto entre a *satura* dramática e a sátira literária. Tal ligação é admitida por alguns críticos da literatura latina. Traduzimos Duff:

“os traços dramáticos, universalmente reconhecidos na sátira romana, são, para muitos olhos, um testemunho de sua

derivação dêste tipo ocasional, variado e sem enrêdo da primitiva farsa”²¹.

Mais importante ainda é assinalar o elemento “literário” que devia estar presente na *satura* dramática. É sabido que os antigos habitantes do Lácio entraram em contacto com o alfabeto a partir do início do séc. VII a.C.²². É absurdo, então, pensar que êles não o utilizassem no século IV, época em que Tito Lívio coloca o surgir da *satura*. O saturnio, verso itálico por excelência, em que foram escritos os primeiros *carmina*, sofreu, provavelmente, uma evolução progressiva de aperfeiçoamento, antes de ser substituído pelos metros gregos, mais dúcteis e mais ricos. Não é possível admitir, então, que os romanos, conhecendo a escrita e tendo um verso próprio, transmitissem a sua primitiva produção poética só oralmente. É lícito, portanto, supor que a *satura*, a composição mais rica e mais orgânica entre as outras formas de poesia primitiva latina, fôsse escrita antes de ser representada. Evidentemente, com isso, não queremos dizer que a *satura* dramática se elevasse a “obra literária”, ou que o texto escrito fôsse completo e definitivo. A nosso ver, a parte escrita devia ser uma espécie de *canovaccio*, um esquema fixo, mas suscetível de acréscimos dependentes do estro e do capricho do ator na hora da representação.

Que os romanos gostassem dêste tipo de *vaudeville* o demonstra a persistência da *satura* dramática, também depois da criação do teatro regular, sob forma de *exodium*, peça curta, tipo da *farsa* italiana, que vinha representado depois do espetáculo principal.

A passagem da *satura* dramática para a sátira literária deu-se gradativamente. Ettore Paratore ressalta muito bem esta transição:

“De tôdas estas vigorosas contribuições da comicidade itálica nasceu em Roma a *satura*, primeira informe manifestação dramática, que, na idade sucessiva, abandonou, aos poucos, o caráter dramático para tornar-se expressão familiar dos pensamentos de um escritor sobre vários assuntos e, especialmente, sobre os costumes de seus contemporâneos”²³.

(21) *Roman Satire*, o.c., p. 20.

(22) Paret, o.c., vol. I, p. 666.

(23) *Storia della letteratura latina*. Firenze, Sansoni, 1959, p. 13.

O primeiro que isolou o elemento literário do elemento dramático, criando, então, um novo gênero, a sátira escrita para ser lida e não mais representada, foi Quinto Enio, "o pai da literatura latina".

Para explicar as origens da sátira literária, apraz-nos, mais uma vez, tomar o ponto de partida do *locus classicus* de Diomedes. O gramático, depois de ter falado da sátira como *carmen maledicuum*, cultivada por Lucílio, Horácio e Pérsio, acrescenta:

"Mas, outrora, chamava-se *satura* a uma obra em versos, constante de uma miscelânea de poesias, como escreveram Pacúvio e Enio".

Quintiliano também, depois de ter falado da sátira de Lucílio, Horácio e Pérsio, admite a existência de um tipo de sátira literária anterior a êstes três autores:

"Há também um gênero de sátira anterior a êste, que consistia não só numa diferença de metros, mas numa miscelânea de diversos elementos, cultivado por Terêncio Varrão, o mais erudito entre os romanos" (*Inst. Or.*, X, 1, 95).

Fundamentados no testemunho dêstes dois autores, podemos distinguir dois tipos de sátira literária: uma, mais antiga, que tem como característica a variedade de assuntos, de formas e de metros, como também a mistura de poesia e de prosa; e uma outra, que constitui o tipo de sátira no sentido moderno da palavra, cujo criador foi Lucílio.

Os cultores do primeiro tipo de sátira literária foram Enio, Pacúvio e Varrão. Das sátiras de Pacúvio (220-130) nada sabemos, pois nenhum fragmento sobrou. Seu tio Enio (239-169) escreveu quatro livros de *Saturaæ*, uma miscelânea de metros e de assuntos. Da análise dos poucos fragmentos podemos ter uma idéia dos argumentos tratados: um contraste entre a Morte e a Vida, provavelmente uma forma popular de Atelana; uma fábula sobre o agricultor e a cotovia, de inspiração esópica, que acaba com a moral:

"esta história esteja sempre presente na tua mente, para que não esperes dos amigos o que tu mesmo possas fazer"²⁴;

provérbios e exortações morais; receitas de gastronomia, etc.

(24) In: Rostagni, o.c., vol. I, p. 174.

O elemento mais importante a ser ressaltado nas sátiras de Énio é a tendência para a autobiografia. Temos dois fragmentos muito claros a respeito, falando um dos males da sua velhice e outro exaltando seus versos:

“Nunca escrevo poesias, a não ser que a artrite me obrigue a isso” e “Salve o poeta Énio, que ofereces aos homens versos inflamados, que nascem do fundo do coração”²⁵.

Tais manifestações autobiográficas, presentes não só nas *Satura* e nas outras obras menores, mas também nos *Annales*, conferem à produção literária de Énio um sabor de atualidade; atualidade que Lucílio tornaria polêmica em sua sátiras. O mérito de Énio é, porém, o fato de ter criado a sátira escrita, destinada à leitura e não mais à representação.

Outro escritor dêste tipo de sátira foi Marcos Terêncio Varrão (116-27), contemporâneo e amigo de Cícero. Sua produção literária constava de 70 obras, num complexo de mais de 600 livros, em que ele depositou a sua imensa cultura eclética e enciclopédica. A obra de Varrão, que mais interessa para o nosso estudo, são as *Satura* *Menippeae*, constituídas de 150 livros de sátiras, cada sátira ocupando um livro inteiro ou mais de um livro. O título de *Satura* é devido, sem dúvida, seja à variedade dos assuntos tratados (filosofia, filologia, poesia, moral, etc.), seja a mistura de prosa e de versos de vários metros, seguindo, nisso, o exemplo das sátiras de Énio e de Pacúvio. Com o adjetivo *Menippeae*, Varrão quis confessar a fonte de inspiração de seu tipo de sátira. Menipo de Gádara, poeta e filósofo cínico do séc. III a.C., nas suas *diatribes*, tinha desenvolvido um tipo de pregação popular satírico-moralizante. Varrão, acusando a influência do grego Menipo, quis salientar que sua sátira, através do elemento jocoso e satírico, visava corrigir os costumes, seguindo os moldes do pragmatismo da filosofia cínico-estóica.

Dado o estado extremamente fragmentário da obra satírica de Varrão, não podemos saber exatamente até que ponto ele conseguiu alcançar esta finalidade. Restam das *Satura* *Menippeae* alguns títulos de livros e alguns fragmentos. Entre os primeiros notamos: *Eumenides* (“os diversos tipos de loucura humana”), *Endymiones* (“os que vivem de sonhos”), *Sexagenis* (“o homem que acorda aos 60 anos”), *Est modus matulae* (“o vaso tem a sua medida”), *Mutuum muli scabunt*

(25) Ibid. pp. 172-173.

(“os burros se coçam reciprocamente”), *Nescis quid vesper serus vehat* (“não sabes o que a noite te reserva”), *Sesculires* (“um Ulisses e meio”), *Marcopolis* (“a cidade de Marcos”), *Trikáranos* (“um monstro de três cabeças”). Entre os fragmentos assinalamos: um em louvor do vinho:

“Ninguém bebe licor mais agradável do que o vinho: //êste foi inventado para curar as doenças, //êste é o doce viveiro da alegria, //êste é o cimento que consolida as amizades”²⁶;

um outro sobre o motivo do *carpe diem* ou do *collige virgo rosas*:

“Apressai-vos, ó meninas, a gozar a vida, até que a flor da juventude o permita: brincar, comer, amar e tomar lugar no carro de Vênus”²⁷;

um outro da sátira *De officio mariti*:

“Um defeito da espôsa deve ser corrigido ou suportado: quem o corrige, torna a mulher mais apreciável; quem o suporta, torna melhor a si mesmo”²⁸;

um outro sobre a corrupção dos costumes de seu tempo:

“(os romanos) vivem nas trevas e no curral, o Foro se tornou um estábulo e a maioria dos homens de hoje devem ser considerados porcos”²⁹.

A crítica à sociedade contemporânea e a saudade dos tempos passados aproximam Varrão de Lucílio, no qual sobressai o elemento polêmico. Mas, mesmo não querendo negar as influências das sátiras de Lucílio, insistimos em afirmar que as *Satura Menippeae* se diferenciam profundamente do tipo de sátira criado por Lucílio e aperfeiçoado por Horácio, Pérsio e Juvenal. Varrão, como élle mesmo confessa, está na linha da diatribe cínico-estóica e dela herda espírito e forma³⁰. O elemento fantástico, por exemplo, comum à literatura satírica grega e desconhecido pela sátira latina, é pre-

(26) Ibid., p. 467.

(27) Ibid., p. 407.

(28) Ibid., p. 468.

(29) Ibid., p. 468.

(30) Antonio Marzullo (*Le Satire Menippeee di M. T. Varrone*. Salerno, Spadafora, 1927) procura evidenciar, pelo contrário, o aspecto “romano” da obra de Varrão, considerando as *Satura Menippeae* como um elo de ligação entre Lucílio e Horácio.

sente em quase todos os livros das *Menippeae* de Varrão, como podemos deduzir dos títulos. Encontramos nas sátiras de Varrão representações de cidades simbólicas, viagens imaginárias a países maravilhosos, cenas grotescas, aventuras impossíveis, que estão entre o sonho e a realidade.

Tudo isso encontraremos no *Apocolocyntosis* de Sêneca, no *Satiricon* de Petrônio, nas *Metamorfoses* de Apuleio, mas não na Sátira, que é atualidade, realidade, agressividade contra homens e costumes do momento histórico, ou intimidade, confissão, contemplação e representação dramática dos defeitos humanos, com a finalidade de moralizar, mas sem o pêndantismo filosófico.

Este tipo de sátira, que se tornou gênero literário à parte e teve excelentes cultores no mundo romano, foi iniciado por *Lucílio*. Nascido em Sessa Aurunca (148-102, segundo a Crônica de São Jerônimo), cidade osca, terra em que era indígena o espírito mordaz das Atelanas, Gaio Lucílio, em Roma, viveu estritamente ligado ao círculo literário de Cipião Emiliano e de Lélio. O ambiente histórico era de violentas agitações sociais, onde duas correntes disputavam o poder: o partido democrático, chefiado pelos irmãos Gracos, e o aristocrático. Lucílio parece não ter participado ativamente da vida pública³¹, a não ser através de seus escritos. Com efeito, ele foi um dos primeiros poetas romanos a dedicar-se exclusivamente ao *otium* literário, seguido mais tarde por todos os autores satíricos.

Escreveu 30 livros de sátiras, diferentes entre si pela forma e pelo conteúdo. Os primeiros quatro livros, em setenários trocaicos e em senários jâmbicos, eram os mais violentos, sendo a invectiva a arma preferida. Nos livros sucessivos, Lucílio passaria a ser mais moderado, mais reflexivo e a usar com exclusividade o hexâmetro datílico, que se tornaria o metro próprio dos autores satíricos. A partir de Lucílio, então, a sátira cessa de ser uma mistura de metros, para ser exclusivamente uma mistura de temas.

Da análise dos 1300 versos que nos restam podemos distinguir duas fases na produção literária de Lucílio. A pri-

(31) A participação de Lucílio na tomada de Numância, seu único feito político-militar de que temos notícia, não é de grande importância, pois participavam da *cohors amicorum* de Cipião poetas, filósofos, historiadores e artistas, cuja finalidade não era a de guerrear, mas de fazer companhia ao *dux* e de observar os acontecimentos para depois descrevê-los.

meira, que chamaremos de juvenil, em que predomina a violência dos ataques contra os adversários políticos da família dos Cipiões, notadamente contra Cecílio Metelo e Cornélio Lupo. A fase posterior acusa um amadurecimento do Poeta, proveniente do progresso da reflexão e duma maior compreensão dos defeitos humanos. Os assuntos são os mais variados: descrição de uma viagem feita à Sicília; questões gramaticais e literárias; queixas a um amigo por não tê-lo visitado por ocasião de uma doença; elogios ao seu amigo Cipião Emiliano; poesias de amor para Collyria, sua amada; preceitos de filosofia prática; alusões autobiográficas; etc.

Como podemos notar, o elemento de “variedade” e de “mistura”, que supomos na “*satura*” dramática e encontramos na literária de Enio e de Varrão, está presente também em Lucílio. Do ponto de vista formal, a grande inovação de Lucílio foi a de ter dado um metro fixo à sátira: o hexâmetro. Mas não só por isso ele é considerado o criador da sátira latina. Nos fragmentos de suas sátiras encontramos as três formas essenciais da poesia satírica romana, que serão exploradas pelos sucessivos escritores de sátiras: 1) a *sátira-invectiva* (primeira fase de Horácio e forma habitual de Juvenal); 2) a *sátira-conversação* (segunda fase de Horácio); 3) a *sátira-pregação* (Pérsio) ³².

O grande mérito de Lucílio foi o de ter pôsto a sátira, produção genuinamente itálica, a serviço da sociedade romana. Escreve, acerca disso, Paratore:

“a poesia luciliana é a primeira poesia romana que se nutre exclusivamente da crítica aos contemporâneos e a seus vícios” ³³.

Poderíamos dizer que as sátiras de Lucílio constituem o primeiro exemplo, em Roma, de poesia *engagée*. Com efeito, ele foi o primeiro literato romano que pôs o *otium* das Letras ao serviço da sociedade, desmascarando corruptos e corruptores, clamando contra o vício e pregando a volta à simplicidade do passado contra a lassidão dos costumes orientais que invadiam Roma.

Espírito essencialmente polêmico, leva seus ataques também ao campo da literatura, criticando violentamente os escritores de tragédias e de poemas épicos. Para Lucílio, a poesia

(32) Cfr. E. De Saint-Denis, o.c., p. 58.

(33) *Storia della letteratura latina*, o.c., p. 133.

verdadeira não é aquela que canta o maravilhoso, o fantástico, o heróico, num estilo altissonante, mas a poesia que brota espontânea do espírito, “ex praecordis ecfero versum” (670), sugerida pela visão dos acontecimentos humanos ou pela meditação de sua alma. Por isso, a sátira luciliana, quando não é feroz invectiva contra a sociedade (“primores populi arriput populumque tributim”, *Hor. Sat. II, 1, 69*), é poesia íntima, introspectiva, autobiográfica:

“Ele, no seu tempo, confiava seus segredos aos livros, como a fiéis amigos... de forma que a vida tôda do velho escritor transparece, como se pintada num quadro votivo” *id., ibid., v. 30*.

Com razão, então, Ettore Bignone chama Lucílio “il primo poeta dell’io della Roma classica”³⁴. E não porque êle fôsse um poeta subjetivista, fechado no próprio mundo espiritual. Muito pelo contrário. As personagens e os fatos descritos por Lucílio pertencem à vida real e contemporânea do Poeta. É que

“aqueelas figuras que retrata numa luz pitoresca e vivaz, com áspera jovialidade e, muitas vêzes, com um ar de festa e de barulhenta malícia, são figuras do seu próprio mundo, que vivem como expressões de sua robusta vitalidade, das suas simpatias e antipatias, das suas paixões de homem e de poeta, que êle colora de repentinhas iras, de sarcasmos, de ásperas sátiras, de sorrisos fugidios, de retratos bizarros. Retratando aquêle seu mundo variado, êle retratou a si mesmo, na sua lei de vida”³⁵.

E, realmente, a sátira de Lucílio é espelho de vida, seja social como individual.

Lucílio foi o criador da sátira latina, mas quem deu ao gênero satírico a sua mais alta expressão artística foi o ilustre filho de Venusia, Quinto Horácio Flaco (65-8). Sua vida se desenvolve entre dois períodos completamente diferentes da história de Roma. Até o ano 31 a.C. (batalha de Ácio), Horácio assiste ao furor das guerras civis dos últimos anos da República. Depois, na sua maturidade, se beneficia da nova ordem estabelecida pela *Pax Augusti*.

Como o seu predecessor Lucílio, Horácio é um poeta altamente autobiográfico, de forma que nos é fácil acompanhar as várias etapas de sua vida através de suas obras. Filho de

(34) *Storia della letteratura latina*. Firenze, Sansoni, 1945, v. II, p. 79.

(35) *Idem, ibidem*.

um liberto esclarecido e ciente da importância de uma boa educação, Horácio cursou as melhores escolas de sua cidade natal, de Roma e de Atenas. O “Jardim” epicurista de Herculano, na província de Nápoles, registra seu nome, junto com o de outros ilustres discípulos de Filodemo (Virgílio, Varo, Plócio Tuca). Não sabemos com certeza se Horácio freqüentou o círculo epicurista de Nápoles antes ou depois de sua ida para Atenas. Parece estranho que um adepto da filosofia de Epicuro militasse entre as fileiras dos idealistas de Filipos. Mas, além do fato de Horácio ser bastante individualista para abraçar completamente uma corrente filosófica importada da Grécia, é preciso considerar que o Epicurismo romano — como o Estoicismo — tinha uma feição própria e não excluía a participação do indivíduo em favor do bem comum. Aliás, a pregação da luta contra os liberticidas era um lugar comum de tôdas as escolas de filosofia e de retórica.

Em Atenas Horácio freqüentou a Academia, junto com Marcos, filho de Cícero, Messala Corvino, Calpúrnio Bíbulo e outros ilustres romanos. Bruto, depois dos Idos de março de 44, também se dirigiu para Atenas, onde incentivou estes jovens romanos a lutar pelas instituições democráticas de Roma. Horácio seguiu o exército de Bruto por dois anos, até a derrota em Filipos, em outubro de 42.

Graças a uma anistia, pôde voltar a Roma “com as asas cortadas, humilde e despojado da casa e do patrimônio paterno” (*Epít.* II, 2). Sem dinheiro e sem ideais, procura o ganha-pão exercendo o ofício de escrivão. Sua primeira produção literária é impregnada de amargura e de revolta contra a sociedade romana. Até que dois amigos, Virgílio e Varo, o apresentam, em 38, a Mecenas, rico e importante ministro de Augusto, passado à história como o amparador protótipo dos homens de Letras.

Uma nova fase começa, então, na vida de Horácio. A amizade de Mecenas, a quem o poeta venusino era ligado por afinidade de gostos e de temperamento, proporciona-lhe 30 anos de tranquilidade econômica e espiritual, permitindo-lhe dedicar-se exclusivamente ao cultivo de sua Musa. Entre os donativos recebidos, o mais apreciado foi o de uma casa de campo na Sabina, onde o Poeta procurava refugiar-se para escapar à vida tumultuosa de Roma. O mesmo Augusto faz questão da amizade de Horácio, que, especialmente depois da vitória de Ácio, não oculta suas simpatias para com o *Prin-*

ceps, restaurador da paz na Roma fraticida dos últimos anos da República.

Graças à paz social restaurada pelo Principado de Augusto e à serenidade pessoal conseguida pela amizade de Mecenas, Horácio inicia uma nova fase de sua existência, caracterizada por uma maior confiança nos valores do homem e da vida. É a época da produção do segundo livro de *Sátiras*, das *Odes* e das *Epístolas*.

Alguns estudiosos de Horácio falam de uma evolução espiritual, uma espécie de conversão: o Horácio cético, epicurista e sarcástico dos *Epodos* e de algumas *Sátiras*, depois da amizade com Mecenas e com Augusto, teria evoluído para o Horácio do lirismo patriótico³⁶. Mas, na realidade, as *Odes Romanas* e o *Carmen Saeculare* expressam a glorificação da Roma antiga, eterna, e não a exaltação da figura do Imperador. Custa acreditar que o tribuno do exército de Bruto, o defensor das idéias republicanas, o ferrenho tradicionalista se tornasse, no espaço de poucos anos e por motivos pessoais, o cantor de um regime que, sob as aparências de uma larvada democracia, era praticamente uma ditadura. Citamos, a respeito, a opinião de Silvia Iannaccone:

“O ânimo do poeta, não inclinado a quanto se ia realizando na linha cesariana, embora se tivesse reconciliado com a nova ordem das coisas, não aplaudiu nunca à obra de Augusto, mesmo quando pareceu secundar o desejo do soberano de exaltar a obra imperial”³⁷.

Antonio La Penna, em sua bela obra *Orazio e l'Ideologia del Principato*, analisa o problema da sinceridade e da autenticidade da poesia civil de Horácio e chega à conclusão, junto com L. P. Wilkinson, de que a

“a lírica civil é fruto mais de uma atmosfera política do que de uma genuína inspiração, e que nela só raramente se nota algo mais do que uma fina retórica, e nunca é presente realmente o coração do poeta”³⁸.

Com efeito, Horácio não devota a Augusto os mesmos sentimentos de simpatia, de afeto e de gratidão que mani-

(36) Isto dá a entender, entre outros, Rebêlo Gonçalves com o seu ensaio sobre “O lirismo horaciano”. In: *Filologia e Literatura*, S. Paulo, ed. Nacional, 1937, pp. 64 e ss.

(37) “Il segreto di Orazio”. In: *Giornale italiano di Filologia*. Ano XIII, n.º 4, 1960, p. 290.

(38) Torino, Einaudi, 1963, p. 21.

ceps, restaurador da paz na Roma fraticida dos últimos anos da República.

Graças à paz social restaurada pelo Principado de Augusto e à serenidade pessoal conseguida pela amizade de Mecenas, Horácio inicia uma nova fase de sua existência, caracterizada por uma maior confiança nos valores do homem e da vida. É a época da produção do segundo livro de *Sátiras*, das *Odes* e das *Epístolas*.

Alguns estudiosos de Horácio falam de uma evolução espiritual, uma espécie de conversão: o Horácio cético, epicurista e sarcástico dos *Epodos* e de algumas *Sátiras*, depois da amizade com Mecenas e com Augusto, teria evoluído para o Horácio do lirismo patriótico³⁶. Mas, na realidade, as *Odes Romanas* e o *Carmen Saeculare* expressam a glorificação da Roma antiga, eterna, e não a exaltação da figura do Imperador. Custa acreditar que o tribuno do exército de Bruto, o defensor das idéias republicanas, o ferrenho tradicionalista se tornasse, no espaço de poucos anos e por motivos pessoais, o cantor de um regime que, sob as aparências de uma larvada democracia, era praticamente uma ditadura. Citamos, a respeito, a opinião de Silvia Iannacone:

“O ânimo do poeta, não inclinado a quanto se ia realizando na linha cesariana, embora se tivesse reconciliado com a nova ordem das coisas, não aplaudiu nunca à obra de Augusto, mesmo quando pareceu secundar o desejo do soberano de exaltar a obra imperial”³⁷.

Antonio La Penna, em sua bela obra *Orazio e l'Ideologia del Principato*, analisa o problema da sinceridade e da autenticidade da poesia civil de Horácio e chega à conclusão, junto com L. P. Wilkinson, de que a

“a lírica civil é fruto mais de uma atmosfera política do que de uma genuína inspiração, e que nela só raramente se nota algo mais do que uma fina retórica, e nunca é presente realmente o coração do poeta”³⁸.

Com efeito, Horácio não devota a Augusto os mesmos sentimentos de simpatia, de afeto e de gratidão que mani-

(36) Isto dá a entender, entre outros, Rebêlo Gonçalves com o seu ensaio sobre “O lirismo horaciano”. In: *Filologia e Literatura*, S. Paulo, ed. Nacional, 1937, pp. 64 e ss.

(37) “Il segreto di Orazio”. In: *Giornale italiano di Filologia*. Ano XIII, n.º 4, 1960, p. 290.

(38) Torino, Einaudi, 1963, p. 21.

festa, em quase tôdas as suas obras, por Mecenas. Recusa, durante a guerra contábrica (26-25), o convite de Augusto para estar com êle na Hispânia a fim de ser seu secretário particular, alegando motivos de saúde; arruma desculpas de falsa modéstia, quando convidado (*Sát.*, II, 1, 10-20) a cantar as façanhas do *Pinceps*; não dedica ao Imperador quase nada da sua grande produção poética.

Por tudo isso, nos é lícito opinar que Horácio, embora aceite a restauração político-social promovida por Augusto, enquanto tinha posto fim às sangrentas guerras civis e substituído, em toda a linha, o caos pela ordem, todavia pressente o preço que, para tanto, as instituições romanas deviam pagar: a liberdade. Para o povo romano a liberdade política consistia na faculdade de escolher seus representantes: tal liberdade acabou definitivamente com o fim da República. O Império, com os sucessores de Augusto, tornar-se-á cada vez mais autoritário e despótico, limitando ao máximo a liberdade de expressão, especialmente no campo das Letras³⁹. Horácio, que nada mais amava do que a independência e a liberdade, parece pressentir êste triste futuro de Roma e, por isso, não podia morrer de amôres por Augusto. Talvez se lembrasse e compartilhasse a expressão de Cícero:

“O homem é livre não quando tem um dono justo, mas quando não tem dono nenhum”⁴⁰.

A sátira latina assinala, com Horácio, um importante progresso. Enquanto algumas sátiras do primeiro livro (especialmente a 7.^a e a 8.^a) têm caráter mais agressivo, violento, “satírico” no sentido moderno da palavra, e acusam influência acentuada do polêmico Lucílio, em outras sátiras posteriores o poeta se detém, de preferência, sobre o estudo da “comédia humana”, analisando a filosofia do meio térmico. Escreve Gino Funaioli:

“A sátira de Horácio é a sátira da sabedoria humana que repousa numa região intermediária entre qualquer excesso; mais do que expressão e representação do exterior, é ma-

(39) Isto procuramos demonstrar num recente ensaio, onde tratamos das relações entre Império e Literatura em Roma. Cfr. Salvatore D'Onofrio + “A liberdade de expressão na Roma imperial”; *Revista de Historia*. Ano XVIII, n.º 70, 1967, pp. 393-413.

(40) In: R. Paribeni — *L'Età di Cesare e di Augusto*, Bologna, Cappelli, 1950, p. 210.

cidade natal, foi levado a Roma, onde morreu, muito jovem, em 62. Freqüentou os cursos de retórica e de declamação, disciplinas obrigatórias na formação cultural da época. Mas foi o Estoicismo romano que exerceu papel decisivo no espírito juvenil de Pérsio.

O filósofo estóico Sêneca tinha formado uma espécie de cenáculo, reunindo ao seu redor as inteligências mais vivas da época: Aneu Cornuto, Traséia Peto, Musônio Rufo, Lucano e o jovem Pérsio. Este círculo filosófico-literário era uma espécie de "escola de virtude", onde se ensinava a lutar, em nome da tradição romana de democracia e de liberdade, contra a tirania e o despotismo da época de Nero e se pregava contra a corrupção dos costumes e a escravidão das paixões. Daí o caráter "prático" ou social do Estoicismo romano. O chefe Sêneca mandava que o sábio morresse na ação (cfr. *Epist. VIII, 1*)

Pérsio, vivendo em tal ambiente e assimilando as doutrinas do Pórtico ⁴⁴, sentiu a necessidade de se tornar útil à sociedade, pondo a serviço dela a sua inteligência e o seu entusiasmo. Depois do fracasso no gênero trágico, achou que a sátira era o meio mais próprio para a divulgação dos princípios estóicos. Para tanto, seguiu a tradição satírica precedente — ele mesmo afirma sua ligação com a Comédia Antiga e com Lucílio e Horácio (I, 114-118); 123-124) —, cujas características (a atualidade, a variedade de assuntos e a tendência a moralizar) estão presentes na sua obra.

Na história da sátira latina, entretanto, podemos apontar um novo elemento introduzido por Pérsio: o tom oratório e dogmático da conferência moral. Pérsio está firmamente ligado a uma doutrina filosófico-moral, o que não aconteceu com Lucílio e Horácio. O fiel e fervoroso adepto do Estoicismo romano, educado num ambiente que Martha chama "dos jansenistas da Roma imperial" ⁴⁵, procurou divulgar os princípios morais de tal escola por meio da sátira.

A pregação cínico-estóica era muito praticada em Roma no primeiro século da era cristã, e Pérsio, sem dúvida, sentiu seus influxos. O vício da retórica e da declamação era tam-

(44) Ernesto Faria ressalta, com riqueza de pormenores, os influxos do ambiente familiar e do círculo estóico sobre a personalidade do nosso poeta: "A formação da personalidade de Pérsio": Rev. *Humanitas* de Coimbra, vol. II, 1948-1949, pp. 55-56.

(45) *Les moralistes sous l'Empire romain*. Paris, Hachette, 1881, p. 123.

nifestação da alma do poeta, que se liberta dos laços da paixão, e, acima dos egoismos e das loucuras terrenas, sogga na *aurea mediocritas*”⁴¹.

A sátira de Horácio se fundamenta sobre a observação e a meditação. Através da primeira ele toma conhecimento da realidade social e humana em que vive; com a segunda ele se interroga sobre a responsabilidade dos defeitos humanos, chegando a transcender o propósito ético de verberar os vícios do tempo e criando assim poesia de caráter universal:

“a necessidade do defeito torna-se o seu tormento constante; o seu escárnio contra a vida contemporânea pressupõe sempre a mútua interrogação sobre os limites da responsabilidade dos homens. E a posição completamente nova de sua alma com respeito ao riso maligno de Aristófanes ou ao vitupério de Lucílio”⁴².

Dai a forma ambígua” da sua poesia satírica, em que sinceridade e ironia são inseparáveis, e onde é difícil perceber quando Horácio está brincando ou está falando sério, quando está criticando os vícios ou está tendo simpatia por eles. Talvez ele próprio não soubesse distinguir as duas coisas, pois

“a ambigüidade é, para Horácio, o tom essencial para exprimir, em arte, o seu sentimento da vida”⁴³.

Personalidade enigmática, instável, atormentada, a de Horácio!

Muito diferente dêle é um outro escritor de sátiras: *Aulo Pérsio Flaco*. Contrariamente aos dois predecessores, Lucílio e Horácio, Pérsio não foi em nada autobiográfico. Tudo que sabemos de sua vida devemo-lo a uma *Vita Aulis Persi Flacci de commentario Probi Valeri sublata*: uma biografia de Pérsio posta como prefácio à edição das *Satirae* pelo gramático M. Valério Probo.

Nasceu em Volterra, cidade etrusca, em 34 a.C., de família tradicional e rica. Perdeu o pai aos seus anos de idade, e três mulheres, a mãe, a tia e a irmã, educaram-no segundo a rígida tradição romana. Depois dos primeiros estudos na

(41) *Studi di Letteratura Antica*. Bologna, Zanichelli, 1949, v. II, tomo II, p. 13.

(42) M. P. Colombo — “Lineamenti di uno studio sulla satira di Orazio” In: *Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani*. 1935, vol. IV, p. 250.

(43) *Idem Ibid.*, p. 248.

época, ou em Juvenal, que deixou dela quadros tão repugnantes?

Para nós, têm razão gregos e troianos, dependendo do ângulo de que se julga esta época. Seja Juvenal, sejam os historiadores, cada um de seu ponto de vista, estão certos, pois a contradição é sómente aparente.

Em primeiro lugar é preciso considerar que Juvenal pertence, juntamente com Tácito e Plínio Môço, ao movimento de reação contra a triste dinastia dos Flávios, durante a qual a liberdade de expressão era muito limitada por causa do despotismo dos Imperadores, e só tinham prestígio escritores e poetas áulicos e aduladores. Para termos uma idéia do estadio de sujeição em que se encontravam as Letras no tempo de Domiciano, o último dos Flávios, é suficiente ler um trecho de Quintiliano:

“O que existe de mais sublime, de mais acabado e de mais excelente sob todos os pontos do que estas obras a que êle (Domiciano), desde môço e renunciando ao império em favor do pai e do irmão, se dedicara?” (*Inst. Or.*, X, 1, 91).

Quando se pensa que é o grande mestre Quintiliano a bajular tão descaradamente a obra política e literária de Domiciano, o fato, além de ser ridículo, é penoso.

Juvenal, espírito forte e másculo, incapaz de pôr a sua pena a serviço da adulação e do servilismo, e, ao mesmo tempo, impossibilitado de expressar as próprias idéias e os próprios sentimentos pela falta de liberdade, precisou esperar, para escrever suas sátiras, a morte de Domiciano e o advento dos Imperadores da casa Antonina, quando “é permitido pensar o que se deseja e expressar o que se pensa” (Tácito, *Hist.*, I, 1, 6).

Explica-se, portanto, por que o ódio, a raiva, a *indignatio*⁵⁰ juvenalina, por longos anos incubada e contida, quando pode explodir, se dirigirá principalmente contra o defunto Domiciano. Juvenal mesmo afirma que sua sátira é dirigida contra o passado, contra aqueles “cujas cinzas repousam ao longo da via Flamínia e da via Latina” (Sat. I, 171). Na realidade, nas sátiras de Juvenal não encontramos nenhum ataque direto contra Trajano e Adriano; portanto êle não está, do ponto de

(50) Sobre a *indignatio* de Juvenal assinalamos o interessante trabalho de W. S. Anderson — *Anger in Juvenal and Seneca* (Los Angeles, Univ. of California Press, 1964), que analisa os motivos da cólera no *De ira* de Sêneca e nas Sátiras de Juvenal.

bém filho da época e a êle nem sempre Pérsio consegue escapar. Tanto que Villeneuve chega a definir assim a obra de Pérsio:

“uma tentativa de transformação da diatribe em sátira horaciana, feita por um estóico que sofreu a influência da retórica”⁴⁶.

Daí os vários trechos de declamação, de pregação e de exortação moral em sua obra, cuja finalidade máxima é incentivar os homens para que aceitem e pratiquem a doutrina do Pórtico, considerada a única âncora de salvação no mar tempestuoso das perversões sociais.

Com Juvenal, o último escritor de sátira da antiga Roma, a sátira retórica alcança o seu apogeu. *Décimo Júnio Juvenal*, filho de um liberto enriquecido, natural de Aquino, passou a maior parte de sua vida em Roma, entre o primeiro e segundo século da nossa era (55-135). O estudo da personalidade de Juvenal, assim como sobressai das suas 16 sátiras, apresenta três problemas principais, inteligentemente analisados por Augusto Serafini em sua magistral obra *Studio sulla satira di Giovenale*⁴⁷.

O primeiro e maior problema a ser enfrentado é o *problema histórico*, que apresenta a seguinte contradição: as sátiras de Juvenal, feroz panfleto contra os costumes políticos, sociais e morais da sociedade contemporânea, foram escritas durante a dinastia antonina, cujos Imperadores (Nerva, 96-98; Trajano, 98-117 e Adriano, 117-138) foram apontados por historiadores e literatos da época⁴⁸ como governantes justos e sábios, que proporcionaram ao Império romano 40 anos de glória militar e de prosperidade econômica. Juvenal, então, estaria em contradição com os historiadores e escritores da época que enaltecem o governo dos Antoninos. Em quem acreditar — pergunta Boissier⁴⁹ — na história, que fala tão bem desta

(46) *Essai sur Perse*. Paris, Hachette, 1918, p. 511.

(47) Firenze, Le Monnier, 1957.

(48) Resumimos alguns testemunhos do bom governo dos Antoninos em reação à triste época dos Flávios: Tácito (*Agrícola*, III, 1): Trajano conseguiu a consonância de duas coisas, antes contraditórias, o Principado e a Liberdade; Plínio o Moço (*Paneg.* 65): pela primeira vez um *Princeps* (Trajano) respeita as leis; Floro (*Praef.* 8): graças a Trajano o Império está tomando vigor e a sua velhice parece rejuvenescer; Eutrópio (VIII, 2): as virtudes de Trajano fizeram com que fôsse venerado como um deus; e o próprio Juvenal (VII, 1): a única esperança do progresso dos estudos reside no Imperador (Trajano).

(49) *L'opposition sous les Césars*. Paris, Hachette, 1875, p. 302.

vista político, em contradição com os historiadores que enaltecem o governo de tais Imperadores.

O problema surge quando se analisam as sátiras do Aquinate em seu aspecto social. Aí o artifício literário da retrospecção não é válido, porque sentimos que os males e os vícios reprovados pelo poeta pertencem não sómente ao passado, mas dizem respeito também à sociedade contemporânea. Mais uma vez, apelamos para o testemunho do próprio Juvenal, que, falando do objetivo de sua sátira, afirma:

“Os votos, os temores, as iras, os prazeres, as alegrias, os tropeços, tudo o que os homens fazem, será misturado no meu livro” (Sat. I, 85-6).

É claro que esta *farrago* juvenilina é a pintura do mundo em que vive, mesmo se entremeada de *flash backs* da época precedente.

Aqui é preciso notar que a corrupção da sociedade romana na época imperial era um mal que vinha de longo e que não era fácil extirpar. Sómente um espírito ingênuo poderia pensar que a mudança de um homem no governo do vasto Império romano era suficiente para acabar, de um dia para outro, com as injustiças, os abusos e os vícios profundamente arraigados no seio da sociedade. Porque ao despotismo dos Flávios tinha sucedido o governo mais tolerante dos Antoninos, as coisas não iriam melhorar da noite para o dia. Nem temos conhecimento de nenhuma reforma social promovida por Trajano ou por Adriano, capaz de iniciar um movimento de saneamento dos costumes políticos, sociais e morais. A corrupção, em todas as áreas, continuava a reinar soberana, também sob os Antoninos. E Juvenal não é a única voz a clamar contra os maus costumes da época. Augusto Serafini, no capítulo “Il problema storico” da obra citada, faz o levantamento de trechos de autores latinos, poetas e historiadores, que, como Juvenal, descrevem e condenam a corrupção reinante, concluindo:

“o desbarate moral, considerado no seu complexo, era uma imponente realidade histórica do 1.º e 2.º século do Império”⁵¹.

Nem é válida a crítica de que Juvenal é exagerado na descrição dos vícios e de que tem olhos só para o mal, pois,

pela sua vocação de poeta satírico, ele é levado naturalmente a ressaltar somente o lado negativo das coisas. O que interessa é que Juvenal, apesar de eventuais exageros, não nos mentiu na descrição da vida social romana, sendo a sua obra fruto da observação da realidade da época, da autópsia de uma crise social, e não de um espírito exacerbado, desajustado ou frustrado, como alguns críticos tentaram demonstrar⁵².

Um ilustre estudioso de Juvenal, o já citado Augusto Serafini, não pensa diferentemente:

“Em suma, uma coisa é certa. Não obstante todos os exageros e as deformações particulares que se possam encontrar, do complexo das sátiras emergem incontestavelmente os seguintes fatos: a decadência da ordem dos senadores e dos nobres, o crescente poder da burguesia, a extraordinária força dos libertos, a invasão dos gregos e o enorme influxo do mundo oriental, a predominância dos maus costumes, a emancipação das mulheres, a opressão econômica das classes desfavorecidas, a perturbação dos espíritos na idade de transição entre o evidente ocaso do paganismo e o vitorioso advento do verbo cristão. Estes são exatamente os grandes fatos da vida social em Roma e na Itália neste período. Numa palavra, é o *testemunho clamoroso da crise de todas as forças do Império* (o grifo é do autor): crise mascarada pelos fulgores dos feitos de Trajano e pela iluminada direção dos Antoninos, mas crise todavia sempre real, que desaguará imponente e irreparável um século mais tarde, em todos os seus componentes políticos, sociais, econômicos, religiosos e literários”⁵³.

Não vemos, portanto, nenhuma contradição entre os que exaltam a obra dos Imperadores da casa Antonina e Juvenal que lança severas invectivas contra a sociedade. Os primeiros, comparando, do ponto de vista político, o governo dos Antoninos com o de seus predecessores, têm razão em exaltá-lo; o segundo, vendo as coisas do ponto de vista social e moral, também tem razão em condenar uma sociedade realmente corrupta. Aliás, a finalidade moralizante da obra de Juvenal vai ao encontro do programa restaurador de Trajano, o *Optimus Princeps*.

Um outro problema que deve enfrentar o estudioso de Juvenal é o seu *moralismo*. O poeta de Aquino sempre e por

(52) Juízos negativos sobre a obra de Juvenal foram emitidos principalmente por G. Boissier (*L'opposition sous les Césars*, o.c.), M. D. Nisard (*Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Bruxelles, Hauman, 1834), C. Martha (*Les moralistes sous l'Empire romain*, o.c.), E. V. Marmorale (*Giovenale*. Bari, Laterza, 1950).

(53) O.c., p. 96.

muitos comentaristas foi considerado um dos maiores moralistas da antigüidade romana. Os Padres da Igreja citavam trechos de suas sátiras em seus sermões religiosos e na Idade Média foi um dos autores latinos mais lidos. Dante Alighieri coloca o nosso poeta entre os espíritos mais ilustres do Limbo. Sua fama de moralista atravessou, indiscutida, os séculos, alcançando o apogeu na época do Romantismo — mormente com Victor Hugo. Mas, na era moderna, os citados críticos negativista de Juvenal tentaram pôr em dúvida o valor ético da sua obra. O mais ferrenho demolidor do moralismo do Aquinate foi Marmorale, que, no ensaio citado, dedica 81 páginas ao assunto. A sua argumentação é a seguinte: Juvenal não foi um moralista porque não possuía os dois requisitos indispensáveis a um verdadeiro moralista: uma linha filosófica e uma visão própria da vida que substitua aquela que condena.

Responderemos brevemente a estas duas argumentações. Para ser moralista não é preciso ser filósofo: basta ter o senso comum, a *philosophia vulgaris*, a capacidade de discernir o bem do mal. E isso, acreditamos, a Juvenal não faltava. Quanto à visão de vida, somos da opinião que o nosso poeta, em sua obra, procurou sugerir a solução para os males da sociedade, pois tinha o seu conceito do homem ideal. Visceralmente contrário ao Império, ele foi um ferrenho republicano, um saudosista dos velhos tempos da República, um *laudator temporis acti*. Em cada sátira encontramos referências nostálgicas aos romanos antigos que fizeram a grandeza de Roma. Como demonstraremos ao longo do nosso trabalho, Juvenal contrapõe constantemente à corrupção, ao luxo e aos vícios da sociedade contemporânea as priscas virtudes, a sanidade física e moral, as façanhas gloriosas dos antepassados da antiga Roma republicana.

Se o ideal de Tácito é o homem germânico, forte, puro, primitivo, de moralidade íntegra, o ideal de Juvenal é Cincinato, o homem que sabia usar com a mesma mestria a espada e a enxada, que vivia contente com pouco. Ele culpa os orientais da introdução em Roma do luxo e da frouxidão dos costumes, causas da decadência moral do povo latino e prega a volta ao mais genuíno *mos maiorum*. Se este retorno era ou não historicamente possível, é um outro problema. Neste caso deveríamos deplorar em Juvenal o êrro de perspectiva histórica e não a falta de um ideal de vida.

Restaria ainda analisar o *problema estético*, muito debatido entre os críticos de Juvenal. Discute-se se ele foi um verdadeiro poeta ou um exacerbado declamador. Não quere-

mos aprofundar êste ponto, pois isso foge aos objetivos do nosso trabalho. Só gostaríamos de ressaltar que, muitas vêzes, se chega a juízos subjetivos e partidários, quando se pretende julgar os poetas clássicos através das modernas correntes estéticas. É o caso de Marmorale⁵⁴, que, seguindo as idéia estéticas de Benedette Croce⁵⁵, chega à negação de qualquer valor poético da obra de Juvenal; enquanto, num outro ensaio⁵⁶, considera Pérsio um dos maiores poetas da literatura latina. Uma tomada de posição tão dogmática a respeito dos dois poetas satíricos deriva de um espírito de contradição à tradição, do desejo de ser original a qualquer custo. Para Marmorale, Pérsio é um grande filósofo, um grande moralista e um grande poeta; ao passo que Juvenal não é filósofo, nem moralista, nem retor, nem poeta: é um simples “literato”⁵⁷. E o mais interessante é que o crítico consegue provar o que afirma. Como é verdade que, dentro de sua perspectiva, um bom dialético é capaz de demonstrar qualquer tese!

Para nós, mais humildemente, Pérsio e Juvenal são dois “satíricos”, v.g. escritores de sátiras, como os predecessores no gênero, Lucílio e Horácio. Sua finalidade não é a de fazer poesia, filosofia, moral, retórica, ou coisa que o valha, mas a de retratar os vícios da sociedade para corrigí-los: *castigando mores* é o mote programático de todo escritor satírico. É claro que o temperamento e a formação cultural de cada um fazem com que em Pérsio predomine o elemento reflexivo e filosófico, em Juvenal o elemento retórico e agressivo. Como é claro também que, quando o poeta consegue “sentir liricamente” quadros da realidade que está descrevendo, ele cria trechos de verdadeira poesia. E momentos de pura poesia existem em todos os autores satíricos⁵⁸, em Pérsio como em Juvenal⁵⁹, em Horácio como em Lucílio. Por isso é arbitrário tachar um de “poeta”, outro de “literato”.

(54) Veja o capítulo “La poesia nell'opera di Giovenale”, o.c., p. 83.

(55) Croce (*Poesia antica e moderna*. Bari, Laterza, 1941) também trata da poesia na obra de Juvenal, emitindo um julgamento decididamente negativo.

(56) *Persio*. Firenze, La Nuova Italia, 1941.

(57) Veja o capítulo “Il vero Giovenale”, in: *Giovenale*, o.c., pp. 149-180.

(58) As relações entre sátira e poesia são bem analisadas por Ronconi, o.c., pp. 1-13.

(59) Para a poesia na obra de Juvenal, veja o capítulo III de Serafini, o.c., “La Poesia e l'Arte”.

CAPÍTULO SEGUNDO

A SÁTIRA À LITERATURA

A literatura da época de Augusto assinala o momento mais alto do espírito criador do gênio romano. A esta, com o Império, segue-se um período de estancamento, quase de descanso, depois da vultosa produção literária do fim da República e do Principado. Não se trata de decadência, pois também a literatura da era imperial tem seus grandes poetas e prosadores. Basta citar Marcial e Juvenal, Tácito e Plínio o Môço. Mas é uma nova época literária que se inicia. É a fase da reflexão que sucede à fase de criação.

Na história de tôdas as literaturas notamos este fenômeno: depois dos períodos de intensa criação literária surge uma época de divulgação, de assestamento e de crítica. É quando proliferam as teorias e se fixam os gêneros literários. Os epígonos, os imitadores e os mestres de escola se encarregam de levar ao conhecimento do público as obras-primas da época precedente, catalogando-as e encaixando-as em esquemas. O Helenismo, por exemplo, encontra o seu grande mérito na sistematização e na difusão da cultura grega.

Algo de parecido acontece na época imperial de Roma. A literatura latina, neste período, transcende os limites itálicos e se difunde em tôdas as regiões conquistadas. A palavra "imperial" tem um sentido geográfico, além de político, pois não é mais a literatura de Roma ou da Itália, mas do Império todo. As conquistas e a colonização levaram consigo a cultura romana e, por sua vez, belas inteligências vieram das Províncias a enriquecer o filão dos poetas e dos escritores latinos. Os espanhóis, Sêneca o Reter, Sêneca o Filósofo e o épico Lucano, desde o primeiro século da nossa era, estão em Roma a integrar e a vivificar as Letras itálicas.

Influiu muito na difusão da cultura latina a proliferação das escolas, na época imperial. Sobre o papel da escola na

vida literária de Roma importantes reflexões são feitas por Concetto Marchesi:

"A escola, durante o Império, assume um verdadeiro ofício condutor e formador, tornando-se uma maneira literária que serve de atração e de estímulo. A escola é capaz de reduzir o fenômeno literário e artístico, essencialmente individual, a fato social; essa estabelece suas regras, classifica seus modelos, determina suas modalidades e coloca na imitação o campo da atividade e do mérito; essa procede do exemplar conhecido, enquanto a arte surge do desconhecido. A escola triunfa nos tempos da mediocridade; na época em que mais rareiam os pensadores e os escritores, florescem aquêles que ensinam a arte de pensar e de escrever. Nestes períodos de cultura escolástica se afinam certas tendências inspiradas em modelos ou em fórmulas especiais, dando-se, por falta de uma grande arte que postula grandes inteligências, um artifício de pensamento e de forma que pode também chegar à nobreza de expressão. Nesses tempos a técnica goza de uma singular consideração: o estudo da palavra, da frase, do metro, é tanto mais cultivado quanto menos poderosa é a obra criadora. A substância ideal se disciplina e se enquadra em esquemas onde entra abundante o elemento ético e político: em tais circunstâncias chega-se facilmente a uma literatura moralizante com finalidade utilitária" ¹.

E, realmente, uma intenção moralizante existe em todos os literatos da época imperial, qualquer que seja o gênero literário cultivado. Fedro, com a Fábula; Sêneca Pai e Quintílio, com a Retórica; Sêneca Filho, com a Filosofia; Lucano, com a Épica; Petrônio com o Romance; Plínio o Môço, com a Epistolografia; Tácito, com a Historiografia; Marcial, com o Epígrama; Pérsio e Juvenal, com a Sátira: todos têm como elemento comum o registro dos defeitos da sociedade.

De outro lado, o regime despótico e as aberrações sociais e morais concorriam para o surto dêste tipo de literatura realística e *engagée*, pois as inteligências mais esclarecidas não podiam ficar indiferentes à crise dos costumes da Roma imperial. No fundo, quase tôda a literatura imperial é de oposição, muito embora, por causa da limitação da liberdade de expressão, tal oposição se manifeste, quase sempre, numa forma genérica, alusiva, indireta.

O gênero literário que mais decaiu na época imperial foi a arte oratória. É comum a opinião de que com Cicero acabou a eloquência romana. Especialmente a eloquência política sofreu um golpe mortal com o fim da República. Não exis-

(1) O.c., vol. II, pp. 72-73.

tindo mais o direito do voto e sendo os cargos públicos distribuídos pelo arbítrio do Imperador, acabaram os comícios públicos, e os oradores, deixando o Foro, se refugiaram nos círculos literários, aumentando consideravelmente o número dos *declamatores*.

A *declamatio*, em sua origem, era uma disciplina subsidiária da eloquência e não passava de um exercício para treinar o aluno a falar em voz alta, em vista de suas futuras lutas forenses para a disputa dos cargos públicos ou para o ofício de advogado. Mais tarde, com a perda da liberdade política, a arte oratória reduziu o seu campo de ação somente à escola ou ao círculo literário, e a *declamatio*, então, passou a ser fim para si mesma e não mais um meio de aprendizagem.

Havia dois tipos de declamações: as *Controversiae* e as *Suasoriae*. As primeiras tratavam de assuntos de ordem judicial, discutindo sobre princípios de direito civil e penal, aplicados a um fato, na maioria das vezes, hipotético. Para termos uma idéia mais exata do que era uma *Controversia*, resumimos uma de Sêneca: uma virgem, raptada por piratas, é vendida a um rufião que procura explorá-la. Ela consegue dos fregueses, através de implorações, o dinheiro, sem se entregar. Mas um soldado não quer saber disso e tenta forçá-la: a virgem, para defender-se, acaba matando o miliciano. Acusada e absolvida do crime, pede para tornar-se sacerdotisa. A fórmula legal, que serve de base à discussão deste tema, é a seguinte: *Sacerdos casta e castis, pura e puris sit*. Vários declamadores tomam a palavra, expõem o próprio parecer e chegam à conclusão de que a moça, embora se tivesse mantido virgem, todavia é indigna de ser aceita como sacerdotisa por ter vivido num ambiente de depravação².

As *Suasoriae* eram de caráter político e seus temas extraídos da história ou da mitologia. Procurava-se, ficticiamente, persuadir personagens do passado a fazer ou não fazer determinada coisa. Perguntava-se, por exemplo, se era lícito a Agamenon sacrificar Ifigênia ou a César ultrapassar o Rubicão.

Tais temas de composição retórica eram, como se pode facilmente notar, completamente obsoletos e de nenhuma utilidade prática. A técnica dialética do sofisma grego, transplantada para Roma, não é mais aplicada à discussão de prin-

(2) *Controv.* I, 2; referida por C. Marchesi, o.c., vol. II, p. 41.

cípios filosóficos ou científicos, mas a assuntos de nenhuma utilidade, a bagatelas.

“As *Controversiae* e as *Suasoriae* — escreve Piccoli Genovese — representam o que pode sobreviver da criação artística quando o Estado ou o relaxamento espiritual impedem à vida cultural de aderir à realidade”³.

O pior é que essas *declamationes* não se limitam só ao campo da Oratória, mas empestaram toda a literatura imperial, pois,

“o caruncho do artifício retórico, uma vez dentro do sistema, se propaga: cria uma espécie de hábito mental, que, em lugar de encontrar resistência ou correção, é secundado pela moda, e impregna de si todo estudo, toda forma de prosa e de poesia”⁴.

Contra os declamadores e contra a literatura retórica em geral, surgem escritores e poetas satíricos. Aliás, o primeiro século do Império é riquíssimo em produção satírica: basta citar Petrônio⁵, Marcial Pérsio e Juvenal. Seu apurado espírito crítico leva-os a revelar o quanto de ridículo existe nos assuntos e na afetação dos cultores da *declamatio* ou dos imitadores do estilo épico, trágico e elegiaco. Marcial dirá a um dêsses oradores que tinha posto um cachecol para fingir-se rouco e implorar, assim, a clemência do público:

“Por que envolveste o pescoço numa manta, antes de recitar? Esta manta ficaria melhor nos nossos ouvidos!”
(*Epigr.* IV, 41).

Petrônio começa o seu *Satiricon* com uma investida contra a moda literária, condenando o vício da declamação e ressaltando o desvirtuamento da cultura:

“E, justamente por isso, penso que os jovens nas nossas escolas se tornam mais estúpidos ainda. Com efeito, ali nada ouvem ou vêem do que se refere à vida prática, cuidando só de piratas emboscados nas praias com suas correntes, de tiranos preparando editos que condenam os

(3) *Giovenale*. Firenze, Le Monnier, 1933, p. 16.

(4) Rostagni, o.c., vol. II, p. 305.

(5) Cabe aqui uma ressalva sobre a época de Petrônio. Não obstante as argumentações de E. V. Marmorale (*Storia della letteratura latina*. Napoli, Loffredo, 1958, pp. 268-269), que pretende colocar Petrônio depois do Imperador Cômodo, somos ainda da opinião tradicional que não vê distinção entre o Petrônio autor do *Satiricon* e o Petrônio *elegantiae arbiter* da corte de Nero.

filhos a decapitar os próprios pais, de respostas de oráculos que, para afastar enfermidades, determinam o sacrifício de três ou mais virgens; tudo não passa de frases melifluas e bem rimadas, palavras e fatos salpicados, por assim dizer, de dormideira e de sésamo (I, 3). Imbuidos de tais teorias, que espécie de cultura poderão apresentar? Quem lida na cozinha não pode ter bom cheiro. Oh! retóricos, permiti que vos diga: vós fostes os primeiros a fazer com que decaisse a eloquência, vós que, misturando os vossos jogos de palavras com propósitos frívolos e vazios, tirastes todo o vigor do discurso, preparando-lhe a ruína" (II, 1-2).

É interessante notar também que Petrônio isenta os mestres da culpa desta deficiência no ensino:

"Os mestres, na realidade, não são culpados por êstes exercícios escolásticos, pois êles, dirigindo-se a loucos, não podem raciocinar como sábios. Com efeito, se o ensino que ministram não agradasse aos jovens, acabariam, como disse Cicero, falando às cadeiras" (III, 2).

E morrendo de fome, acrescentamos. Num tempo em que a escola não era oficializada e o mecenatismo cedera o lugar à clientela, o coitado do professor vivia de esmolas e devia, portanto, conformar o ensino ao gôsto dos alunos e da sociedade. O poeta Juvenal dedica uma sátira inteira (a sétima) às tristes condições em que viviam os intelectuais de sua época, chegando à amarga e insofismável conclusão de que *carmina non dant panem*. "Os escritores antigos — afirma Mme. Guillemin — enfrentaram dificuldades que não desapareceram antes do século XIX" ⁶.

A sátira parece ser, na literatura latina, o único gênero literário que não se presta ao servilismo e à adulação, conseguindo descrever a realidade verdadeira da vida, sem papas na... pena. Levada a defender-se contra os ataques dos adversários do gênero satírico, essa justifica a sua razão de ser demonstrado o ridículo dos assuntos e do estilo dos literatos da época. Horácio escreve três sátiras de argumento literário (I, 4 e 10; II, 1); Pérsio e Juvenal dedicam a primeira de suas sátiras ao mesmo assunto. Fragmentos de Lucílio atestam que também na sua época poetas e literatos eram objetos de sátiras.

(6) *Le public et la vie littéraire à Rome*. Paris, Les Belles Lettres, 1937, p. 95.

O grande filho de Sessa Aurunca, espírito profundamente romano, detesta os cantores do maravilhoso fantástico e mítico da epopéia e da tragédia grega, a êles contrapondo a sua poesia feita de sinceridade, de vigor e de realismo. Aos epígonos do gênero diz:

“Se não descreveis serpentes, dragões alados, monstruosos prodígios, (nunca sereis contentes)” (723).

Lucílio não poupa Énio (413), nem Pacúvio (879), nem Ácio (148), 410). A paródia do estilo épico alcança o seu mais alto grau com o “conselho dos deuses”, em que Lucílio imagina a corte celeste reunida sob a presidência de Júpiter para condenar o miserável Lupo, responsável pela degradação de Roma, a morrer de indigestão:

“sardinhas e molhos de siluros te matam, ó Lupo” (46).

Horácio, defendendo o direito de crítica, não condena Lucílio por seus ataques contra as tragédias de Ácio e a épica de Énio (I, 10, 53-55). Toma a liberdade de imitar trechos altissoantes de Énio, tratando de assuntos vulgares, como o adultério e a gastronomia. Na sátira segunda do 1.º livro, Horácio, começando a falar dos perigos em que incorre quem procura mulheres casadas, imita um verso altamente épico de Énio (I, 2, 37-38). A mesma entoação épica existe na sátira quarta do 2.º livro:

“vale a pena conhecer profundamente a quintessência do molho duplo” (II, 4, 63-64).

Nem Virgílio escapa à imitação cômica de Horácio. Na sát. II, 8, o poeta descreve um banquete em casa de um ricaço: os convivas na agüentam mais o anfitrião elogiar os pratos servidos na mesa e Horácio, então, põe na bôca de um convidado êste verso de imitação virgiliana:

“Se não bebermos até rebentar, hoje morreremos sem vin-gança”⁷.

Homero também não é poupadão. A sátira II, 5 se abre com um diálogo entre Ulisses e Tirésias. O lendário herói inter-

(7) “Nos nisi damnose bibimus, moriemur inulti” (II, 8, 34). Cfr. Virg., *Eneida*, II, 670: “Nunquam omnes hodie moriemur inulti”.

pela o adivinho sôbre que artifício usar para recuperar os bens perdidos. E Tirésias ensina-lhe a arte de extorquir os testamentos. É um acréscimo humorístico que Horácio faz ao canto XI da Odisséia. O herói homérico é apresentado como um herói moderno, “romanizado”, que coloca a sua astuciosa inteligência a serviço de um torpe “métier”. A caricatura do estilo épico é bem evidente, em Horácio, na descrição de duas contendidas. Numa etapa da viagem a Brundisio, o poeta descreve uma cena cômica, à moda osca, feita de troca de desafios engraçados entre dois escravos, o palhaço Sarmento e o servo Méssio Cicirro. A entoação é paródicamente épica:

“Musa, quisera agora que do palhaço Sarmento e de Méssio Cicirro sucinta me recordasses a rixa, e de que pais nascidos ambos viessem à lide (I, 5, 51-54).

A segunda contendida, esta de ordem judicial mas não menos engraçada, entre o bastardo Pérsio e um canalha de nome Rei Rupílio, é comparada à luta entre Heitor e Aquiles⁸. Gostosa caricatura dos atores de tragédia se encontra na sátira filosófica (II, 3), onde Damasipo, para dizer que os homens são surdos à voz do bom senso, faz uma comparação com um fato engraçado, acontecido durante uma representação teatral: o ator Fúfio, enquanto, embriagado, recitava a *Iliona*, uma tragédia de Pacúvio, adormeceu em cena e não respondeu à interpelação do outro ator, que lhe dizia “mãe, eu te chamo”. Todos os expectadores, então, começaram a gritar em côro: “mãe, eu te chamo”, para ver se conseguiam acordá-lo (II, 3, 60-62).

O poeta Pérsio, também, não economiza ironia contra os epígonos do estilo épico-trágico. Na sátira primeira, de argumento literário, chama uma tragédia de Ácio, a *Briseides*, de “venosa” e a *Antiopa* de Pacúvio de “verrugosa” (I, 76-77), e afirma que não venderia a sua poesia, feita de sorrisos, por nenhuma “*Iliade*”⁹. A literatura mitológica tinha chegado, no primeiro século da nossa era, a um ponto de completa saturação. Os mitos gregos mais abomináveis eram vasculhados e apresentados ao público, ressaltando-se as lendas mais chocantes. O gôsto pelo mórbido dava grande aceitação aos mi-

(8) A sátira I, 7 verte tôda sôbre êste litigio.

(9) Vv. 122-123. Pérsio aqui se refere a uma péssima tradução da obra de Homero, feita pelo poetastro Ácio Labeon, de quem fala nos versos 4 e 50 da mesma sátira.

tos mais alucinantes e truculentos. Pérssio acena a este tipo de literatura macabra e à pomposidade de seus cultores:

"Para alimentar sua magniloquência, reúnam as nuvens sobre o Helicon os que fazem ferver as panelas de Prognes ou de Tiestes, para que o odioso Glicon possa jantar" (5, 7-9).¹⁰

Mais sarcástico ainda é Juvenal. Ele nos informa que a produção de poemas mitológicos, na sua época, era tamanha que as obras chegavam a ser leiloadas, junto com vasos, trípodes, armários e cestos (7, 10-12). Ele também se diverte em parodiar versos de Virgílio (3, 198; 9, 102) ou de Homero (9, 37), e faz alusões cômicas aos grandes heróis épicos (15, 65; 3, 278). No exórdio da primeira sátira Juvenal castiga sarcásticamente a prolixidade, a banalidade e a chatice dos lugares comuns da mitologia, a que se dedicam os poetas contemporâneos:

"Deverei eu sempre sómente ouvir? Não poderei nunca vingar-me de Cordo, que tantas vêzes me atormentou com a *Teséide*, até ficar rouco? Um me declama suas comédias togatas, outro as suas elegias, e eu não devo protestar? Serei, então, obrigado a perder mais um dia por causa de um interminável *Telefo* ou de um *Orestes* ainda incompleto, embora já tenham sido preenchidas um montão de páginas, repletas nas margens e nos dois lados, sem que ninguém me pague por isso? Ninguém conhece tão bem a sua casa, como eu conheço o bosque de Marte e o antro de Vulcão, perto dos rochedos eólicos. O que fazem os ventos, quais sombras atormentam Eaco, onde outro vai roubar o velo de ouro, que árvores atira Monico: tudo isso gritam, sem parar, os plátanos e os mármores estragados da casa de Frontão, e suas colunas estão quebradas pela fúria incessante dos versos. Declame um grandíssimo poeta ou um que não vale nada, todos dizem as mesmas coisas" (I, 1, 14).

Mas onde Juvenal alcança o auge do sarcasmo é na descrição do episódio do rodovalho (4, 34-150): um peixe enorme, pescado no Adriático, é levado de presente ao imperador

(10) O *Helicon* era a montanha das Musas; entendemos da seguinte forma a imagem do poeta: reunir nuvens no *Helicon* significa acumular versos vazios e redundantes. *Prognes* é uma personagem do mito de Tereu: ela, para vingar-se de seu marido Tereu, que lhe tinha violentado a irmã mais nova Filomena, mata, cozinha e serve ao marido o seu filhinho Iti. A mesma coisa acontece com *Tiestes*, personagem do mito de Atreu, que é obrigado a comer seus filhos. *Glicon* é um ator que procurava o seu ganha-pão recitando tais tragédias. Pérssio, com humor macabro, diz que ele se alimentava daquelas panelas, cheias de carne humana.

Domiciano. Este reúne os senadores para deliberarem sobre o gravíssimo problema de como cozinhar o peixe sem cortá-lo, pois não há assadeira que o contenha. Depois de uma tumultuosa sessão, se encontra a solução: manda-se construir uma assadeira do tamanho do peixe.

Se o conteúdo dêste episódio é uma feroz sátira política contra Domiciano, seu governo e sua corte, a forma é altamente paródica do estilo épico. O poeta começa invocando não só Calíope, mas todo o côro das Musas, que chama, mali-ciosamente, de "môças" para propiciar-se sua ajuda. E um tom solene é mantido em quase toda a narração. Aliás, parece que Juvenal aí quis imitar, irônicamente, o poema *De bello Germanico* do poeta áulico Estácio, amigo de Domiciano¹¹. Em todo o caso, o contraste entre a solenidade do estilo e a mesquinhez do assunto demonstra muito bem a finalidade paródica.

Mas a sátira lança seus ataques não só contra os imitadores do estilo épico-trágico, que ficam recalcando eternamente lugares comuns da mitologia e da história antiga, mas também contra a maioria dos literatos da época: são satirizados impiedosamente os poetas mediocres, os doentes da metromania, os que colocam o valor poético na quantidade dos poemas ou no amaneiramento do estilo. Já Lucílio ridicularizava o excessivo esmôero estilístico:

"Oh! com que arte tu marchetas as frases de bonitas palavras: dir-se-ia que estás compondo um soalho ou um mosaico" (84-85).

Pelo primeiro século d.C. ser poeta era uma moda: havia quem levasse até ao mercado seus poemas, junto com seu retrato (Hor. *Sat.* I, 4, 21-22), ou declamasse seus versos no Foro ou nos banhos públicos (id., ib., 74-75). Quem escrevesse mais e mais depressa devia ser uma forma comum de desafio entre os literatos da época:

"Vamos, se tiveres coragem, toma as tabuinhas; seja marcado o lugar, a hora e os juízes: veremos quem de nós dois será capaz de escrever mais" (I, 4, 14-16).

dirá o poetastro Crispino a Horácio¹².

(11) Cfr. P. de Labriolle — *Juvénal*. Paris, les Belles Lettres, 1957, p. 37.

(12) A facundia de Crispino, poeta e filósofo estóico, é satirizada também em outros lugares: I, 1, 120; I, 3, 139; II, 7, 45.

O inesquecível personagem da sátira nona do 1.º livro, “o chato”, para convencer o nosso poeta a apresentá-lo a Me-
cenas, ressalta um dos seus grandes méritos:

“Quem poderia escrever mais versos do que eu, ou mais depressa?” (I, 9, 23-24).

Horácio deixa, de bom grado, que o estóico Damasipo lhe censure a preguiça de escrever (II, 3, 1), pois êle sabe muito bem como é grande o tormento do verdadeiro poeta, que

“na composição de um verso, muitas vezes, deve coçar a cabeça e roer-se as unhas ao vivo” (I, 10, 70-71).

Não perdoa, por isso aos celerrimos fabricantes de versos, e também Lucílio, de quem êle se confessa admirador e discípulo, não escapa à sua crítica:

“este era o seu defeito: muitas vezes, numa hora só, ditava duzentos versos, apoiado sobre um único pé, pensando fazer maravilhas” (I, 4, 9-10).

Na sátira I, 10 (56-64), Horácio volta a caçoar da rapidez do poeta Lucílio, comparando-o a Cássio Etrusco que — dizia-se — compunha 200 versos antes do almôço e 200 depois, e cuja pira foi feita com os caixotes de seus livros.

Pérsio dedica toda a primeira sátira à descrição da vaidade e da vacuidade dos poetas contemporâneos. Juvenal, por sua vez, diz que

“é, na verdade, uma tola preocupação a de economizar efêmero papel, do momento que, em qualquer lugar tropeçes em poetas” (I, 17)

e que êstes

“estão sempre prontos, até no calorão de agôsto, a recitar seus versos” (3, 9).

A moda da declamação, como dissemos, era uma praga da literatura latina do primeiro e segundo séculos. E as sátiras de Juvenal e de Pérsio estão repletas de ataques irônicos contra esta pestilência. Citaremos só uns trechos:

“Lembro-me de que, quando criança, muitas vezes, eu ungia os olhos com azeite, quando não queria endereçar a Catão moribundo tantas palavras magniloquentes, destinadas a ser servilmente louvadas por um mestre cretino, e a ser ouvidas por um pai em suor, chegado junto com amigos” (3, 44-47).

Neste gostoso quadro o poeta Pérsio apresenta um tema de *Suasoria* com o seu declamador e o seu público.

Juvenal afirma que também foi obrigado a freqüentar escolas de recitações e a declamar *Suasoriae*:

"Eu também, quando criança, dei a mão à palmatória e aconselhei Sila a retirar-se à vida privada e a dormir sem preocupações" (I, 15-17).

Outro tem comum de *Suasoria* era Aníbal:

"Vai, ó louco, voa sobre os Alpes, para divertir os rapazes e tornar-te objeto de declamação" (10, 166-167).

Um tema de *Controversia* literária era o debate sobre a superioridade de Homero ou de Virgílio:

"O nosso banquete oferecerá hoje jogos diferentes: recitar-se-ão versos do poeta da *Iliada* e versos grandiosos de Virgílio: será difícil decidir qual dos dois é o melhor" (11, 179-181).

Os satíricos latinos insurgem contra a matéria e a forma d'este tipo de literatura evasãoista, divorciada da realidade, que só procura "cócegas sensuais":

"Fechados em casa, escrevemos, quer em versos, quer sem métrica, sempre algo de grandioso, destinado a ser soprado por um pulmão bem cheio de ar. Tu, com o cabelo bem penteado, com a toga nova, com o anel de brilhante do teu natalício, enquanto, todo de branco e sentado bem no alto do palco, declamas ao povo estas coisas, depois de ter feito, com a ágil garganta, exercícios de finas modulações, tu, então, derretido, com os olhos cheios de prazer, verás os colossais Romanos fremirem histérica e indecentemente, sentindo penetrar nos lombos as tuas poesias, pois teus lânguidos versos esfregam suas partes mais íntimas" (Pérsio, 1, 13-21).

Um grande ensaísta de Pérsio, Villeneuve, glosa com muita perspicácia esta passagem: "Pérsio rejeita a literatura de sua época... parece-lhe que, por uma perversão de gôsto que explica bem o relaxamento dos costumes, não se pede à poesia e mesmo à eloquência mais que uma sorte de prazer físico da espécie mais baixa, as cócegas sensuais de certas sonoridades e de certos balanços de expressões; é uma literatura de *mignons et d'eunuques*... cuja finalidade é a de acariciar os ouvidos, sem se preocupar com o pensamento" ¹³.

(13) *Essai sur Perse*, o.c., p. 225.

A sátira, pelo contrário, é poesia sadia e moralizante, aderente à realidade pelo conteúdo e pela linguagem: espelho de vida. A sátira é poesia de oposição ao mau gôsto poético e ao mau costume social. É poesia espontânea e sentida:

“Do profundo do coração extraio o meu verso” (670).

disse Lucílio, por mérito do qual “pela primeira vez a vida do dia a dia entrou numa obra literária, desenvolvida numa série de quadros, de esboços, de diálogos, que formavam uma espaçosa, ainda que confusa, representação de um mundo presente e real”¹⁴. E Lucílio será o mestre protótipo do gênero satírico, à cuja autoridade recorrerão os posteriores escritores de sátiras, para defender-se contra os ataques de agressividade, de malvadeza ou de excessivo realismo na descrição dos vícios da sociedade. Horácio, na sát. I, 4, que é programática, defende o direito à liberdade de expressão, baseando-se na tradição da Comédia Antiga, cuja agressividade foi imitada por Lucílio:

“Éupolis, Aristófanes, Cratino e os demais poetas da comédia antiga, se alguém era digno de ser posto no pelourinho por ser um malfeitor, um ladrão, um adulterio ou outra coisa ruim, denunciavam-no com ampla liberdade. A eles está ligado Lucílio, que gozou do mesmo direito de crítica” (I, 4, 1-6).

Continuando, ele afirma que só devem temer o poeta satírico os que têm a consciência suja, mas estes são os mais numerosos, e por isso ele evita ler suas poesias em público (22-25); o homem de bem não teme as más línguas (67-68); Horácio não é uma alma negra, pronta a falar calúnias, a pôr veneno, a dizer maldades de amigos ausentes (78-103); a sua poesia é fruto de meditação sobre a vida e os vícios dos homens, e a observação dos defeitos humanos tem, para ele, uma finalidade preventiva e catártica, poi foi o seu ótimo pai que o acostumou a prestar atenção aos vícios de seus semelhantes para evitar os maus exemplos e forjar uma diretriz de vida eqüidistante de qualquer excesso (106-129); suas sátiras são o resultado desta meditação sobre a vida (138-139).

Na sátira décima continua a polêmica literária. O poeta volta a defender suas sátiras, confirmado a sua dependência de Lucílio. Louva o seu espírito satírico (4), mas renova a acusação de não ter aprimorado o estilo (1 e 50-51), justifi-

(14) Marchesi, o.c., vol. I. p. 143.

cando, porém suas imperfeições por sido Lucílio o criador de um gênero literário não tentado pelos gregos (66). No emaranhado de imitadores dos gêneros literários vindos da Grécia, um campo ainda virgem era a sátira, e Horácio a êste se dedica, não escondendo o intento de levar à perfeição o gênero iniciado por Lucílio (46-50), mitigando a violência de seus ataques e dando-lhe maior beleza expressiva (7-15).

Na sátira primeira do segundo livro, também essa de assunto literário, Horácio reafirma a sua vocação satírica. A publicação de algumas sátiras tem provocado críticas ao poeta: é acusado de ultrapassar os limites na descrição dos vícios alheios (1-2). Horácio pede conselho ao jurista Trebácio, seu amigo. O douto e prudente homem aconselha-o a desistir de escrever sátiras, pois falar mal dos outros é proibido por lei (80-82): seria mais seguro e mais proveitoso cantar as façanhas de Augusto (10-12). O poeta replica que, se de um lado não sente nenhuma vocação épica (13-15), de outro lado não pode deixar de escrever, aconteça o que acontecer (57-60). Trebácio insiste sobre os perigos em que incorre quem ofende os poderosos e Horácio se serve, outra vez, do exemplo de Lucílio como argumento de defesa:

“E por quê? Quando Lucílio ousou, primeiro, escrever versos dêste tipo e tirar a máscara a quem mostrava uma cara bonita, enquanto por dentro era um sem-vergonha, por acaso Lélio ou Cipião, o Africano Menor, sentiram-se ofendidos ou se queixaram dos ataques a Metelo ou dos versos infames contra Lupo? Ele atacou nobres e populares, só poupando os homens virtuosos” (II, 1, 63-70).

Como para Lucílio, assim para Horácio, o prazer maior de sua vida é confiar os segredos de sua alma aos livros: nisso êle encontra o refúgio para as coisas boas e as coisas ruins da vida (29-34). A sua pena será uma arma que só ferirá os inimigos (45-46) ou os malvados (85), e, portanto, nenhum juiz poderá condená-lo (86). Numa outra sátira Horácio afirma a finalidade corretiva e moralizante de sua produção satírica:

“Quem me proíbe de dizer, rindo a verdade?” (I, 1, 24-25),

acrescentando a expressiva comparação entre o escritor de sátiras e o mestre de escola, que dá bombons aos alunos para incentivá-los à aprendizagem do abecedário. Pérsio também tem a sua sátira literária e programática. No primeiro verso da primeira sátira

“O curas hominum, o quantum est in rebus inane!”

é anunciado o argumento de sua obra satírica, isto é, as paixões dos homens e suas vaidades. Um interlocutor fictício adverte o poeta, como tinha feito Trebácio com Horácio, que é inútil e perigoso escrever sátiras; a quem Pérsio responde:

“tenho o baço irrequieto e não posso deixar de rir” (1, 12)

em face dos absurdos da vida¹⁵. Ao poeta que tem lançado, ao longo dessa primeira sátira, vários ataques aos cultores da poesia mole e alexandrinizante da época, a esta opondo uma poesia feita de sinceridade e de realismo, o interlocutor objeta:

“mas que necessidade tens de ofender ouvidos delicados falando a chocante verdade?... “Está bem — replica o poeta — vou considerar tudo limpo: estou de acordo contigo. Tudo é lindo, tudo é bom uma verdadeira maravilha... Pinta, então, duas serpentes e escreve: “rapazes, este lugar é sagrado, mijai alhures”. Eu me afasto. Mas a Lucílio foi, todavia, permitido açoitar Roma e Lupo e Múcio¹⁶; nêles afundou seus dentes. Horácio, maliciosamente, põe o dedo sôbre todos os vícios do amigo, suscitando o riso, e, embora caçoe dêle, é bem aceito, ele que é experto em zombar de todo o mundo. E a mim não será lícito dizer a minha, nem entre os dentes? nem às ocultas? nem numa cova? em parte alguma?” (1, 110-119).

Juvenal, igualmente, exordia perguntando-se se deverá ainda por muito tempo suportar os inúmeros declamadores, que nos auditórios públicos e particulares de Roma recitam epopéias e tragédias sôbre os gastos temas da mitologia grecoromana. Ele também não quer economizar papel: só que, em face da corrupção da sociedade, prefere seguir o caminho de Lucílio e escrever sátiras:

“Quando um mole eunuco tem coragem de se casar e Mévia, com as tetas postas à mostra e com um ferro na mão, tenta espantar, na arena, um javali toscano; quando um trapaceiro que, quando eu era mocinho, me cortava a barba, agora é o mais rico de todos os nobres romanos; quando Crispino, um resto da plebe do Nilo, um escravo de Canopo, dobrando nas costas púrpura de Tiro, anda por aí, mos-

(15) Horácio tinha dito, também irônicamente, que escrevia sátiras porque “sofría de insônia” (“uerum nequeo dormire”: II, 1, 7).

(16) Os dois foram objetos de ferozes invectivas por parte de Lucílio: Coronélio Lupo (o mesmo da paródia do conselho dos deuses) era político (chegou a ser *princeps senatus* em 131 a.C., não obstante a sua desonestade); Q. Múcio Cévola Augur foi pretor e cônsul, acusado e condenado por concussão.

trando a todo o mundo, nos dedos suados, o seu anel de verão, e parece que quase não aguenta o peso da imensa jóia: ah, é difícil, então, não escrever sátiras!" (1, 22-30).

O poeta, neste trecho, esclarece muito bem os motivos que o levam a rejeitar a moda literária e o obrigam a escrever poesia de oposição e de crítica. Existe, na sociedade contemporânea, uma crise de valores, uma deturpação da ordem natural das coisas, uma inversão de papéis: enquanto um eunuco efeminado quer casar, uma matrona romana se masculiniza e desce na arena a lutar contra javalis; enquanto a nobreza romana é obrigada a pedir esmolas para viver, um ex-barbeiro ou um escravo oriental se tornam, em pouco tempo e através de delações ou de outro qualquer comércio desonesto, pessoas riquíssimas e de destaque na sociedade. Em face de tantas aberrações, um espírito sensível e patriota não pode ficar indiferente e, se tiver vocação para as Letras, não pode silenciar diante de uma tamanha corrupção de costumes. Aliás, é justamente a visão do triste espetáculo da sociedade que impele Juvenal a escrever poesias:

"Como encontrar palavras para expressar a raiva que me queima o fígado já séco?... Não é digno tudo isso da pena do satírico Horácio? Não devo eu desmascarar tais coisas? Assunto muito mais interessante do que as façanhas de Hércules ou de Diomedes, ou os gemidos no Labirinto, ou o mar abalado pela queda de Ícaro, ou os vôos de Déda-lo, é o marido rufião que explora a própria espôsa... E não dá vontade escrever inteiros livros, quando um falsário... Se faltar a inspiração, será a indignação a sugerir o verso" (1,51-79).

O interesse pelos assuntos da vida e o pendor para o mais crúrealismo transparecem em tôda a obra de Juvenal e ele próprio é consciente disso, quando, em dois versos já citados, afirma que a temática de suas sátiras são tôdas as paixões humanas. A poesia de Juvenal fundamenta-se na realidade histórica: os fatos narrados, também os mais abomináveis, não são frutos de imaginação ou de reelaboração de mitos, mas crônica quotidiana: isso o poeta faz questão de salientar (6, 634-644).

O ofício do escritor de sátiras é apontar os defeitos e os vícios da sociedade, sem que se preocupe com as causas ou sugira os remédios. Todavia, muitas vêzes, o poeta satírico toma o lugar do moralista e insinua os medicamentos que ele acha idôneos para a cura do mal. Acenamos, na introdução a este trabalho, com o fenômeno da aculturação greco-romana.

É nossa opinião que os escritores de sátiras — e Juvenal de modo particular — encontram no choque entre a civilização grega e a latina a causa da corrupção dos costumes romanos e apontam, como remédio, a eliminação desta causa, isto é, a volta ao *mos maiorum*, ao espírito genuíno romano, anterior à invasão helenística no mundo latino. Não discutimos aqui a validade sociológica desta solução, pois qualquer fenômeno histórico é irreversível e nunca se pode voltar atrás. Mas, o fato de o passado ser irrecuperável, não quer dizer que não se tenha o direito de louvá-lo ou que não seja útil citá-lo como exemplo.

No campo específico das Letras e das Artes, a influência grega teve uma importância incalculável e acelerou de uma forma impressionante o progresso da civilização latina. Disso são conscientes poetas e escritores romanos, que nunca deixaram de reconhecer o quanto deviam à cultura grega. Por todos, basta citar a já lembrada afirmação de Horácio:

“Graecia capta ferum victorem cepit, et artes / intulit agresti Latio” (*Epist. II*, 1, 156).

Mas, ao lado dêste fator altamente positivo, o Helenismo, segundo o pensamento dos poetas satíricos, levou para Roma germes e sintomas de decadência social e literária. A falta de idealismo e de patriotismo, a preocupação excessiva por um estilo rebuscado, a insistência sobre temas e motivos mitológicos, tornaram a poesia alexandrina muito bonita de forma, mas vazia de conteúdo. Além do mais, era uma poesia importada, que vinha de uma civilização diferente da latina e que, portanto, estava completamente desligada da realidade social do imenso Império romano. Isso sentiram e contra este tipo de literatura insurgiram os escritores de sátiras.

Já o pai da sátira latina, Lucílio, embora homem culto, que tinha estudado em Atenas e vivia num ambiente de filo-helenismo, representado pelo círculo de Cipião Emiliano, percebeu o perigo da helenização de Roma. A sua poesia, não obstante os grecismos lingüísticos, é poesia de oposição à moda literária. “Do ponto de vista estritamente lingüístico — escreve Italo Mariotti — Lucílio está ligado ao passado: não é seu o ideal da sobriedade expressiva”¹⁷, que começava a ser cultivado pelo helenizante círculo cipião, tendo em Terêncio o primeiro purista da língua latina. Quanto ao conteúdo, suas

(17) *Studi Luciliani*. Firenze, La Nuova Italia, 1960, p. 3.

sátiras procuram pôr um dique ao relaxamento do antigo costume romano, cuja causa é encontrada na grecomania, ou seja, no espírito de imitar tudo o que vem da Grécia. De Tito Albúcio, que parece ter vergonha de ser romano, Lucílio caçoa da seguinte forma, pela boca do pretor Cêvola:

“Tu querias, ó Albúcio, passar por grego em lugar de romano e de sabino e patrício de Pôncio e de Tritânia, nossos centuriões, homens ilustres, soldados de primeira linha e porta-estandartes. Por isso, em Atenas, sendo eu pretor, quando te encontro, te cumprimento em grego, assim como tu querias: “Chaere, Tito”. E os lítore e a coorte tôda, em côro, repetem: “Chaere, Tito”. Eis por que Albúcio se tornou meu inimigo” (87-93).

A acusação feita por Horácio de Lucílio ser *hutulentus* e de compor muito depressa demonstra que o poeta de Sessa Aurunca, contrariamente aos imitadores da poesia alexandrina, não se preocupava muito com requintes estilísticos, mas olhava mais para o conteúdo. Também a sua dependência da Comédia Antiga confirma que Lucílio estava, no espírito e na forma, longe da moda literária da época.

Horácio, o poeta clássico por excelência, o *poet's poet*¹⁸, aquêle que soube melhor aproveitar da cultura grega, amalgamando-a ao espírito romano e alcançando, assim, um perfeito equilíbrio entre matéria e forma, ele também, em suas sátiras, tem momentos de aversão aos cultores do Alexandrinismo, admirando os poetas antigos e propondo a sua imitação. Na sát. I, 10, depois de ter dado uma série de preceitos sobre o estilo poético, conclui:

“os autores da Comédia Antiga fizeram assim e nisso devem ser imitados. Mas o belo Hermógenes nunca os leu, nem este macaco que só sabe recitar Calvo e Catulo” (I, 10, 16-19).

Segue um diálogo entre o nosso poeta e um defensor da poesia helenista, que acha bonito misturar palavras gregas às latinas. A este, Horácio:

“Esquecendo-te da nossa pátria e do nosso progenitor Latino, quererias tu, então, enquanto Pédio e Públicula Corvino saiam para defender causas em latim, misturar palavras estrangeiras ao idioma nacional” (I, 10, 27-30).

(18) Como é chamado por Carpeaux, o.c., vol. I, p. 124.

E acrescenta que êle também começou a escrever poesia em grego, mas o dissuadiu o Pai Quirino, que, em sonho, o chamou de louco, pois querer aumentar o imenso número dos escritores gregos era chover no molhado (31-35). Contra esta grecomania e em defesa de uma poesia sólida e nacionalista, Horácio sugere o exemplo dos antigos escritores latinos. Um trecho dos *Annales* de Enío é citado como exemplo de verdadeira poesia (I, 4, 60-61), e é sintomático o fato de que o seu poeta preferido seja Lucílio, um dos poucos escritores latinos que souberam ser originais, o “criador de um gênero literário novo, ainda não tratado pelos gregos” (I, 10, 66). A êle Horácio admira, imita e a êle se sente inferior (I, 10, 48-49); II, 1, 75-76).

Pérsio também satiriza a mania de escrever em grego:

“Hoje em dia, nós pretendemos heróicos sentimentos de quem é acostumado a escrever bobagens em grego; gente que não saberia descrever sequer um bosque ou cantar as maravilhas de uma roça rica de bens, com seus cestos de vimes, sua chaminé, seus porcos e suas festas em honra de Pales; gente que não saberia dizer de onde veio Remo e de onde vieste tu, ó Quíncio Cincinato, que gastavas no sulco os dentes do arado, quando a tímida espôsa te fêz vestir as insígnias de Ditador e foi o litor a devolver-te o arado” (I, 69-75).

Este trecho é muito significativo, pois expressa bem a reação à moda literária da época e nos informa sobre os ideais poéticos de Pérsio. Descobrimos nesta passagem um sentimento romântico da vida e da arte. Contra os epígonos do classicismo grego, Pérsio propõe o canto das origens da nacionalidade romana. Busca nos exemplos dos fundadores da grandeza de Roma e nas coisas genuínas e primitivas da vida uma nova substância poética a ser oposta ao bagulho mitológico e sentimentalista do alexandrismo. Depois de ter citado versos de um autor contemporâneo sobre o mito de Penteu e as folias das Bacantes, pergunta:

“Escrever-se-iam tais coisas, se nos restasse um pouco da virilidade dos nossos antepassados? (1, 103-104).

Mais categórico ainda e mais violento contra as deletérias influências de Helenismo na vida e nas Letras romanas é Juvenal, que, na opinião de Enrico Aguglia, é “um artista sincero de uma época literária falsa”¹⁹. Ele, com mais força ainda,

(19) “Giovenale e la critica recente”. Rev. *Atene e Roma*, vol. XVII, 1939, p. 148.

satiriza a grecomania. Na sát. 6.^a escarnece a mulher romana, que, seguindo a moda, só se sente bonita se arrumar uma certidão de nascimento em Atenas e falar grego:

“O que é mais enfadonho do que uma mulher que se julga linda só se de toscana consegue passar por grega, ou de sulmonense por ateniense legítima? Tôdas querem falar grego, e não sabem que maior vergonha é não conhecer o latim; falam grego sempre e em qualquer lugar... até na cama. Para as mocinhas, ainda vai: mas tu, que tens 86 anos, ainda grecizas? É indecorosa essa linguagem numa velha: quantas vêzes se ouve aquêle lascivo *zoè kai psique*” (6, 185-195).

Juvenal prefere, a um frígio ou a um lício, um escravo que fale latim (XI, 147-148), e satiriza Nero que aspirava à glória da poesia grega (8, 226). O seu espírito de nacionalismo se condensa na sátira terceira, onde o poeta afirma, pela boca do amigo Umbrício, que se afasta da cidade porque não tolera mais a invasão dos gregos em Roma:

“Eu não posso, ó Quirites, suportar uma Roma grega! E depois, quantos são os verdadeiros aqueus no meio de tôda esta escória? Faz tempo que o Oronte da Síria desaguou no Tibre, trazendo consigo língua, costumes, flautistas e cordas oblíquas, tambores exóticos e meninas obrigadas a prostituir-se no Circo” (3, 60-65).

Juvenal, nêste trecho, ressalta muito bem o tipo de estrangeiros que chegavam continuamente a Roma. Os gregos autênticos eram muito poucos e quase perdidos na onda dos orientais provenientes da Ásia Menor ou de outras regiões do Mediterrâneo. Eram emigrantes de tôdas as regiões helenizadas que se dirigiam à grande metrópole em busca de fortuna. Impropriamente, portanto, e para dar-se importância, chamaravam-se todos de “gregos”. E, como sempre acontece num fenômeno de aculturação, êles se reputavam superiores aos romanos, mais inteligentes e mais versáteis. Juvenal os pinta com fina ironia:

“Inteligência viva, audácia atrevida, palavra rápida e mais arrasadora do que a de Iseu. Sabes tu do que não é capaz um grego? Cada um dêles sabe fazer de tudo: é gramático, retor, geômetra, pintor, massagista, adivinho, acrobata, médico, feiticeiro; sabe tudo, êste greguinho faminto; êle irá ao céu, se tu o mandares” (3, 73-78).

Continúa o libelo contra os gregos, que são tachados de aduladores (86), de comediantes (100), de hipócritas (100-108), de

libidinosos (109-113), de delatores (116-118). Aliás, o conceito do “grego enganador e mentiroso”, que provinha da épica clássica²⁰ e chegou até nós, parece ter sido difundido através da obra de Juvenal. Mais interessante ainda é notar que o nosso poeta atribui, não só à psique, mas também à arte grega, êste caráter mentiroso:

“Acreditamos... em tudo o que a Grécia mentirosa ousa narrar em suas histórias... em tudo o que nos canta o poeta Sóstrato com as axilas suadas” (10, 173-178).

Na sát. 6.^a, defendendo a verdade histórica dos fatos narrados em suas sátiras, Juvenal afirma que as incríveis ficções da tragédia grega são desconhecidas às montanhas dos Rútuos e ao céu latino (634-637).

Eis por que, contra a poesia irreal do mito e, em geral, contra a cultura helênica, Juvenal propõe uma poesia sincera e sentida, tirada da vida de todos os dias, segundo o exemplo dos antigos escritores latinos:

“Onde encontrar aquela bonita simplicidade com que os antigos escreviam tudo que lhes tumultuava o espírito?” (1, 151-153).

E, falando da retribuição devida aos escritores:

“Outrora o prêmio correspondia ao talento, outrora muita gente tinha interesse em passar noites insônes e em privar-se do vinho durante todo o mês de dezembro” (7, 96-97)

ou do respeito pelos mestres:

“Ó deuses, fazei que a terra seja leve e macia nos túmulos dos nossos antepassados, que exale de suas urnas um perfume de açafrão, uma eterna primavera: êles que exigiam que o mestre fosse respeitado como um pai” (7, 207-210).

O ódio antigrego chega ao ponto de levar Juvenal quase à negação do progresso e da cultura, vendo na civilização refinada a causa principal da corrupção da sociedade. A saudade dos tempos passados, da Roma que ainda não conhecia os usos e os costumes orientais, é presente em muitos trechos da sua obra e se torna uma característica marcante de sua personalidade.

(20) Cfr. a expressão virgiliana “Timeo Danaos et dona ferentes” (*Eneid.*, II, 49), que se tornou proverbial, e originou o nosso “presente de grego”.

Concetto Marchesi salienta muito bem êste aspecto da poesia de Juvenal:

"E o poeta do passado. Seu sonho é a velha Roma dos Quirites, a Roma dos agricultores e dos soldados das guerras itálicas, do tempo em que a pobreza nada tirava à grandeza e à serenidade da vida, quando a erva, o musgo e o tufo serviam para a religião e para a beleza, e o fasto rústico dos novos palácios não tinha ainda perturbado a poesia simples das velhas coisas. Queria uma Roma de Quirites, que pertencesse sómente à gente latina... Foi poeta nacional, contrário à sociedade cosmopolita de Roma e odiou os orientais e os gregos, aquela gente vil, astutíssima e corrupta, que viera do Oriente para introduzir-se, feito visgo, no ingênuo cepo latino, estragando sua força vital" ²¹.

E, realmente, a literatura latina, na medida em que vai perdendo o seu fundamento natural e a sua principal fôrça de inspiração, consubstanciados na idéia unitária de Roma, não produzirá mais obras de vulto ²². Isto ocorreu a partir da segunda metade do 2.º séc. d.C., quando o genuíno espírito romano e itálico se dissolve na imensidão do Império.

(21) O.c., vol. II, pp. 149-150.

(22) Veja: G. D. Leoni — *A literatura de Roma*. S. Paulo, Nobel, 1958, p. 113.

CAPÍTULO TERCEIRO

A SÁTIRA FILOSÓFICO-MORAL

Cícero, discursando sobre a história da filosofia antiga, afirma que Sócrates

"foi o primeiro a fazer descer a filosofia do céu, e a instalou nas cidades, e a introduziu nos lares, obrigando-a a indagar acerca da vida e dos costumes, do bem e do mal" (*Tuscul.*, V, 4, 10).

Nada de mais certo, pois com Sócrates, a filosofia grega deixa o campo da Cosmologia para entrar decisivamente na Ética. A filosofia pós-socrática apresenta, paralelamente aos dois grandes sistemas de Platão e de Aristóteles, duas importantes escolas socráticas menores, a *cirenaica* e a *cínica*, que deram origem, respectivamente, ao Epicurismo e ao Estoicismo, que tanto sucesso teriam no mundo romano. Ambas se preocuparam principalmente com o problema moral. A constituição do universo, a transcendência, a imortalidade da alma e os outros problemas físicos e metafísicos são estudados só enquanto têm interferência na vida humana. O homem torna-se realmente, na filosofia grega pós-socrática, o centro do interesse especulativo.

As escolas filosóficas posteriores (principalmente o Epicurismo, o Estoicismo, o Ceticismo e o Ecletismo) continuam na procura do *ubi consistam* da felicidade humana. Aliás, se quisermos encontrar algo de comum a tôdas estas correntes da filosofia greco-romana, devemos achá-lo na preocupação constante de descobrir o segredo da felicidade. A felicidade humana reside na virtude? no prazer? na religião? na indiferença? na apatia? Em suma: na satisfação, ou na sublimação dos instintos? Estas são as principais interrogações a que procura responder qualquer sistema ou escola filosófica, que se preocupa com o problema moral.

A guinada da filosofia grega para o campo específico da Ética foi determinada, na época helenística, por vários fatores.

Os dois grandes sistemas filosóficos, a Academia e o Peripato, abrangiam, como organizações científicas, a totalidade do saber, e o filósofo era médico, técnico, político, numa palavra, era o "sábio". Mais tarde, no período helenístico, ocorre a diversificação das ciências, nascem centros próprios de investigação e a filosofia, então, restringe o seu campo de ação, ocupando-se só de Lógica, Metafísica e Ética.

Esta última sobrepuja as outras por causa da crise do mundo helenístico. As convulsões políticas subseqüentes às guerras de Alexandre Magno determinaram um estado de incerteza, e o homem procurou, então, a salvação em si mesmo. De outro lado, o mito religioso foi perdendo, aos poucos, a sua função de explicar os fatos da vida, pois o homem procurou, cada vez mais, racionalizar o seu pensamento. Por tudo isso, a filosofia do comportamento humano se tornou uma necessidade premente, e duas correntes filosóficas, cada qual com a sua mundividéncia, o Pótico e o Jardim, tomaram maior impulso e se destacaram no mundo do Helenismo e do Império romano¹. Foi este espírito prático da Ética que tornou a filosofia grega aceita pelos romanos.

A filosofia entrou oficialmente em Roma no ano 155 a.C., com a embaixada dos três grandes filósofos gregos Carnéades, Critolau e Diógenes de Babilônia, chefes, respectivamente, da Média Academia (de cunho cético), do Perípato e do Pórtico. Causaram grande impacto os dois discursos eloquentes e contraditórios de Carnéades sóbre a justiça, admitindo, no primeiro dia, e negando, no segundo, a existência da justiça no mundo. Os romanos tradicionalistas, chefiados por Catão, não gostaram de tamanho intelectualismo e, preocupados com a segurança nacional, pediram a expulsão dos três filósofos de Roma. Providências anteriores (nos anos 173 e 161) já tinham sido tomadas contra filósofos e retores gregos.

Mais forte, porém, do que esta corrente nacionalista e tradicionalista, foi a corrente de vanguarda, que achava indispensável ao progresso da civilização romana a assimilação da cultura grega. No segundo século a.C. se intensifica o processo da helenização de Roma. O núcleo receptor e irradiador da civilização helênica foi o círculo dos Cipões. Cipião Emílio, o vencedor de Cartago e de Numância, junto com Lélio e Fúrio Filo, formou em Roma o primeiro grande círculo de cultura, rodeando-se de espíritos iluminados. Logo após a

(1) Cfr. J. Hirschberger — *História da Filosofia na Antiguidade*. S. Paulo, Herder, 1957, p. 216.

famosa embaixada dos três filósofos, foram a Roma — desta vez em caráter quase estável e integraram o círculo cipiônico grandes expoentes da cultura grega: basta citar o filólogo Crates, da escola filológica de Pérgamo, o historiador Políbio e o filósofo Panécio de Rodes, que deu ao Estoicismo uma feição eclética.

A enorme influência da filosofia de Panécio no mundo culto romano é bem salientada por Rostagni:

“Ele influiu de forma evidentíssima na direção moral, política e cultural dos romanos que viviam em torno do círculo dos Cipiões e que, como afirma Cícero, ao costume de sua pátria e dos seus antepassados (*mos maiorum*) souberam ligar a doutrina filosófica dos gregos. Fruto das conversações com os amigos romanos foi — parece — a obra capital de Panécio, um tratado sobre o *dever*, que serviria como fonte para o *De Officiis* de Cícero. A filosofia torna-se escola de vida política, ou melhor, de vida em geral: à idéia do homem como *civis romanus* sucede a idéia do homem como sujeito simples e universalmente *humanus* (é de uma comédia de Terêncio aquêle mote “*homo sum; humani nihil a me alienum puto*” que, como nos informa Santo Agostinho, suscitou grandes aplausos no teatro). E, na verdade, Panécio nos parece um apóstolo de humanismo, que, antes de todos e mais do que todos, contribuiu para açalar o mundo romano, ou greco-romano, para os caminhos da sabedoria civil e do império universal”².

O poeta satírico Lucílio, íntimo dos expoentes do círculo dos Cipiões, certamente tomou conhecimento das correntes filosóficas que começavam a ser ventiladas em Roma e, provavelmente, inclinou-se para o Estoicismo eclético e tomou posição contra o Epicurismo, como deduzimos da sátira de Tito Albúcio, que, além de ser “grecômane” (como já vimos), era um epicurista da pior espécie³. O anti-epicurismo de Lucílio se deve a uma preocupação pela *gravitas* romana, que se via ameaçada pela doutrina um tanto “leve” de Epicuro.

O pensamento filosófico de Lucílio, mais do que em especulações teóricas, se fundamenta no romano bom senso, aplicado à vida de todos os dias. Um dos fragmentos mais comidos de Lucílio é aquêle em que o poeta de Sessa Aurunca ensina a um certo Albino, amante da riqueza e das honras, o que seja realmente a virtude:

“Virtude, ó Albino, é saber dar o verdadeiro preço às coisas da vida; virtude é conhecer o que realmente interessa ao homem; virtude é saber distinguir o que é justo, útil e

(2) O.c., vol. I, p. 144.

(3) Cícero *Brutus*, XXXIV, 131) chama-o de “*perfectus Epicureus*”.

honesto, o que é o bem e o que é o mal, o que é inútil, torpe ou desonesto; virtude é saber pôr limite e medida à procura da riqueza; virtude é dar aos bens materiais o seu justo valor; virtude é reconhecer nas honrarias só a importância devida; virtude é ser inimigo irredutível dos homens e dos costumes maus, e, de outro lado, ser defensor dos costumes e dos homens bons: ter êstes em consideração, a êstes querer bem, dêstes viver amigo, colocando pois em primeiro lugar o interesse da pátria, em segundo, o da família, em terceiro e último, o nosso" (1196-1208).

Este trecho é muito claro para precisar de glosa: condensa toda a filosofia de vida do antigo romano!

A filosofia teórica entrou em Roma com o Ecletismo de Panécio, e esta corrente filosófica teve uma certa ressonância no mundo romano, especialmente em virtude das obras filosóficas de Cícero. As duas escolas, porém, que empolgaram o espírito dos latinos e tiveram maiores adeptos foram o *Epicurismo* e o *Estoicismo* da terceira fase, o chamado "Estoicismo Romano".

O maior divulgador das doutrinas de Epicuro em Roma foi o poeta Lucrécio, através de sua imortal obra *De Rerum Natura*. Centros de difusão do Epicurismo no mundo latino foram os "Jardins" dos mestres Sirão, em Nápoles, e de Filodemo, em Herculano. Aí se reuniam os literatos romanos mais esclarecidos do fim da República, para encontrarem, no pensamento de Epicuro, um refúgio contra os tormentos e as incertezas das guerras civis. Ainda hoje podemos ler, entre os fragmentários papiros de Herculano, os nomes de Horácio, Virgílio, Vário, Quintílio Varo e Plócio Tuca, como ouvintes do mestre Filodemo⁴.

O que ligava êstes nobres espíritos era, precípuamente, o conceito epicurista da amizade. Horácio, na sátira que descreve a sua viagem a Brundísio, ressalta o alto valor afetivo que existia entre os cultores da filosofia de Epicuro:

"Em Sessa encontramo-nos com Plócio, Vário e Virgílio, os melhores espíritos do mundo, aos quais eu estou intimamente ligado. Oh, quantos abraços e quantas expressões de alegria! Até que estiver de mente sã, nada poderei preferir a um querido amigo" (I, 5, 40-44).

Mais tarde, Mecenas e o próprio Augusto se tornaram adeptos do Epicurismo, cuja filosofia individualista e funda-

(4) Cfr. Rostagni, o.c., vol. II, p. 80.

mentada no “prazer” contribuiu muito para os interesses políticos do *Princeps*. A elite romana, cansada do longo período de guerras civis, aceitou a *Pax Augusti* como um alívio e procurou afastar-se da política e encontrar no gôzo moderado dos bens o segredo da felicidade individual. Mecenas, o culto e refinado ministro de Augusto, se encarregou de adormecer as consciências e não economizou dinheiro para atrair ao redor de Augusto as inteligências mais destacadas.

A filosofia de Epicuro, cuja ética colocava a felicidade na satisfação do prazer, quando este não acarretasse nefastas consequências ou excessivas preocupações, contribuiu não pouco à manutenção do *status quo*, enquanto afastava os homens das ambições políticas e da luta pela liberdade, em nome de um ideal de vida serena. “Para Epicuro, tipo ideal da fidalguia ática, a vida deve ser vivida elegantemente em sentido pleno”⁵. Por isso, é preciso não se preocupar com a família e a vida política, para não perder a “serenidade” do espírito. O Epicurismo ensinou o homem a desligar-se do tumulto da vida coletiva, para encontrar em si mesmo, ou num fechado cénáculo de escolhidos amigos, a fonte da felicidade.

A crise dos ideais político-sócio-morais do fim da República foi uma grande aliada da doutrina de Epicuro; estas, juntas, libertaram o homem da necessidade da dor, do sofrimento, do sacrifício. O Epicurismo, então, mais do que uma filosofia, se tornou um estilo de vida, uma reação à *gravitas* e ao tradicionalismo romano. Foi uma revolução comparável, de certa forma, à dos *Beatles* na Inglaterra hodierna.

“Aquela mesma jovialidade — escreve Giuffrida —, aquêle esquematismo da doutrina que respeitava todo ornamento da cultura humanística e clássica, a própria ascendência que o Epicurismo tinha sobre os espíritos sedentos de felicidade, tanto assumiam um valor irresistível, quanto correspondiam ao utilitarismo egoístico e individualista, a que facilmente se dobrava a alma romana na ardente reação contra a *gravitas*, o *decus*, a *humanitas*, as *artes* e as *doctrinae*, cujo ideal se esvaziava de todo significado humano em face da brutalidade e da violência da história e dos acontecimentos”⁶.

A personalidade e o pensamento de Horácio parecem enquadrar-se muito bem nêste ambiente sócio-cultural. Depois

(5) H. Padovani-L. Castagnola — *História da Filosofia*. S. Paulo, Melhoramentos, 1961, p. 98.

(6) P. Giuffrida — *L'Epicureismo nella letteratura latina del 1.º secolo a.C.* Torino, Paravia, 1940. p. 14.

de sua frustrada tentativa de luta pelas liberdades republicanas e democráticas, ele encontra no verbo de Epicuro os motivos teóricos que justifiquem o seu ideal de vida: viver livre e modestamente, cultivando uma *aurea mediocritas*; satisfazer-se com um pouco; evitar os excessos, as ambições, que, segundo Epicuro, são as causas da infelicidade.

Não queremos afirmar que ele seja um epicurista no sentido técnico da palavra. Horácio, “nullius addictus iurare in verbo magistri”, não aceita como seu o pensamento de outro. Ele afirma claramente que *quot homines, tot sententiae* (Sát. II, 1, 27), isto é, admite o livre arbítrio contra qualquer dogma imposto. Horácio é epicurista só enquanto a filosofia do Jardim mais se aproxima da sua mundividência e enquanto se serve dela para confutar os paradoxos do Estoicismo. Aliás, em vários pontos — de modo particular no que diz respeito às exigências do sexo torna mais humana e mais complacente a doutrina de Epicuro. O seu *carpe diem* não pode ser filiado ao Epicurismo, pois é a expressão da fugacidade do prazer, motivo eterno de poesia, antes que de filosofia⁷.

Ao apontar os defeitos de seus semelhantes o nosso poeta, às vêzes, imagina que um interlocutor possa perguntar-lhe: “E tu?”. Horácio, então, indaga se ele, ser imperfeito também, tem o direito de criticar o próximo. Aí a sua poesia se interioriza e passa a ser, como bem afirma Zielinski, um exame de consciência⁸.

Enfim, Horácio, não obstante a sua simpatia para com Epicuro, não pode ser filiado a nenhuma escola. Ele é filósofo como cada um de nós, quando medita sobre os problemas da vida, faz o seu exame de consciência, procura descobrir qual é o certo e qual é o errado, e, principalmente, qual é o caminho a seguir para se alcançar a felicidade. Serve-se de alguns princípios filosóficos, mas é inimigo de qualquer dogmatismo, pronto a investir com a sua ironia os exageros dos estoicos e dos epicuristas.

“A sua filosofia — concluimos com Ronconi — não é *logos*, não é teoria; é somente *paideia*, forma de cultura, linguagem tomada de um cabedal de estudos e de leituras... Toda a obra satírica de Horácio canta o triunfo do bom

(7) Cfr. G. Perrotta — “Orazio”. In: *Pagine Critiche di letteratura latina*. Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 253-262.

(8) *Horace et la société romaine du temps d'Auguste*. Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 205.

senso sobre qualquer especulação dourada ou pseudo-dourada, da sobriedade dos simples sobre o insolente materialismo dos ricos... É uma sabedoria ingênuas e bonacheirona, que não pode receber outro adjetivo, a não ser o de "horacianna".⁹

Se o Epicurismo dominou na Roma republicana e no Princípio, o Estoicismo se afirmou muito mais no mundo romano da época imperial. Depois de ter passado pela fase eclética, o Estoicismo dos séculos 1.º e 2.º d.C. volta à sua fase primitiva, conjugando-se com a escola cínica e vulgarizando-se na *diatribe* cínico-estóica. Mas a associação dos nomes não quer dizer identidade de posições. Há diferenças relevantes entre a mundividência do cínico e a do estóico. Os dois pregam a necessidade de viver segundo a natureza e de conseguir a *autárkéia*, isto é, a autosuficiência; mas, enquanto o primeiro nega qualquer autoridade constituída, o segundo admite o Estado como uma *civitas mundi*, de que todos os homens são cidadãos com igualdade de direitos e com o dever de observar a sabedoria e perfeita lei cósmica. O Estoicismo postula a participação do filósofo na sociedade; o Cinismo, pelo contrário, em nome de uma liberdade e de uma autonomia individual quase anárquica, leva às últimas consequências o princípio da autarquia: é antisocial, pois prega a volta pura e simples ao estado natural e primitivo do homem. Por isso o Cinismo foi chamado "a extrema esquerda do Estoicismo". E o herói cínico será Diógenes de Sínope (chamado de "cão" por ser este animal um exemplo de naturalidade imprudente), que lançou o seu desprêzo contra todos os valores e os preconceitos da burguesia ateniense, opondo a natureza à convenção social e negando qualquer exigência de civilização em nome do livre exercício da vida natural. São conhecidas as anedotas sobre sua vida de pobreza: renunciou a todos os bens materiais, teve por residência um pequeno tonel e achou supérfluo até um copo, quando viu uma criança beber água na concha da mão.

Bem diferente é a "virtude" estóica, que postula o homem forte, impertérrito em face das adversidades e da morte, engajado na vida política, lutando pelo bem da sociedade. É sintomático o fato de que o maior filósofo estóico romano, Sêneca, além de ser um dos mais ricos homens da sua época, foi por vários anos o conselheiro e o ministro do imperador Nero, procurando mitigar o seu despotismo e promovendo uma harmo-

(9) O.c., pp. 21-24.

niosa colaboração entre o Senado e o *Princeps*. O plano educacional e formativo de Sêneca fracassou pela rápida perversão do Imperador e o filósofo pagou com a vida a sua intromissão na vida pública. Outras vítimas do despotismo imperial foram Catão Uticense, Peto Traséia e Elvídio Prisco, que procuraram levar para o campo da atividade prática e política os princípios do Estoicismo.

A filosofia do Pórtico influenciou quase toda atividade cultural romana. Atingiu o campo da literatura e as obras de Lucano e de Pérsio são impregnadas de doutrina estoica. Como anteriormente foi o Epicurismo, agora, na época imperial, o Estoicismo se torna a filosofia da moda e da society, enquanto a grande massa prefere o pregador cínico, cuja filosofia é mais simples e mais popular. Talvez a maior diferença entre a doutrina estoica e a cínica esteja no público a que se destinam:

“Na luta contra o mal e o vício e na exaltação da independência, que torna indiferentes as circunstâncias exteriores da vida, Estoicismo e Cinismo concordavam: mudava só o público a que respectivamente se endereçavam; de forma que parece ser o Estoicismo o Cinismo dos ricos e dos feliçardos, enquanto o Cinismo seria o Estoicismo dos pobres e dos infelizes; o primeiro destinado à sala de visita e às conferências para pessoas cultas e iniciadas nos problemas elevados do espírito; o segundo, destinado às praças e aos homens que queriam ouvir sómente uma palavra de consolo e, se fosse possível, de esperança”¹⁰.

Cabe ainda relevar que a filosofia cínico-estóica era de franca oposição ao sistema político vigente. Enquanto o Epicurismo aceitou e se acomodou à ideologia do Principado, o Estoicismo lutou, mais ou menos abertamente, contra o despotismo dos imperadores romanos e contra as injustiças sociais. Prova disso é que a maioria dos expoentes da doutrina do Pórtico pagaram com a vida a sua oposição à ditadura. Seus ideais de liberdade e de igualdade humana e social chocavam-se com a berrante diferenciação das classes, e os pregadores cíni-co-estóicos, muitas vezes, foram objeto de perseguição por parte da classe dominante, especialmente dos militares:

“Os oficiais do exército, atacando os filósofos, sentiam que seus verdadeiros inimigos encontravam-se no campo do Estoicismo. Era aí que se refugiavam, sob a roupagem inofensiva da liberdade moral, as lembranças saudosas da antiga liberdade política”¹¹.

(10) Terzaghi, o.c., p. 17.

(11) Nisard, o.c., vol. I, pp. 285-286.

Domiciano chega ao ponto de expulsar de Roma os pregadores de filosofia, vendo nesta um motivo de perturbação da ordem pública. O Imperador tinha medo destes homens sábios e corajosos, que sabiam enfrentar até a morte com ânimo impermeável. Na realidade, mais do que a subversão do regime imperial, os estoicos pregavam a luta contra as ambições e as paixões desenfreadas, chamando os homens ao sentido do dever cívico e moral.

A causa da enorme difusão do Estocismo na sociedade romana do século 1.º e 2.º deve-se, parece-nos, a uma tentativa de humanizar o despotismo imperial e criar melhores condições de vida para o povo em geral. A filosofia estoica, mais do que qualquer outra doutrina filosófica, longe de ser uma prerrogativa de poucos espíritos especulativos, penetrou em quase todas as camadas sociais, pois seu ensinamento era eminentemente prático e humano, visando anular as diferenças entre romanos e estrangeiros, nobre e plebeus, ricos e pobres, livres e escravos. A idéia de um estadismo cosmopolita tentava suplantar o restrito conceito do *civis romanus*, estendendo direitos e deveres, indistintamente, a todo habitante do Império.

Mas, à medida que êste plano de reformulação de valores ia fracassando por encontrar, no campo político-social, obstáculos intransponíveis, o Estoicismo procurou interiorizar-se e o gôsto da perfeição moral substituiu o engajamento do filósofo na vida política. A filosofia então tornou-se refúgio de vida e surgiu a moda da *direção espiritual*, cujo criador foi Sêneca com as *Cartas a Lucílio*.

“O desemprêgo político, a tristeza dos tempos, a incerteza do amanhã, a saturação dos prazeres e outras causas ainda, acrescentam um novo prestígio à antiga autoridade da filosofia. O Estoicismo, doutrina dominante, cuja alta e austera convinha a uma sociedade que precisava principalmente de coragem, apresenta um tom religioso, assentado em dogmas morais, impõe a seus adeptos um porte especial, divulga seus princípios através de uma ativa propaganda e faz de seu ensinamento uma espécie de apostolado”¹².

Dai o caráter “religioso” do Estoicismo romano, que, com Epicteto e Marco Aurélio, alcança momentos de misticismo quase cristão. O Estoicismo foi, portanto, a última tentativa do mundo pagão de salvar (espiritualmente falando, é claro) a

(12) Martha, o.c., p. 8.

si mesmo com as próprias fôrças. Não conseguiu, mas preparou o caminho e abriu as portas ao Verbo cristão, em cuja transcendência se depositou a única esperança de salvação do homem.

Visceralmente ligados aos princípios da filosofia estóica estão a vida, a personalidade e a obra poética de Pérsio. Já recordamos as ligações pessoais e culturais com o círculo dos Sénecas. O elogio que o nosso poeta faz do mestre Cornuto tem o mesmo sabor de veneração com que se expressava Lu-crécio (*De Rerum nat.*, III, 1-30) em relação a Epicuro:

“Agora, ó Cornuto, eu, estimulado pela Musa, ofereço-te o meu coração, para que tu o perscrutes e vejas, ó doce amigo, que grande parte da minha alma é tua. Verifica a minha sinceridade, tu que sabes distinguir o som cheio do som ôco de uma língua hipócrita. Gostaria de ter cem bôcas para dizer-te com pura voz o quanto eu te tenho dentro de mim, no fundo do meu coração, e para que as minhas palavras pudesse revelar-te tudo o que de inefável está escondido nas mais recônditas fibras do meu espirito” (5, 21-29).

É comovente êste atestado de devoção quase filial ao seu mestre. Mas, de outro lado, acusa em Pérsio uma dependência absoluta de Cornuto e do Estoicismo. Na realidade, o nosso satírico, do ponto de vista filosófico, não tem originalidade nenhuma. Ele se limita a divulgar a doutrina aprendida no cénáculo dos estóicos, sem dar-lhe uma interpretação pessoal, sem transformá-la em vida de sua vida: é um autor puramente “escolástico”, como bem o define Marchesi¹³. Enquanto por Horácio o Epicurismo é analisado, criticado, passado pelo crivo da sua personalidade poética e humana, e visto na sua possibilidade de correspondência e de adaptação à vida prática; por Pérsio o Estoicismo é aceito pura e simplesmente com a súmula de seus princípios e até de seus paradoxos. Ele é o discípulo humilde de uma seita filosófica, um prosélito entusiasta que aceita qualquer ensinamento como certo e indiscutível. A sua moral é puramente teórica, feita de axiomas de aforismos, formulada sobre um código de leis cegas e implacáveis, não se preocupando com o relativismo e com as fraquezas humanas. Nino Scivoletto¹⁴, comentando a 3.^a sát. de Pérsio, observa que o poeta de Volterra não chegou a pensar que nem todos os homens conseguem ser sábios, e que, mesmo não alcançando a perfeição moral, têm igualmente o direito de viver.

(13) O.c., vol. II, p. 94.

(14) A. Persi Flacci *Satura*. Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 53.

Muito mais difícil é definir a posição filosófica do último escritor de sátiras romanas, Juvenal. Ele mesmo reconhece a sua ignorância, ou melhor, a sua displicênciâ no aprendizado de qualquer doutrina filosófica:

“Escuta agora que consôlo poderia dar-te quem nunca leu as sentenças dos cínicos ou dos estoicos, que se diferenciam dos cínicos só pela túnica, e quem ainda não estudou Epicuro, satisfeito com as verduras da sua pequena horta” (13, 120-3).

Apesar desta sua afirmação, porém, suas sátiras são impregnadas de princípios filosóficos e de admiração pelos grandes mestres do pensamento antigo: Sêneca (5, 109), Crisipo, Tales, Sócrates (13, 184-187), Diógenes (14, 308-310). Na *farrago* juvenalina encontramos um pouco de tudo. Os princípios filosóficos das várias escolas estão misturados, confusos, e, às vezes, ele entra em contradição até consigo mesmo. Tomemos como exemplo o conceito da *Fortuna*. Há momentos em que Juvenal parece ser um determinista e atribuir tudo à sorte ou ao acaso:

“A questão é saber que estréla te acolhe quando, vermelhinho ainda, sais do regaço materno, para emitir os primeiros vagidos. Se a Fortuna quiser, de reitor tornar-te-á cônsul; se ela determinar, de cônsul transforma-te-á em reitor. Que demonstram Ventídio e Túlio, senão a força de seus astros e o admirável poder do misterioso fado? O destino pode conceder um reino a um escravo e a um prisioneiro um triunfo” (7, 194-201).

Mas, em outros lugares, sustenta a tese oposta, inclinando-se para um voluntarismo que acusa uma indiscutível influência estoica:

“Os bens de que te falo tu mesmo podes consegui-los: a virtude é o único caminho que leva com certeza a uma vida feliz. Sê sábio, e o céu nenhum poder terá sobre ti. Somos nós, ó Fortuna, que te fazemos deusa e te colocamos no céu” (10, 363-366) ¹⁵.

Essas contradições e vacilações doutrinárias têm a sua explicação na psique de Juvenal. Ele foi um homem revoltado, irrequieto, exuberante e, portanto, incapaz de meditar sobre

(15) Giuseppe De Vico (*Pensiero morale e religioso di Giovenale*. Napoli, científica, 1960, pp. 8-9) sustenta que a concepção pessimista da Fortuna, que não se distingue do Fado, pertence à primeira fase da produção poética de Juvenal.

a vida. Faltou-lhe um espírito reflexivo, indispensável a quem queira tratar de assuntos de filosofia moral. Foi mais um moralista do que um filósofo. Concordamos, neste ponto, com Marmorale, quando afirma que seria perder tempo querer encontrar uma linha filosófica na obra de Juvenal¹⁶.

A nota dominante que talvez se possa encontrar no pensamento de Juvenal é um amargo pessimismo, que serpeia na obra tôda e se condensa na sátira décima. Ele não tem a compreensão humana de Horácio nem a fé estoica de Pérsio. Sente o gradativo desmoronamento dos valores do mundo clássico e é incapaz de apontar uma via de saída:

“O que dá um *pathos* profundo, uma nota indelével à obra de Juvenal é a visão do espírito clássico, que, arrancado de suas posições racionais e morais, sente vagamente a necessidade de encontrar uma nova razão de vida, mas fica imóvel, sem força para prosseguir, para propor-se uma meta”¹⁷.

Juvenal percebe que nem as instituições políticas, nem a religião, nem a filosofia têm forças para conter a crescente degradação sócio-moral do mundo romano. Começa, então, impotente, a clamar no deserto, este último *civis romanus*, que sente saudade dos bons tempos, que acusa ferozmente o momento presente e que, não percebendo a mais ampla missão de Roma, tem medo do futuro.

As duas escolas filosóficas que tiveram maior sucesso em Roma, como vimos, foram o Epicurismo e o Estoicismo. A sátira latina, sendo o espelho do momento histórico, está impregnada das teorias destas duas correntes, especialmente no que diz respeito à filosofia moral, pois esta fornece os princípios de conduta ética a serem aplicados na vida prática.

O ponto crítico, que torna as duas escolas contraditórias, é se o sumo bem consiste no prazer ou na virtude. Uma verdadeira batalha é travada, então, entre o “prazer” epicurista e a “virtude” estoica, com todo o séquito de corolários e paradoxos. Nas sátiras de Horácio, Pérsio e Juvenal encontramos écos de tais disputas.

Um princípio de filosofia estoica, de grande sucesso polêmico, era o da *autarquia* do sábio, *conditio sine qua non* para

(16) *Giovenale*, o.c., p. 48. A. Piccoli Genovese (*Giovenale*, o.c.) dedica um capítulo (“Lineamenti filosófici nelle Satire”, pp. 108-145) ao estudo do pensamento filosófico de Juvenal, mas não chega a nenhuma conclusão.

(17) Piccoli Genovese, o.c., p. 141.

ser “virtuoso” e, daí, “feliz”. O homem, para conseguir a “virtude”, devia ser “autárquico”, isto é, autônomo e autosuficiente, dependendo o menos possível das coisas exteriores. A “autarquia” é o primeiro passo para a “ataraxia” e a “eudemonia”, isto é, o estado de felicidade.

Os mais intransigentes na aplicação dêste princípio eram os adeptos da filosofia cínico-estóica. Vimos Diógenes seguir à risca a autarquia. O poeta Pérsio, discípulo fiel do Estoicismo, defende este princípio, quando afirma:

“Não procures nada fora de ti”¹⁸;

enquanto Horácio se diverte com a autosuficiência do sábio:

“Se, quem é sábio, é rico, é um bom sapateiro, êle só é lindo e é também rei, por que desejar o que já possuis?”¹⁹.

A êste princípio intransigente dos estóicos Horácio opõe a doutrina de Epicuro, muito mais complacente com a condição humana. O Epicurismo admitia que o homem tinha “necessidades elementares”, que, se não satisfeitas, geravam sofrimento. Se a felicidade repousa na ausência da dor, é preciso conceder ao corpo e ao espírito todos os prazeres, cuja privação causa insatisfação e inquietude; assim como, de outro lado, é necessário evitar os prazeres que acarretam tristes consequências. Nessa “dosagem” do prazer se condensa toda a ética epicurista, que manda evitar qualquer excesso, qualquer preocupação desnecessária, qualquer paixão, qualquer temor²⁰; mas que, igualmente, não nega ao homem a satisfação

(18) “Nec te qu(aesueris extra” (I, 7). Villeneuve (o.c., p. 243), Marmorale (*Giovenale*, o.c., p. 32) e Scivoletto (o.c., p. 5) concordam em reconhecer nesse trecho a afirmação do dogma estóico da “autarquia”.

(19) “.....Si diues, qui sapiens est, et tutor bonus et solus formosus et est rex, cur optas quod habes?.....” (I, 3, 123-126). Com êste interrogativo Horácio quer tornar evidente a contradição dos estóicos, que, enquanto afirmavam que não precisavam de nada, de outro lado se intrometiam na vida pública, aspirando ao poder. Volta a mesma gozação dêste parádoxo estóico nas Epístolas (I, 1, 106-108): “Em suma, o sábio é apenas inferior a Júpiter: êle é rico, é livre, honrado, bonito, enfim, é o rei dos reis, e goza, principalmente, de boa saúde... a não ser que apanhe um resfriado”.

(20) São conhecidas as sutis argumentações de Epicuro, procurando demonstrar o absurdo do medo dos deuses e da morte: os deuses existem, mas são indiferentes ao destino dos homens, pois não poderiam perturbar sua serenidade divina; a morte, simplesmente não existe: quem vive não tem sensação dela e quem morre não tem sensação nenhuma.

de necessidades corporais e espirituais, indispensável para a consecução do equilíbrio perfeito entre espírito e matéria, fundamental para se chegar à “ataraxia”, isto é, à serenidade de espírito.

Contra a renúncia dos estoicos, os epicuristas pregam a satisfação do prazer, desde que seja moderado e venha ao encontro das exigências naturais:

“Oh, como são melhores e contrários a tudo isso os ditames da natureza, desde que saibas usá-los e não procures misturar as coisas que devem ser evitadas com as coisas que devem ser praticadas”...

“Não é melhor indagar que medida a natureza impõe aos desejos? O que pode e o que não pode ser-lhe recusado, sem que ela sofra? Não é mais vantajoso distinguir o ilusório do essencial?” (I, 2, 73-76, 111-113).

Horácio, nessa sátira I, 2, aplica princípios epicuristas ao amor e procura demonstrar os inconvenientes do adultério, cujos perigos causam mais preocupação e sofrimento do que prazer. Defende e prova as vantagens do amor feito com uma mulher livre, por corresponder imediatamente à necessidade impenitente do sexo e não acarretar perigos, que poderiam estragar o ato do amor e ser causa de desastrosas consequências. Para valorizar este seu ponto de vista sobre o amor, Horácio invoca o testemunho de seu mestre Filodemo, chefe do “Jardim” de Herculano:

“Quando o teu membro está túrgido, se tens à mão uma serva ou um escravo que possa satisfazer-te, preferes estourar pela tensão? Eu não! Prefiro um amor fácil e imediato. Filodemo manda para os Galos²¹ a mulher do “daqui a pouco”, “quero mais”, “se meu marido sair”: ele prefere uma que não custe muito e que não demore, quando solicitada” (I, 2, 116-122).

Como se pode notar, o amor, na concepção de Horácio e dos epicuristas napolitanos, é considerado uma exigência “natural e necessária”, ao passo que Epicuro classificava o instinto sexual entre os desejos “naturais e não necessários”. Aliás, para Horácio, não existe essa distinção: tudo o que é natural é também necessário. A ética horaciana não depende de qualquer princípio filosófico: é a moral tradicional roma-

(21) Sacerdotes eunucos de Cibele.

na. Lejav faz uma interessante observação, distinguindo a moral alexandrina da romana no tocante ao amor:

“(Horácio) rejeita as intrigas amorosas das comédias, a persistência e o expediente do dinheiro, que aviltam. A moral dos cômicos e dos elegiacos é a moral fácil dos gregos velhos, ricos e ociosos. A de Horácio convém a um romano ativo e austero, que não tem tempo para se divertir, nem vontade de gastar”²².

A mesma prescrição de seguir os ditames da natureza é aplicada ao uso da riqueza. Os bens materiais são úteis só enquanto fornecem ao homem os meios para satisfazer suas necessidades. Juvenal é muito explícito a respeito:

“Se alguém me pedir um conselho, dir-lhe-ei que medida deve ter a riqueza: deve ser tal que seja apenas suficiente para vencer a sede, a fome e o frio; a mesma riqueza que bastava a Epicuro, contente com sua pequena horta, e que, ainda antes, existia na casa de Sócrates. Nunca a natureza tem uma linguagem e a sabedoria outra” (14, 316-321).

Um corolário da “autarquia” do sábio é o conceito estoíco da *liberdade*, exposto na sátira II, 7 de Horácio e na 5.^a de Pérsio. Segundo o Estoicismo, a liberdade verdadeira não é a física, mas a espiritual; não reside na libertação dos grilhões da escravidão, mas na sublimação dos instintos e na ausência de paixões:

“Uma mulher te pede cinco talentos, maltra-te, fecha-te a porta na cara, dá-te um banho de água fria, depois te chama outra vez: sacode de teu pescoço êste torpe jugo! Brada: “Livre, eu sou livre!”. Não podes, pois um dono inexorável domina a tua vontade, estimula-te, se cansado, com aguilhões pontiagudos e te maneja como quer, malgrado a tua resistência” (Hor., Sat., II, 7, 89-94).

É fácil entender que êste senhor prepotente simboliza a luxúria. O poeta Pérsio, como o escravo Davo da sátira horaciана, indaga entre as várias classes sociais e não encontra senão escravos: uns escravos do dinheiro, outros da ambição, outro do sexo, outros da superstição religiosa. O único homem livre Pérsio o encontra na pessoa de Davo, um escravo da comédia *Eunuco* de Terêncio, que procura convencer o dono Queréstratos a se libertar de uma insana paixão pela cortesã Crisides. A moral da sátira é que só o sábio é verdadei-

ramente livre, enquanto ele tem conhecimento do bem e do mal e consegue dominar os instintos que escravizam. A liberdade, então, reside no nosso espírito e não vem de fora:

“Foi dita, assim, a maior palavra de libertação espiritual, que a Antigüidade tenha conhecido”²³.

Os pregadores cínico-estóicos levaram às últimas consequências a filosofia moral do Pórtico e chegaram a sustentar teses que eram verdadeiros paradoxos. Dois dêstes, a loucura universal e a igualdade das culpas, deviam ser objeto de grande celeuma, pois os encontramos tratados nas sátiras. Do princípio de que só o sábio, enquanto não se deixa levar pelas paixões, é sábio de mente, os estóicos facilmente chegavam à conclusão de que todos os homens são loucos:

“Louco é qualquer um que se deixe guiar pela perniciosa estupidez e pela ignorância da verdade, segundo proclama o Pórtico de Crisipo e o seu rebanho; e tal fórmula abrange todos os povos e os reis poderosos, com exceção só do filósofo” (Hor., Sat., II, 3, 43-46).

Esta sátira é constituída de um diálogo imaginário entre Damasipo e Horácio. O filósofo estóico expõe ao nosso poeta o dogma da loucura universal, demonstrando que a avareza (82-167), a ambição (168-223), o desejo dos prazeres (224-280) e a superstição (281-295) são paixões que perturbam o espírito e tornam o homem insano. Horácio ouve, divertido, a reprimenda de Damasipo contra as loucuras humanas e pergunta se ele também, por acaso, não seria louco. E Damasipo começa, então, a lançar ao rosto do nosso poeta todos os seus vícios. Horácio não agüenta a argumentação *ad hominem* e fecha a sátira com uma feliz saída:

“Ó grande louco, peço-te poupar um louco a ti inferior”.

É claro que Horácio, de espírito tão comprehensivo para com os defeitos e as fraquezas humanas, não podia aceitar uma doutrina tão rigorosa e sobre ela lança o ridículo.

Um outro paradoxo estóico que Horácio não engole é a teoria da *igualdade das culpas*, confutada na sátira I, 3:

“Os que afirmam que todas as culpas são iguais, encontram dificuldades na aplicação dêste princípio na vida prática; isso repugna ao senso comum, aos costumes e à própria utilidade, que é a mãe da justiça e da eqüidade” (I, 3, 96-98).

(23) Terzaghi, o.c., p. 45).

Depois de uma breve exposição das origens do Direito, segundo a teoria utilitarista de Epicuro, insiste na condenação dêste princípio estóico:

“A razão nunca conseguirá demonstrar que comete o mesmo pecado quem arranca as tenras couves da horta do vizinho e quem rouba de noite objetos sagrados. Haja uma norma que inflija penas adequadas às culpas, para não castigar a sangue quem só merece golpes de férula” (I, 3, 115-119).

Uma doutrina tão intransigente era simplesmente absurda para o indulgente Horácio que considerava o defeito conatural ao homem:

“Ninguém nasce sem defeitos, e o melhor é o homem que tem os menos graves” (I, 3, 88-89),

e que está sempre pronto, não só a desculpar, mas também a achar graça nas falhas dos amigos, da mesma forma que um namorado toma por encantos os pequenos defeitos da pessoa amada (38-40). Os satíricos, em geral, aceitam os princípios da filosofia moral, quando estes não contrastam com o senso comum; ao passo que rejeitam qualquer paradoxo ou máxima absoluta e inflexível, difícil de ser praticada. Aliás, os próprios pregadores estóicos não conseguiam pôr em prática o que ensinavam. Como sempre acontece, os fatos não estão de acôrdo com as bonitas palavras: “faze o que digo, mas não faças o que eu faço”. Nisard²⁴ estabelece uma grande diferença entre os estóicos que “praticavam” e os que só “pregavam”. Muita hipocrisia, impostura e mistificação devia existir entre este moralizadores baratos que

“escondiam sob a capa esfarrapada um ânimo safado e que mascaravam seus vícios com a pregação moralista: linguarudos impenitentes, que se embebedavam, corriam atrás de mulheres e de rapazes, amavam o jôgo e fingiam possuir a virtude para mascaram sua ignomínia e sua ignorância”²⁵.

Contra estes falsos filósofos-pregadores se lança tôda a literatura satírica. No campo específico da sátira, Juvenal, como sempre, é o mais feroz acusador:

“E, visto que estamos falando de gregos, deixa de lado os Ginásios e escuta êste crime de um que veste uma capa

(24) O.c., p. 280 (vol. I).

(25) Terzaghi, o.c., p. 20.

bem mais rica. Refiro-me àquele estóico que, pelas suas delações, causou a morte de Bárea, seu amigo e discípulo” (3, 114-7) ²⁶.

Na sátira segunda, chama Larônia, mulher de fáceis costumes, a defender-se das acusações dos estóicos. Ela repreende vigorosamente a hipocrisia dêstes moralizadores de esquina e conclui:

“Aqui se perdoam os corvos e se acusam as pombas”. “Os nossos estóicos — continua Juvenal — fugiram envergonhados em face de verdades afirmadas com tanta franqueza: e, realmente, quem podia acusar Larônia de mentirosa?” (2, 63-65).

A caricatura dos filósofos é um motivo constante entre os autores satíricos. Já Lucílio tinha dito que

“Um casacão, um cavalo castrado, um escravo, uma manta, se quiser, me serve mais do que um filósofo” (507-8).

Um lugar comum é a sátira do aspecto físico do pregador cínico: a túnica rasgada, a barba comprida, os cabelos curtíssimos, a bengala e a voz grossa são objetos de derisões por parte do povo. Especialmente a longa barba é motivo de escárnio. Horácio:

“Que os deuses e as deusas, ó Damasipo, te dêem um barbeiro, em troca dêste bom conselho” (II, 3, 17-8);

Pérsio:

“Se uma prostituta descarada puxa a barba de um cínico” (1, 133);

Juvenal:

“poderás pôr, de cada lado, mil barbas de filósofos” (14, 12-3).

Horácio caçoava da loquacidade de Fábio (I, 1, 13-4) e de Crispino (I, 1, 120-121; I, 4, 19), e da imperturbabilidade dos es-

(26) Tácito nos informa mais detalhadamente sobre este acontecimento. O estóico de quem fala Juvenal é Egnácio Céler, que, por dinheiro, traiu o seu amigo Bárea Sorano durante um processo em que este foi condenado à morte por Nero. Tácito assim se exprime a respeito dêste filósofo: “Aparentava tôda a grande dignidade da escola estóica, perfeitamente treinado em mostrar no porte e no rosto a máscara da virtude, mas no íntimo era cheio de perfídia e de hipocrisia, experto em esconder a sua rapacidade e a sua cobiça”. (*Annal.* XVI, 32).

tóicos (I, 2, 134). Ironiza o conceito estoíco-pitagórico da alma, considerada uma partícula do espírito divino (II, 2, 78-79) e o amor de Pitágoras pelas favas (II, 6, 63. Cfr. Juv., 3,229). A belíssima fábula do ratinho campesino e do ratinho citadino (II, 6, 79-117) encerra uma fina ironia do explorado *locus philosophicus* sobre a brevidade da vida, que, posto na boca de um rato, se torna cômico. Nem os epicuristas, que, levando às últimas consequências, ou melhor, interpretando mal os sábios e sadios preceitos de Epicuro, se entregavam a um verdadeiro culto do "prazer", escaparam à fina ironia de Horácio. Veja-se, por exemplo, a gostosa sátira II, 4, que trata de receitas gastronómicas, onde o epicurista Cácio é terrivelmente feliz por ter apreendido novos requintes de arte culinária.

A caricatura dos filósofos e de suas teorias devia ser comum numa época em que discutir filosofia era uma moda e o escravo Davo ou o porteiro de Crispino ministravam lições de Estoicismo (Hor. II, 7, 45). O poeta Pérsio, com muita amargura, registra a incompreensão e o escárnio com que uma parte do povo — os militares, de modo particular — hostilizava os pregadores de filosofia:

"Nesta altura, alguém da raça caprina dos centuriões, poderia dizer: "A minha cultura é mais do que suficiente; não me interessa ficar sabido como Arcesilau ou como aquêles coitadinhos, tipo Sólon, que andam sempre de cabeça baixa e de olhos pregados no chão, com o fígado roído pelo contínuo resmungar consigo mesmos e por um raivoso silêncio, enquanto, com os lábios sobressaiidos, pendurando as palavras como se quisessem pesá-las numa balança, meditam as fantasias do famoso velho louco (Epicuro), que dizia que nada nasce do nada e, por isso, nada pode voltar para o nada. É isso que te deixa tão pálido? É isso que te faz perder o apetite?". Ao ouvir tais coisas, o povo dá risadas e os rapazes sadios, torcendo o nariz, redobram suas sonoras gargalhadas" (3, 77-87).

Este centurião encarna o espírito positivo e prático dos romanos, em contraste com a tendência especulativa dos gregos. Os escritores de sátiras se preocupam com a filosofia só enquanto esta possa oferecer auxílios para a solução do problema da felicidade. Perscrutando a grande massa humana, eles encontram a causa que impede o homem de ser feliz: a *insatisfação humana*. As sátiras de Horácio começam com este interrogativo:

"Por que será, ó Mecenas, que ninguém está satisfeito com o estado livremente escolhido ou a êle impôsto pelas circunstâncias, e todo o mundo inveja a sorte do vizinho?" (I, 1, 1-3).

Segue uma série de exemplos: o soldado inveja o comerciante, o advogado o agricultor, os moradores da cidade os da roça, e vice-versa. O nosso poeta aponta e confuta três causas que geram a insatisfação: a cobiça, a avareza e a inveja.

A cobiça:

“Nada é demais — afirma o interlocutor —, porque o homem vale pelo dinheiro que possui” (I, 1, 62).

A esta argumentação Horácio responde, ensinando para que serve o dinheiro:

“Para comprar pão, legumes, uma meia garrafa de vinho e mais alguma coisa, cuja privação faria sofrer a natureza humana” (I, 1, 74-5).

A avareza:

“Qual é a vantagem de enterrar, às ocultas e tremendo de medo, um montão de dinheiro e de ouro?” (I, 1, 41-2).

Horácio, aqui, talvez se lembre de um pensamento de Antifontes de Atenas, que, colocando o valor dos bens no seu uso, chegava a sustentar que, roubando a um avarento, não se lhe rouba nada:

“Nem ainda quando o (dinheiro) tinhas em tuas mãos te servias dele; logo, não deves crer que estejas privado de nada. Pois aquilo de que alguém não se serve e jamais se servirá, possua-o ou não, nada acrescenta nem nada tira”²⁷.

A inveja:

“Por que sofrer, se a cabra do vizinho tem as tetas mais cheias?” (I, 1, 110).

De nada adiantaria citar outros trechos de Horácio, pois suas sátiras, como as de Pérsio e de Juvenal, são repletas de chicotadas contra êstes três vícios. Mais interessante é salientar a solução que os satíricos apontam para evitar as causas da insatisfação. Ao interlocutor que pergunta se, então, é preferível esbanjar todos os haveres, Horácio responde:

“Insistes em querer confrontar duas coisas que se chocam; quando te proíbo de ser avarento, não quer dizer que te aconselho a ser esbanjador e inepto. Entre um eunuco e

(27) Frag. 54, in: R. Mondolfo — *O pensamento antigo*. S. Paulo. Mestre Jou, 1964, vol. I, p. 148.

um hernioso há uma diferença. Em tudo existe medida, pois a natureza impõe limites definidos, além e aquém dos quais não pode encontrar-se o justo" (I, 1, 101-7).

Chegamos, assim, à formulação do princípio de filosofia moral que inspira todos os escritores de sátiras: *in medio est virtus*, o caminho certo está no meio-térmo, na equidistância de qualquer excesso, no equilíbrio perfeito no uso das coisas. Horácio retoma e desenvolve êste princípio na sátira I, 2, observando que, infelizmente, os homens não sabem ter uma medida certa (*nil mediū est*, v. 28), e que, procurando fugir de um vício, caem fatalmente no vício oposto (24). Há quem usa um vestido com cauda e quem um "mini-vestido"; quem se perfuma e quem cheira a bode; quem só procura matronas casadas e quem gosta sómente de prostitutas fedorentas (25-31). Volta ao mesmo assunto numa outra sátira (II, 2), onde Ofelo, "um camponês, filósofo sem rótulos e de engenho grosseiro" (II, 2, 3), faz o elogio da temperança, do *vivere parvo*:

"Há uma grande diferença — pensa Ofelo — entre uma vida sóbria e uma vida mesquinha; não adianta nada, pois, evitar um vício quando se cai estúpidamente num outro" (II, 2, 53-5).

Aqui Horácio apela para um corolário da máxima *in medio est virtus*, que é o ideal da *aurea mediocritas*, de que fala na *Ode II, 10*. O objetivo da sua vida é conseguir uma "mediocridade" mas "de ouro"; quer dizer que, se é contrário às riquezas excessivas, à ambição desenfreada, às paixões aviltadoras, ao mesmo tempo não quer viver uma vida miserável, sem recursos materiais e espirituais. É o meio-térmo entre o excessivo requinte dos epicuristas e a mesquinhez pregada pelos cínicos:

"Será sábio quem não desgostar pela sua mesquinharia e não se exceder no seu padrão de vida, nem num sentido nem no outro" (II, 2, 65-6).

Não diferentemente se exprime o poeta Pérsio, quando fala sobre o homem verdadeiramente livre:

"Sabes ser modesto em tuas ambições, contentar-te com uma casa simples, ser afável com os amigos e abrir e fechar o celeiro no momento oportuno?" (5, 108-9).

Já vimos o pensamento de Juvenal sobre o uso dos bens. Aqui basta acrescentar que êle condena quem costuma dar o passo maior que a perna (6, 358), pois

“é preciso que cada qual conheça a medida de si mesmo e que não a exceda, seja nas coisas grandes seja nas pequenas” (11, 35-6).

Para chegarem à formulação do princípio do meio-térmo em tôdas as coisas, os satíricos romanos não precisavam da bagagem filosófica dos gregos. É óbvio que as sátiras, enquanto espelham a realidade do momento histórico, estão impregnadas de preceitos éticos das várias correntes filosóficas da época. A diatribe cínico-estóica, especialmente no 1.º séc. d.C., era o pano de fundo da cultura romana e o gênero satírico, de modo particular, tinha com ela muitos pontos de contacto. A sátira acusa as influências da *diatribe* especialmente na forma, cujos recursos expressivos (o diálogo, o tom oratório e de conferência moral, a exemplificação, etc.) são comuns aos dois gêneros. Motivos e temas da pregação cínico-estóica podem, igualmente, ser encontrados nas sátiras. Mas, o que diferencia o filósofo do satírico é a *forma mentis*. Enquanto o filósofo dogmatiza ou raciocina “a priori”, isto é, com base em princípios previamente estabelecidos, o satírico se fundamenta na experiência da vida e filtra os princípios éticos através do bom senso e da moral prática:

“Grandes preceitos são, sem dúvida, os que a sabedoria, vitoriosa sobre o destino humano, ministra em seus livros sagrados; mas nós reputamos felizes também os que aprendem a suportar as desgraças da vida, não tendo outro mestre a não ser a própria vida” (13, 19-22).

O Estocismo e o Epicurismo partiram de princípios certos, mas chegaram a consequências desastrosas em sua aplicação. Vimos os satíricos confutarem e rejeitarem alguns paradoxos estóicos e o hedonismo excessivo dos epicuristas. Contra os Fábios, os Crispinos, os Damasipos e os Cáccios, Horácio salienta a filosofia do rústico Ofelo (II, 2), do velho Catão (I, 2, 32) e de seu pai.

“O filósofo — afirma o sábio progenitor de Horácio — explicar-te-á, através de raciocínios, por que é melhor evitar umas coisas e procurar outras; o meu dever é transmitir-te os costumes dos nossos antepassados, e ensinar-te a conservar incorrupta a tua vida e a tua reputação, até quando necessitares um guia” (I, 4, 115-9).

A moral do gênero satírico é, em última análise, a moral tradicional romana, que prescinde da sabedoria grega,

“chegada a Roma junto com a pimenta e as tâmaras” (6, 38-9).

CAPÍTULO QUARTO

A SATIRA RELIGIOSA

A religião da Roma primitiva tinha feição essencialmente agreste, pois a civilização dos antigos romanos era agrícola. Preocupados com o cultivo dos campos e incapazes de explicar cientificamente os fenômenos da natureza, os habitantes do Lácio procuravam propiciar as potências naturais (*numina*) por meio de cerimônias rituais e de oferendas, para se defender das tempestades, enchentes, sécas e terremotos.

Dois aspectos caracterizaram a primitiva religião latina: o *jurídico* e o *social*. A relação entre o homem e o nume não passava de um pacto de aliança entre os dois. Os homens se empenhavam em venerar e sacrificar aos deuses, e estes deviam protegê-los contra os perigos naturais que ameaçavam suas colheitas. Mais tarde, durante a sua expansão territorial, os habitantes do Lácio sentiram a necessidade da ajuda dos deuses também para seus sucessos bélicos, mas é sempre o mesmo princípio jurídico que domina: direitos e deveres dos homens e dos deuses. O *cuique suum*, próprio do espírito romano, permeia as relações entre a humanidade e as divindades, sendo a *pax deorum*, isto é, a perfeita harmonia entre os homens e os deuses, a preocupação constante do culto oficial romano. Daí o rigor na observância das fórmulas cerimoniais dos ritos de propiciação, a prévia consulta aos deuses antes de uma grave decisão e a ação de graça depois do êxito. Qualquer função ritual era envolvida por um grande escrúpulo, e o sacerdote, mais do que um intermediário entre os deuses e os homens, era um “técnico” do culto, treinado para não errar, pois uma falta qualquer na cerimônia religiosa podia desagradar os deuses e privar os homens da ajuda divina.

A este sentido jurídico está ligado o caráter social da religião romana. O espírito “prático” dos priscos romanos, como era alheio a especulações filosóficas, do mesmo modo era incapaz de encontrar na religião respostas aos anseios da alma. O sentimento religioso, longe de ser uma comunhão es-

piritual entre o homem e o seu deus, era uma exigência político-social, atingindo mais a coletividade do que o indivíduo. Daí se explica porque cabia sempre ao chefe da comunidade a função de sacerdote: o *pater famílias* respondia pelo culto doméstico, um alto magistrado pelo culto estatal e o *dux* do exército acumulava as funções de sacerdote durante as longas campanhas militares.

É óbvio que, à medida que a civilização romana se ia desenvolvendo política, social e culturalmente, esse tipo de religião simples e primitiva já não podia satisfazer às exigências de espíritos cada vez mais refinados e inquietos. Fenômeno estranho é o contraste entre a vida materialmente opulenta e, muitas vezes, amoral da elite romana da época imperial, e sua aspiração a um tipo de religião mais espiritual.

Pelas sucessivas conquistas, os romanos, especialmente na época helenística, entraram em contacto com as religiões de outros povos e enriqueceram o cabedal de suas tradições religiosas. Os cultos orientais tiveram, então, muita aceitação em Roma, porque vinham complementar o árido formalismo da religião indígena. Os mistérios do politeísmo greco-oriental encerravam através do rito da iniciação e de outras complicadas cerimônias, um senso de espiritualidade superior, pondo o homem em contacto direto com a divindade e prometendo outra vida no além-túmulo. O próprio ritual era bem mais atraente: a representação quase cênica do "mistério", com música, canto e danças orgiásticas, dava um toque empolgante à cerimônia religiosa, em franco contraste com o severo e frio ritual romano.

Mas, de outro lado, as religiões orientais introduziram em Roma grande quantidade de cultos exóticos, cujos ritos chegavam, muitas vezes, ao fanatismo, à magia, à orgia, ao sacrifício humano, à mutilação do corpo e a outras aberrações, produtos da superstição. Tanto no sentido teórico de crença como no prático de ritos e cerimônias, as superstições foram combatidas pela filosofia antiga, que procurava tomar o lugar da religião, pelo menos no plano ético. O paganismo era um conjunto de religiões sem moral, senão imoral. Uma das preocupações mais legítimas dos chefes de escolas filosóficas era lutar contra as superstições, visando depurar a religião antiga de suas escórias, para torná-la mais espiritual e mais digna da racionalidade do homem.

É conhecida a luta de Epicuro contra as crenças religiosas, cuja origem ele encontrava nas "opiniões enganosas", surgidas para explicar, através de fantasias mitológicas, as desconhe-

cidas causas dos acontecimentos. Segundo Epicuro, a ignorância e o medo do desconhecido são os sustentáculos de qualquer religião. Será, entretanto, o conhecimento das causas reais dos fenômenos naturais, ou seja, a sabedoria, que livrará o homem da escravidão das crenças vãs. Lucrécio canta a vitória de Epicuro sobre a religião (*De rer. nat.*, I, 62-79) e demonstra com a descrição do sacrifício de Ifigênia — um dos trechos mais líricos da literatura latina —, o absurdo dos crimes perpetrados em nome da religião, concluindo com a famosa expressão: “Tantum religio potuit suadere malorum!” (I, 101). Já vimos como Epicuro demonstra que o medo da morte e dos deuses são temores infundados. Juvenal, sarcásticamente, dirá que a vingança dos deuses é lenta para chegar, pois, se eles quisessem punir todos os culpados, levariam séculos para chegar até nós (13, 100-102).

Também o Estoicismo, cuja metafísica panteística e imantista dispensava a religião positiva, era levado a desprezar as práticas do culto exterior. Tentou sincretizar, a partir do 1.º séc. d.C., as diferentes concepções filosóficas sobre a divindade, ao mesmo tempo que procurava encurtar as distâncias entre o pensamento religioso dos sábios e as crenças populares. Sêneca atesta essa missão de explanação religiosa que cabia à filosofia antiga:

“Nossos antepassados, na realidade, não acreditavam que Júpiter, que nós veneramos no Capitólio e nos outros templos, lançava os raios com as próprias mãos; eles tinham a mesma idéia de Júpiter que nós temos, considerando-o como o guia e o guardião do universo, alma e espírito do mundo, senhor e criador de tôdas as coisas, ao qual convém qualquer nome. Queres chamá-lo “Destino”? Não erras, porque tudo depende dêle, sendo a causa das causas. “Providência”? Também está certo, pois a sua sabedoria prevê as necessidades do mundo, a fim de que não encontre obstáculo em seu desenvolvimento. “Natureza”? Não erras também, porque êle é o ser em que tiveram origem tôdas as coisas, o espírito que nos vivifica. “Mundo”? Igualmente tens razão, pois êle é tudo o que tu vês, imamente em tôdas as suas partes, sustendo a si próprio e as coisas que lhe pertencem” (*Nat. Quaest.*, II, 45).

Qual era a posição dos governantes romanos em face das novas idéias religiosas e dos cultos mais variados? Os romanos sempre procuraram respeitar a liberdade de pensamento e das práticas religiosas dos povos subjugados, tanto que aceitavam no Panteão tôdas as divindades que vinham de fora. Mas, ao lado dessa tolerância religiosa, os chefes do governo impunham a religião do Estado, chegando a exigir o culto di-

vino dos Imperadores. Augusto, no seu programa de renovação dos costumes, deu muita ênfase ao fator religioso. Entre os cultos por él restabelecidos, particular importância é conferida às divindades ligadas à *gens Iulia*, especialmente Vênus e Marte. Instaura, pela primeira vez em Roma, o culto do Imperador. Chama a César *Divi Filius* e lhe consagra um templo no *Forum*. O próprio nome *Augustus* encerra algo de sagrado, senão de divino. O *Genius Augusti* começa a ser venerado, junto com o *Lar familiaris*. É que o culto público em Roma sempre teve um aspecto político. O Imperador era divinizado em vida e adorado depois da morte, pois continuava sua missão de protetor do Império, em companhia dos outros deuses, no Olimpo. Essa religião de Estado era imposta a todos os súditos do Império:

“O imperativo político se endurecia no mesmo momento em que o dúplice afluxo das especulações helenísticas e das místicas orientais tocava as consciências mais ansiosas de salvação pessoal e de soluções metafísicas”¹.

Paralelamente à religião oficial, pululavam entre o povo romano cultos e superstições religiosas indígenas ou importadas do Oriente. A sátira latina, nêste ponto, lado a lado com a filosofia antiga, ressalta o ridículo da mitologia pagã e o absurdo das crenças e do fanatismo religioso.

Já o espírito de Lucílio, impregnado de ceticismo, se eleva sobre o medo supersticioso:

“Este aqui teme e dá importância às Lâmias, êstes espanhais inventados pelos Faunos e pelos Numas Pompílios. Como as crianças acreditam que tôdas as estátuas de bronze são vivas e são homens, assim êstes acham que as imaginações dos sonhos são verdadeiras e que existe um espírito nos simulacros de bronze. Êstes não são senão obras de pintores: nada de real, tudo imaginário” (524-9).

É dêle a parodia do “concílio dos deuses”, em que Júpiter é representado como um magistrado romano que convoca o Senado (os deuses são transformados em senadores) para discutir acerca da segurança nacional, comprometida pelo devasso Lupo.

Os satíricos caçoam, em particular, do antropomorfismo dos deuses, aos quais são atribuídos todos os defeitos humanos. Júpiter, pai dos deuses, que, na épica clássica, dirigia os

(1) Jean Bayet — *Histoire politique et psychologique de la Religion romaine*. Paris, Payot, 1957, pp. 278-279.

acontecimentos humanos e, majestoso, dava o seu consentimento com um simples aceno da cabeça, na sátira é representado como um pai de família que incha as bochechas de raiva, quando seus filhos não procedem bem: “Iuppiter ambas / iratus buccas inflet” (Hor. I, 1, 20-21). Ele e Marte são os dois incorrigíveis galãs do Olimpo, sempre à caça de mulheres para seduzir (Juv. 6, 57; 10, 313), segundo a tradição cômico-elegiaca. Mercúrio, o antigo mensageiro celeste, se torna o protetor dos negócios honestos e desonestos (Hor. II, 3, 25 e 67; Pérsio, 2, 44). Os deuses vivem *nel dolce far niente*, por isso interpelados sobre qualquer assunto:

“Grande vagabundice há no céu; pelo que vejo, vós, ó deuses, não tendes nada a fazer lá no alto. Uma te consulta sobre uns comediantes, uma outra quer recomendar-te um escritor de tragédias: dessa forma o harúspice acabará tendo varizes” (Juv., 6, 394-7).

A adoração de imagens e de estátuas também é satirizada. Horácio começa a sát. I, 8 com uma *priapéia*:

“Outrora eu era um tronco de figueira, madeira de pouco valor, quando, indeciso quanto a fazer de mim um banquinho ou um Priapo, o carpinteiro resolveu enfim que eu fosse um deus; eis como me tornei um deus, grandioso es-pantalho de ladrões e de aves” (I, 8, 1-4).

Priapo era uma divindade grega, filho de Dionisio e de Vênus, símbolo do instinto sexual e da força geradora do macho. Na época de Augusto seu culto se difundiu em Roma e uma rústica estátua do deus era posta nos jardins para afugentar as aves e o mau-olhado (*hortorum custos*). O culto deu origem a um gênero literário à parte, chamado de *priapéia*, feito de epigramas satíricos e obscenos, cultivado na época alexandrina (em Roma, Catulo e outros *poetas novi* cultivaram o gênero priápico). Juvenal (6, 374), assim como Horácio (I, 8, 5) menciona o enorme falo de Priapo. O uso de imagens e estátuas de deuses, esculpidas em madeira, mármore ou bronze, fazia parte do culto público e privado e era de tal forma difundido que Juvenal não vê mais diferença entre uma estátua de Júpiter e a de um declamador (13, 119).

Junto com a sátira dos deuses vai o desprêzo pelos sacerdotes que vivem às custas das oferendas dos fiéis. Pérsio (6, 74) observa agudamente que os sacerdotes mais gordos eram os encarregados dos sacrifícios, e Juvenal dá a entender que os sacerdotes de Cibele viviam embriagados (8, 176) e os de Isis zombavam das crenças populares (6, 534).

Entre os cultos mais difundidos no comêço da nossa era, os satíricos apontam os das deusas Ísis, Cibele, Bona e Belona. O culto de Ísis, deusa egípcia, tornou-se popular em Roma no fim da República. Por ter recomposto os membros dispersos do corpo do marido Osíris e ter-lhe dado nova vida, a deusa ganhou fama de maga poderosa e o seu nome era invocado nas doenças. O sucesso de Ísis, quer entre pessoas cultas quer entre as populares, foi devido ao fato de ter sido o seu culto a primeira religião de salvação pessoal, ajudando os homens a suportar as aflições do cotidiano e prometendo uma vida de felicidade depois da morte. Os satíricos atestam a difusão de seu culto em Roma e o uso de banhos rituais em honra da deusa (Hor., II, 3, 289; Pérsio, 2, 15; Juv., 6, 522). O culto de Ísis era enredado de magia e, para escapar às feitiçarias da sacerdotisa, era preciso comer alho três vêzes por dia, como nos informa Pérsio (5, 188). Como em todos os tempos e em todos os lugares, assim também na Roma antiga a manifestação do sentimento religioso era muito mais encontrada nas mulheres, que são sempre mais "devotas" do que os homens. E o culto de Ísis era uma religião predominantemente feminina. Os templos da deusa estavam sempre repletos de matronas e populares. Juvenal, malicioso e irreverente como sempre, acha que as mulheres aí se reuniam à espera de encontros amorosos, chamando Ísis de alcoviteira (6, 489).

Friedlaender² cita um fato acontecido na Roma de Tibério que ilustra tôda a depravação do culto de Ísis e de seus sacerdotes: um cavaleiro romano, Décio Mundo, estava apaixonado por uma nobre dama, Paulina, que, de costumes intemperados, não lhe correspondia. Sabendo que a dama era devota de Ísis, o cavaleiro subornou os sacerdotes do templo, que convenceram a mulher do desejo do deus Anúbis de ter um encontro noturno com ela. Naturalmente, na hora marcada, quem se apresentou foi o cavaleiro disfarçado de deus egípcio. Tibério, conhecida a infâmia, exilou Décio Mundo (ironia do nome!), mandou crucificar os sacerdotes alcoviteiros, fêz destruir o templo e jogar ao rio a imagem de Ísis. Este episódio, apesar de seu fim trágico, demonstra que as novelas do *Decamerón* de Boccaccio não foram totalmente inventadas!

Cibele, divindade originária da Frigia, personificava a grande Mãe dos deuses e dos homens. O Helenismo difundiu

(2) *La Sociedad Romana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947, pp. 310-311.

seu culto em Roma, onde no 2.º séc. a.C. lhe foi dedicado um templo no monte Palatino. Diferentemente do de Ísis, o culto de Cíbele se tornou religião de Estado. Augusto, aproveitando o fato de que Cíbele era venerada no monte Ida, na região de Tróia, fêz dela a protetora da estirpe troiana, de que descendia a *gens Iulia*. Reconstruiu, no ano 3 d.C., o templo de Cíbele no Palatino; deu à deusa uma denominação oficial, *Mater deum Magna Idaea Palatina*; instituiu, em sua honra, grandes jogos cênicos, os *Ludi Megalenses*. Cíbele é a deusa da Natureza e da agricultura, simbolizando a vida que morre no outono e ressurge na primavera. Apesar do seu caráter oficial, o culto de Cíbele era essencialmente “misterioso” e orgiástico, confiado a sacerdotes estrangeiros, os Galos, provenientes da Galácia, região da Ásia Menor, terra de origem da deusa.

Juvenal menciona os ritos em honra de Cíbele, a quem ele chama de *turpis*, cujos sacerdotes, durante as danças orgiásticas, chegavam a mutilar-se obscenamente (2, 111-116). Ligados ao culto de Cíbele, os *Coribantes* eram divindades menores, também de origem frigia, que constituíam o séquito de Cíbele e de Átis. Os sacerdotes que representavam êstes Coribantes se distinguiam pelas danças frenéticas, pelo orgasmo selvagem e pelas mutilações recíprocas. O que provocava tamanhas orgias era, naturalmente, o consumo de abundantes doses de álcool, como nos informa Juvenal (5, 24-24; 8, 176). Acérca da castração dos sacerdotes de Cíbele, veja Hor. I. 2, 121 e Juv. 6, 514.

A deusa *Bona* era, originariamente, uma divindade indígena latina, sendo *Bona* adjetivo de *Fauna* (*Bona Dea Fauna*), feminino de *Faunus*. No período helenístico esta deusa foi suplantada por uma rival grega, *Damia*, cujo culto passou de Taranto para Roma. Era uma religião rigorosamente feminina, também do tipo dos “mistérios”. *Bona* funcionava como protetora da saúde física e a sua sacerdotisa (*Damiatrix*) fornecia remédios para várias doenças. Sua festividade principal se celebrava uma vez por ano em casa da esposa de um magistrado. Era severamente proibida a entrada aos homens. É conhecido o escândalo causado pelo tribuno Clódio, o Pulcher, que, em dezembro de 62 a.C., penetrou, trajado de flautista, na casa de César, para encontrar-se com Pompéia, enquanto esta celebrava o culto da deusa *Bona*. A êste fato clamoroso se refere Juvenal na sátira 2.ª (vv. 27 e 86), descrevendo a degeneração êste culto que passou a ser praticado por homens pervertidos. Volta ao mesmo assunto na sátira das

mulheres. Ninguém melhor do que Juvenal saberia descrever uma cena de bacanal:

“Quem não conhece os mistérios da deusa *Bona*? A flauta excita os lombos: as mulheres, transtornadas pela música e pelo vinho, agitam os cabelos e uivam, como Mênades de Priapo!³ Que desejo veemente de amplexos se desenca-deia em seu íntimo, que gritos durante a dança libidinosa, que abundância de vinho velho inundando as pernas!... O desejo, a esta altura, não admite mais demora; a fêmea, agora, aparece assim como ela é; um grito geral reboia em tôda a casa: “Já é lícito, deixem entrar os homens!” (6, 314-9, 327-9).

Parece exagerada esta descrição do rito religioso de *Bona*. Embora Juvenal, por natureza, seja levado a dar proporções excessivas aos acontecimentos, todavia é preciso notar que, neste caso, ele não estava muito longe da verdade. Se, em 62 a.C., a safadeza de Clódio provocou um terrível escândalo e obrigou César a repudiar sua esposa Pompéia, no fim do 1.^º séc. d. C. o culto da deusa devia ter degenerado muito mais. A antiga proibição da participação masculina foi facilmente abrandada: Juvenal, com a expressão *iam fas est*, dá a entender que, chegada a um certo ponto, a cerimônia ritual era considerada encerrada e, então, eram chamados os homens para continuar a festa e satisfazer as matronas “religiosamente” excitadas.

Uma outra divindade greco-romana de quem falam os satíricos é a deusa *Mã Bellona*. *Bellona* (de *bellum*) era a representação concreta da principal atividade de Marte, deus da guerra. Sila, no ano 92 a.C., durante uma expedição na Capadócia, ficou profundamente impressionado pelo culto da deusa *Mã*, que tinha muitas afinidades com a romana *Bellona*. O culto oriental foi introduzido em Roma e acabou suplantando o culto indígena, sendo o primeiro muito mais atraente, visto ser “misterioso”. Horácio fala dos ritos sangrentos desta deusa (II, 3, 222-223) e Juvenal descreve os delírios inspirados por *Bellona* (4, 123-124; 6, 511-512).

A superstição religiosa e os ritos orgiásticos e violentos abriam caminho para o sacrifício humano e outras formas de fanatismo. Os filósofos e os satíricos, como a classe esclare-

(3) As Mênades eram prosélitas de Baco, deus do vinho; Priapo, como já vimos, era o deus da reprodução masculina. Juvenal aqui mistura as duas divindades, representantes de dois vícios que estão quase sempre juntos: o alcoolismo e a luxúria.

cida em geral, procuravam demonstrar o absurdo de algumas formas de cultos orientais que chegavam ao ponto de sacrificar criaturas humanas para aplacar a imaginária ira dos deuses. O estóico Damasipo (da citada sátira horaciana) considera Agamênon mais louco do que Ajax (e êste era o protótipo da loucura humana em tôda a literatura filosófica), quando sacrifica a própria filha Ifigênia:

“Tu, cruel, quando, em lugar de uma bezerra, levas ao altar do sacrifício, em Áulis, a tua meiga filha e espanges em sua cabeça farinha e sal, não perdeste o juízo?” (II, 3, 199-201).

É interessante ressaltar porque Horácio chama Agamênon de *improbus*, por ter imolado a filha. O mito, assim como nos foi transmitido por Eurípides em seus dois dramas, *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Táuride*, narra que a própria deusa Diana, mais piedosa do que o pai da môça, salva a jovem inocente, substituindo-a no último momento por um veado, no altar do sacrifício. A figura de Ifigênia representa a vítima inocente, que expia as culpas de sua família e paga o preço do fanatismo religioso. Em Táuride, terra onde, segundo o mito (cfr., Juv., 15, 116-119), tiveram origem os sacrifícios humanos em honra de Diana, esta môça inocente e pura consegue, com a ajuda da própria deusa, convencer o rei a desistir de um rito tão nefando, e liberta, assim, o irmão Orestes, prestes a ser imolado. A literatura clássica e moderna sempre viu na jovem Ifigênia o símbolo do triunfo do sentimento humano sobre as sanguissetentes superstições.

Na mesma sátira (vv. 303-304) Horácio relata outro episódio de fanatismo religioso: Ágave corta em pedacinhos o próprio filho Penteu, rei de Tebas, por ter desprezado o culto de Baco. Juvenal também lembra, com um sentimento de revolta, o sacrifício de Ifigênia (12, 118) e recorda uma disposição legal de Domiciano que mandava sepultar vivas as Vestais que violassem o voto de castidade (4, 10). Dedica uma sátira inteira (a 15.^a) às superstições do Egito e a uma cena de antropofagia:

“Quem não sabe, ó Volúsio Bitínico, que monstros venera o louco Egito? Uns adoram o crocodilo, outros temem o íbis que se alimenta de serpentes. A estátua dourada do macaco sagrado brilha onde ressoam os mágicos acordes do quebrado monumento de Mémnon e onde jaz sepultada a antiga Tebas de cem portas. Aí há cidades onde todos, em lugar de Diana, adoram gatos, peixes ou cachorros. É sa-

crilégio comer alho ou cebola: oh gente devota! Em suas mesas não encontras nenhum animal lanoso: é proibido matar um cabrito! Mas, em compensação, é lícito comer carne humana" (15, 1-13).

Segue-se a descrição de um episódio de canibalismo: as povoações de duas cidades egípcias, Ómbos e Tentira, na margem esquerda do Nilo, odeiam-se reciprocamente por causa dos respectivos deuses, achando cada qual que suas divindades são as verdadeiras. Durante uma festividade religiosa, os habitantes de Ómbos atacam os de Tentira, que, apanhados de surpresa e embriagados não conseguem defender-se e fogem desesperadamente. Um é capturado, cortado em pedaços e comido cru pelos vencedores. Quem não consegue comer carne chupa o sangue no chão (33-92). Este fato relatado por Juvenal devia ser, a nosso ver, uma cena de antropofagia ritual, coisa que o poeta parece não ter percebido. Em todo caso, o episódio a que afirma ter assistido pessoalmente (45) impressionou profundamente o nosso poeta. Com um feliz contraste, Juvenal faz seguir a esta descrição horripilante trechos de verdadeiro lirismo e de profundo espírito humano, quando analisa os motivos que levam o homem a chorar e afirma que o Criador de tôdas as coisas deu a alma aos homens para que se amassem entre si (131-158).

Entre os povos orientais que mais despertaram o desprezo de Juvenal, particular relêvo têm os judeus, cuja emigração para Roma se deu a partir do segundo século a.C. Sua religião é fortemente satirizada. Juvenal, como todos os satíricos, não se preocupa em compreender o espírito das crenças religiosas mas as julga só exteriormente; o culto é visto sómente na sua prática ritual, ignorando-se o significado espiritual. Assim, como a grande massa do povo romano, os satíricos conheciam do judaísmo só o descanso do sábado, a proibição de comer carne de porco e o rito da circuncisão. Juvenal confunde a religião judaica com as outras religiões de "mistério, cujos adeptos formam uma seita fechada e cujos ensinamentos, contidos na "misteriosa" Bíblia, são ministrados só aos "iniciados". Os romanos acusavam os judeus de isolacionistas e de preguiçosos por causa da festividade sabática e acreditavam que êles adorassem as nuvens (Hor., I, 9, 68-70; Juv. 14, 96-104; Tácito, *Hist.*, V, 4). Naturalmente esta errada interpretação da religião judaica era devida à ignorância da mesma: se os judeus, em suas preces, levantavam as mãos ao céu, não era para adorar as nuvens, mas porque a sua religião monoteísta e espiritual proibia-lhes adorar estátuas e

ensinava-lhes que o único e verdadeiro deus estava no céu. Juvenal acusa ainda os judeus de praticar cultos mágicos (6, 157-160) e de interpretar os sonhos (6, 546-547).

Mas os adivinhos mais cotados eram os caldeus, de que Tibério amava rodear-se (Juv., 10, 94). Horácio se diverte um bocado com os adivinhões:

"Acaba comigo — pede ao "chato" da nona sátira —, pois sobre mim pende o triste destino que me profetizou, ainda criança, uma velha sabina, agitando a urna divinatória: "este não morrerá por causa de venenos atrozes nem por espada inimiga nem por mal de peito ou tosse nem por gôta senil; será um tagarela que, um dia, dará cabo d'ele; fuya, então, se fôr sábio, dos faladores, quando adulto" (I, 9, 29-34).

Nem as cerimônias de feitiçaria fogem ao espírito observador de Horácio. Ele dedica quase uma sátira inteira (II, 8) à descrição de uma espécie de "macumba" feita pela bruxa Canídia. O ritual fetichista é descrito em seus pormenores: noite, lugar afastado e baldio, feiticeira vestida de prêto, descalça, cabelos em desalinho e emitindo uivos, sacrificio de uma ovelha, dois bonecos, um de lã e outro de céra, representando, respectivamente, o sacrificante e o sacrificado, invocação aos deuses infernais, cortejo de serpentes e cães, pêlos de lôbo, e, enfim, a queima do boneco de céra. Em muito pouco tudo isso difere de uma cerimônia de um terreiro da baixada santista! ⁴.

Um grave problema de moral prática, que os mestres da sabedoria antiga tratavam em profusão, era o objeto das súplicas religiosas. O que pedir aos deuses em nossas orações? Uma forma particular de reza era o *voto*, promessa condicionada a fazer certa coisa em troca de um favor (uma espécie de *do ut des*), que muito condizia com o espírito jurídico do povo romano. O assunto é abundantemente discutido pelos satíricos. Pérsio (2.^a) e Juvenal (10.^a) dedicam-lhe duas sátiras e Horácio não deixa de se referir ao problema (II, 6, 8-9). Pérsio estigmatiza os que, baixinho para não serem ouvidos pelos presentes no templo, pedem aos deuses as graças mais indecentes ou criminosas: que morra aquêle ricaço de meu tio! quem me dera encontrar um tesouro enterrado! oxalá pudesse trocar de mulher para obter outro dote! Tudo isso é

(4) Horácio volta a falar da bruxa Canídia nas sátiras II, 1, 48; II, 8, 95 e no *Epodo* 3.^a.

vergonhoso e os deuses nunca poderiam atender a tais súplicas. O que devemos pedir é

“um espírito onde reine a harmonia entre o direito humano e divino, pureza de pensamentos secretos e um coração honesto e generoso” (2, 73-4).

Juvenal analisa o problema de outro prisma. Acha que os homens são incapazes de distinguir os bens verdadeiros dos falsos, e, portanto, melhor seria não pedir nada aos deuses. Não é conveniente solicitar favores que poderiam converter-se em desgraças. A riqueza causou a morte de Sêneca; o poder infelicitou Sejano, os Crassos, os Pompeus e os Césares; Demóstenes e Cícero pagaram com a vida a fama de sua arte oratória; a glória militar foi prejudicial a Aníbal, Alexandre e Xerxes. Nem uma longa vida convém pedir aos deuses, pois a velhice acarreta uma série de inconvenientes e nos obriga a chorar a morte de nossos filhos. Desejar a beleza física é ainda mais perigoso: Lucrécia e Virgínia, por serem lindas, sofreram desonra e morte; os belos efebos são objetos de co-biça por parte dos poderosos ou devem enfrentar as vinganças dos maridos traídos: tomem por exemplo o caso de Sílio, por quem se apaixonou Messalina; a imperatriz quer, a todo custo, que o bonito rapaz se case com ela: se não aceitar, morre pela mão da esposa do imperador; se aceitar, a vingança dêste não tardará a alcançá-lo.

“Se quiseres um conselho — conclui Juvenal — deixa que os próprios deuses decidam o que nos convier e o que servir mais aos nossos interesses. Em lugar das coisas agradáveis, os deuses nos concederão os bens mais indicados para cada um: êles gostam do homem mais do que êste possa gostar de si próprio. Nós, levados pelos impulsos do coração e pela cegueira das paixões, pedimos esposa e filhos, mas só os deuses sabem o que serão para nós a mulher e os filhos. Se, todavia, quiseres pedir algo aos numes e ofertar nos templos as entranhas e as salsichas sagradas de uma branca leitoa, pede, em tuas preces, um espírito sadio num corpo sadio. Demanda uma alma forte, livre do medo da morte, que saiba percorrer a senda da vida até o fim, nunca deslizando dos trilhos da natureza, que possa agüentar qualquer trabalho, que não se deixe subjugar pela raiva ou pelos desejos e que ache preferíveis as duras fadigas e as provações de Hércules a todos os amores, os banquetes e as plumas de Sardanapalo” (10, 346-362).

Juvenal, no fundo, é um teísta do paganismo, assim como Sócrates, Cícero, Tácito e a maioria dos sábios da antigüidade. Ele acredita na divindade como causa oculta de todos os fenômenos do universo. Os escritores de sátiras, em princípio,

não se opõem às religiões. Respeitam o sentimento religioso de cada povo e de cada indivíduo e admitem a necessidade do culto e das práticas devotas. Se a especulação filosófica pode satisfazer, de certa forma, os anseios espirituais de uma elite intelectual, a grande massa do povo, alheia ao pensamento reflexivo, precisa da religião e de seus ritos para saciar a fome do incompreensível, encontrar uma resposta ao anelo do infinito e ter uma norma de conduta moral. Leon Hermann, falando da concepção religiosa de Horácio, focaliza bem o valor da religião antiga:

“Do ponto de vista prático e utilitário, Horácio pensou que era indispensável a um povo, qualquer que fôsse a forma de seu governo, uma religião como fundamento da moral da massa. Ele aceitou esta “necessidade” e reconheceu que a religião romana ou greco-romana podia ser benéfica e civilizadora, se fôsse purificada”⁵.

Em verdade, a sátira religiosa, enquanto lança o ridículo sobre as diferentes formas de antropomorfismo, de fetichismo, de fanatismo e de superstição, visa à depuração do sentimento religioso popular. Os satíricos romanos, essencialmente tradicionalistas, culpam os orientais da decadência da religião. Juvenal, em particular, atribui à proliferação em Roma de cultos e superstições estrangeiras a descrença religiosa (2, 149-152; 13, 36-37) e a degradação dos templos sagrados, reduzidos a lugares de adultérios (9, 22-26) e de roubos (13, 144-153). E, junto com a deploração do presente, vai a costumeira saudade das tradições da velha Roma, cujos vestidos cultos religiosos estão na maré dos ritos orientais. O nosso poeta se queixa de Marte não ser mais o guia dos romanos (2, 131-132) e de o antigo culto público ser profanado (6, 335-336); outrora ninguém ousava desprezar a religião (6, 342); o oráculo de Delfos hoje desistiu de indicar o caminho aos homens (6, 555-556) e os deuses não mais ajudam a humanidade como antes, quando suas estátuas eram de argila e não de ouro corruptor (11, 110-116). Na sátira 13.^a (vv. 38-52), enfim, Juvenal nos oferece uma belíssima descrição da religião primitiva.

Descontando os exageros e a tendência saudosista de Juvenal, na verdade devemos admitir que a religião da Roma pre-helenística, em que pese a sua rústica simplicidade, tinha

(5) *Horace et le libre examen*. In: “*Etudes Horatiennes*”. Bruxelles, Ed. Revue de l’Université, 1937, p. 96.

valores substanciais, desconhecidos pela mais requintada religião greco-oriental. Em primeiro lugar, continha mais senso de *moralidade*, pois não projetava nos deuses e não tornava “mitos” os vícios humanos, nem seu culto admitia as orgias desenfreadas, próprias dos ritos orientais. Tinha, ainda, um sentido *patriótico* e *social*, que subordinava os interesses espirituais do indivíduo às necessidades do Estado, sendo o culto oficial bem organizado e de caráter obrigatório. Era, enfim, a religião romana mais *educativa* e *formativa*, porque levava o homem ao respeito das coisas sagradas e das tradições nacionais, inculcando aquêle senso de dever, de disciplina, de responsabilidade, de *pietas*, em suma, que fortalece o espírito contra as adversidades do destino. Por estas qualidades o *pius Aeneas* é apresentado por Virgílio como o protótipo do homem religioso.

CAPÍTULO QUINTO

A SÁTIRA SOCIAL

A distinção da sociedade em classes remonta aos primórdios da aglomeração humana e se encontra nas origens de qualquer povo. É conhecida a luta entre os patrícios e os plebeus da Roma primitiva. A palavra “patrício” foi forjada sobre “pater”, que na sociedade primitiva romana indicava, mais do que o “pai”, o “chefe” da família, a quem estavam subordinados os irmãos mais novos, os filhos, os netos, os sobrinhos, as mulheres tôdas e os criados. Fustel de Coulanges¹ vê, justamente, nesse privilégio do mais velho, o primeiro princípio de desigualdade social. Ao chefe da família pertencia o poder sobre todos os membros, o culto religioso, a atividade política e militar. Era êle que dava o seu nome à *gens*. Os romanos, que em sua linha ascendente tinham um *pater* eram chamados de “patrícios”. Os que não pertenciam a uma *gens* e não eram ligados a uma religião doméstica constituiam a *plebs*. Distinguia-se ainda a classe dos *clientes*, formada por elementos que, não tendo uma *gens* própria se filiavam a uma família patrícia, recebendo dela amparo, proteção e subsistência, em troca, naturalmente, de todo tipo de serviço. O conjunto das *gentes* e de seus *clientes* constituía o *populus romanus*, enquanto a *plebs* era marginalizada e não fazia parte do “povo”.

As causas que determinaram a divisão da sociedade romana nas duas classes de patrícios e plebeus são muito discutidas. As origens da *plebs*, como da clientela, são ainda obscuras e misteriosas. A opinião mais provável é que a diferenciação de classes se fundamentou numa desigualdade étnica e econômica. Os primeiros que foram habitar nas sete colinas, se constituíram num grupo homogêneo e conseguiram apoderar-se de grandes extensões de terra. Tiveram, assim,

(1) *A Cidade Antiga*. S. Paulo, ed. das Américas, 1961, vol. II, p. 12.

mais recursos para armar-se e ocupar os primeiros lugares nos escalões do exército e do governo da cidade, impondo-se aos que chegaram depois. E foi fácil para eles transformar essa supremacia “de fato” numa supremacia “de direito”, excluindo das magistraturas e do comando do exército a grande massa popular, constituída de agricultores, artesãos, comerciantes, provincianos, que chegavam a Roma em busca de sorte.

Certo é que a distinção entre patrícios e plebeus existia e era profunda, sendo até proibido o casamento entre membros de classes diferentes. Prova desse dissídio é a luta plurissecular entre patrícios e plebeus que abalou o Reinado, a República e o Império romano, e que persiste ainda na sociedade moderna sob a forma de Capitalismo e Proletariado.

Os “plebeus”, embora nunca ganhassem a guerra, conseguiram todavia várias vitórias, como a criação dos “tribunos da plebe”, a permissão de serem oficiais do exército (*tribuni militum*) e membros agregados do Senado (*conscripti*). Tais concessões foram motivadas pela crescente necessidade de homens para a expansão imperialista de Roma. Os plebeus constituíam o núcleo dos exércitos e ao seu valor militar Roma devia os sucessos bélicos. As vitórias militares e a difusão da indústria e do comércio levaram muitos plebeus a enriquecer e a disputar os cargos públicos com os patrícios. Uma importante mudança social se realiza nos fins da República: a *auctoritas patrum* se esvazia do antigo valor e é substituída pela *nobilitas*, formada de gente rica e poderosa, quer patrícia quer plebária. Essa nobreza se constituía de duas classes sociais: os pertencentes à ordem senatorial (os *Senatores*), em cujas mãos repousava o governo de Roma, e os filiados à ordem eqüestre (os *Cavaleiros*), que ocupavam os primeiros lugares na escala hierárquica do governo da Itália e das Províncias. Para obter a qualificação social de “cavaleiro” era preciso possuir 400 000 sestércios (lei de Róscio, 67 a.C.), fato que demonstra a existência, em Roma, de uma aristocracia do dinheiro. Friedlaender² engloba sob o nome de “terceiro estado” a imensa maioria do povo romano da época imperial, constituída de comerciantes, pequenos industriais, artesões, militares, clientes, libertos, escravos e outros que, não exercendo nenhuma atividade remunerada, viviam do *panem et circenses*, isto é, da caridade pública³.

(2) O.c., pp. 164-246.

(3) René Martin (“L’Histoire sociale du monde romain antique”, in: *L’Histoire sociale, sources et méthodes*. Paris, Presses Univ. de France, 1967, p. 53) divide a sociedade romana em 4 classes: 1) aristocratas; 2) lati-

Os escritores de sátiras retratam essa sociedade, descrevendo as várias classes sociais em suas mudanças e vícios. Tradicionalistas por natureza, os satíricos condenam a evolução social, que, lentamente, ia determinando uma reviravolta nas antigas instituições de Roma. Com muita amargura, ressaltam a decadência do antigo Patriciado e a elevação repentina dos "novos ricos", que representavam a Nobreza do Dinheiro. O espetáculo de nobres que arrastam na lama um nome ilustre leva-os a aceitar o princípio da filosofia estoica de que a verdadeira nobreza não repousa no sangue nem no dinheiro, mas nos dotes do espírito, no valor individual, nas qualidades morais.

Já Lucílio levantara sua voz contra os nobres que faziam de seu brasão um escudo para ocultar seus crimes ou suas imundícias:

"Julgam poder prevaricar impunente e esquivar-se facilmente dos ataques inimigos pela couraça da nobreza" (270-271).

Horácio, filho de um liberto, tem um motivo pessoal para sustentar a tese da nobreza individual e não de casta, e, tôdas as vêzes que calha, não deixa passar a ocasião para afirmar que também o seu amigo Mecenas, nobre de antepassados ilustres, acha que a verdadeira nobreza reside nos méritos e não no sangue:

"Tu (Mecenas) estás plenamente convencido de que, antes mesmo do reinado de Túlio, de origem humilde, muitos homens sem antepassados ilustres viveram honradamente e ocuparam altos cargos; sabes, ao contrário, que Levino, embora descendesse daquele Valério que destronou e expulsou Tarquínio o Soberbo, não valeu um tostão furado... Reputo uma grande honra o fato de eu ter agradado a ti, que sabes distinguir um honesto de um desonesto, não pela nobreza do pai, mas pela pureza de sua vida e de seus sentimentos" (I, 6, 9-14, 62-64).

O estoicismo considerava todos os homens iguais por nascimento e excluía da categoria de "bens" a nobreza de sangue.

fundiários; 3) classe média e pequena burguesia; 4) classe servil. Mais interessante do que a divisão em "classes sociais" é, a nosso ver, o estudo das "classes reais", tendo por base a condição econômica, pois era o censo que determinava a "ordem" e podia tornar um escravo cavaileiro. Isto tentou fazer G. Carcopino (*La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*. Bari, Laterza, 1947, pp. 88-93), distinguindo os *humiliores* (a plebe), os *honestiores* (até 5000 sestércios), os *equites* (400 000) e os *senatores* (um milhão).

Pérsio, como bom estóico, propaga êsse *locus philosophumenes*:

"Fica bem, por acaso, encher teus pulmões de ar só porque pertences ao milésimo ramo de uma genealogia toscana ou porque, trajado de toga eqüestre, cumprimentas o teu censor". (3, 27-9).

Mais ainda, Pérsio, seguindo a doutrina estóica, é levado a negar a existência da nobreza de sangue, pois, em última análise, todos os homens são "filhos da terra" e as origens de cada família se perdem na obscuridade dos tempos. Ao interlocutor que estranha a afirmação do poeta que estaria disposto a deixar seus haveres a Mânio, um *ignobilis*, Pérsio retruca:

"Um filho de ninguém? — Pergunta-me quem foi o meu bisavô: talvez ainda consiga me lembrar; mas se perguntares de mais uma ou duas gerações, eis que encontrares um homem de origem obscura, e êste Mânio se torna logo da mesma linhagem de meu bisavô" (6, 57-60).

Juvenal dedica a êste tema a 8.^a sátira, demonstrando com riqueza de argumentos e de exemplos que a nobreza não tem valor algum se não fôr corroborada pelos méritos pessoais. A sátira é dirigida ao amigo Pôntico, a quem o poeta faz notar que não serve para nada ostentar uma árvore genealógica ou pendurar nas paredes quadros de vetustos antepassados, quando descendentes de famílias ilustres passam as noites em farras:

"*nobilitas sola est atque unica virtus*" (v. 20).

A única coisa de que o homem, seja qual fôr a sua linhagem, pode e deve vangloriar-se são as riquezas do espírito, a honestidade, a justiça, pois ninguém poderia considerar "nobre" um que é indigno de sua estirpe e só brilha pela celebridade de seu nome (21-38). Rubélion Brando é um desses falsos nobres: descendente de Druso (sem ter, enfim, nenhum mérito disso), vive desprezando o vulgo e não sabe que do povo surgem os grandes advogados que o defendem nos tribunais e os heróicos soldados que protegem suas riquezas. Entre os animais é considerado nobre o cavalo que, não importa de que haras provenha, é forte e veloz e consegue chegar primeiro na corrida. Mas sua cria, se não estiver à altura do pai, é logo vendida a baixo preço e obrigada a puxar carroça (39-67).

É, portanto, vergonhoso e perigoso viver únicamente da glória dos antepassados:

“Miserum est aliorum incumbere famae,
ne colapsa ruant subductis tecta columnis” (75-76).

Sê honesto na vida pública e privada, na administração de Roma ou das Províncias, respeita aos povos vencidos, especialmente os fortes e sadios por serem êstes os mais perigosos (“spoliatis arma supersunt”, 124): poderás, então, com razão, ufanar-te dos mais ilustres antepassados; mas, se te deixares levar pelos vícios, contra ti levantar-se-á a imensa fileira de teus avós para censurar tuas vergonhas. O escândalo é diretamente proporcional à posição social do homem e aumenta na medida da importância da pessoa (77-145). Seguem-se vários exemplos de nobres, autores das piores baixezas: o cônsul Laterano prostitui a sua dignidade no turfe e nos bordéis; Damasipo recita mimos; Graco luta na arena como um gladiador; o imperador Nero mata a mãe e a espôsa e se orgulha de ser um citaredo; Catilina tenta subverter a ordem em Roma (146-235). A grande queixa de Juvenal é que, embora escolha os mais vergonhosos exemplos de nobres depravados, todavia sempre sobram exemplos piores! (183-184). Mas (graças a Deus!) há exemplos também de gente honesta: só que esta é composta exclusivamente de pessoas de origem humilde. Aos cinco exemplos de nobres corruptos, correspondem outros tantos de plebeus beneméritos da Pátria: Cicero, homem do município de Arpino, de humilde origem, consegue desbaratar a conjuração do nobre Catilina e merecer o título de *Pater Patriae*; da mesma cidadezinha veio Mário, que, depois de ter cultivado os campos por muito tempo, obtém ilustres vitórias militares e se elege cônsul por sete vezes; os dois Décios, plebeus de origem, vencem os Latinos e os Sanitas e morrem pelo bem da Pátria; Sérgio Túlio, filho de uma escrava, torna-se o melhor rei de Roma; o escravo Vindício denuncia a trama dos filhos de Bruto contra as instituições republicanas (236-268). Juvenal reputa ter mais valor a virtude sem nobreza do que a nobreza sem virtude:

“Enfim — conclui Juvenal —, por mais que remontes ao passado e longe busques teu nome, tu podes descender só de uma toca infame; o teu primeiro antepassado, fôsse êle quem fôsse, ou foi um pastor ou outra coisa que prefiro não dizer” (8, 272-5).

O desprezo e o ódio de Juvenal contra a nobreza da época, além de condensar-se nessa oitava sátira que acabamos de re-

sumir, estão difundidos na obra tôda⁴. É preciso notar, porém, que os ataques do nosso poeta à classe privilegiada derivam não de um desejo de igualdade social, mas da tristeza de ver senadores e cavaleiros, outrora ilustres e respeitados representantes da República, agora decaídos na mais abominável miséria moral e econômica. Martha observa justamente:

“Nos jogos do Circo, a vergonha de um patrício gladiador ofende mais os olhares de Juvenal do que o sangue humano inúltimamente derramado. Sêneca, o filósofo, dizia: “*homo sacra res homini*”; Juvenal, político, guardião da glória romana, diria: “*sacra res patricius*”⁵.

A culpa da decadênciada nobreza cabe, em parte, ao regime imperial. Juvenal chega a sentir piedade dos nobres, que, especialmente sob Nero e Domiciano, não deviam ter uma existência muito invejável, estando seus haveres e suas vidas à mercê dos caprichos dos imperadores: o nosso poeta afirma que só um milagre leva um nobre à velhice e que êle pessoalmente prefere ser um humilde filho da terra a ser um nobre (4, 96-97); Cfr. Hor. sát., I, 6, 110-111).

A costumeira saudade dos bons tempos da República levou Juvenal a assistir com amargura ao espetáculo desagradável de gente ilustre obrigada a ceder os lugares de destaque na sociedade romana a recém-chegados e novos-ricos; e estranha que em Roma ainda não tivesse sido dedicado um templo a Sua Majestade o Dinheiro junto com os vetustos templos da Paz, da Fé, da Vitória, da Virtude, da Concordia (I, 109-116). O desprezo de Juvenal pelo poder do dinheiro é um motivo constante de sua obra satírica: a moralidade, a dignidade e o valor de um homem se medem pelo número de escravos, pelos alqueires de terra, pela variedade dos pratos servidos na mesa e pela quantia de dinheiro no cofre (3, 140-144), disso depende a honra e a estima dos homens (5, 132-137).

Ademais, Juvenal ataca as duas fontes mais comuns de riquezas: a indústria e o comércio. O Imperialismo romano nunca foi de cunho industrial, como não o é, ainda hoje, o imperialismo latino em geral. Muito pelo contrário, os romanos importavam das Províncias os artigos de que necessitavam. A

(4) Um homem ilustre por nascimento e dinheiro se casa com outro homem, um Graco se torna gladiador (2, 129-148); a depravação das matronas romanas descrita na 6.^a sát.; Polião, cavaleiro romano, adúltero e pederasta, agora vive na miséria (sát. 9.^a); nobres que, tendo gasto sua fortuna em celas luxuosas, são obrigados a mendigar (XI, 43).

(5) O.c., p. 292.

Etrúria, a Magna Grécia, a Grécia, o Norte da África, a Gália, o Norte da Europa e o Oriente Médio foram, sucessivamente, os países fornecedores dos principais produtos manufaturados ou industrializados. Tanto que se costuma falar de uma incapacidade industrial da Roma antiga, em face da facilidade com que aceitava os produtos estrangeiros⁶. A única indústria tradicionalmente cultivada e considerada digna de um verdadeiro romano era a agrícola (cfr. Juv., 14, 181 ss.), além daquela da guerra, naturalmente.

O Imperialismo romano foi essencialmente “administrativo”⁷, pois se alimentava de tributos e impostos, que arrecadava dos povos subjugados. O comércio era, como a indústria, pouco cultivado pelos “romanos de Roma”. Os conhecimentos das atividades comerciais eram precários, devido ao aspecto liberal do Império romano e ao não-intervencionismo do Estado nos negócios particulares. Basta lembrar que uma lei (*Lex Flaminia*) proibia aos Patrícios exercer qualquer atividade comercial. Os grandes e pequenos traficantes “romanos” eram provavelmente os descendentes dos fenícios e dos cartagineses que viviam em Roma: egípcios, sírios e outros orientais que tinham (e têm ainda) no sangue a arte de ganhar dinheiro, mercadejando produtos.

O progresso da indústria e a difusão do comércio na época imperial criaram uma nova classe social: a pequena burguesia, composta especialmente de libertos enriquecidos. Juvenal levanta a voz contra essa classe média que procurava afirmar-se cada vez mais. Satiriza um liberto que, através do comércio, chega a possuir os 400 000 sestércios, indispensáveis ao seu ingresso na ordem eqüestre (I, 102-106) e despreza os que enfrentam os perigos das navegações marítimas para comercializar um pouco de mercadoria (14, 265-302).

Chegamos, assim, a evidenciar uma clara contradição em Juvenal: êle, que não se cansa de clamar contra a decadência da nobreza e que olha com tanta simpatia os homens “novos” que, saindo do seio do povo, conseguem ocupar lugares de destaque na sociedade, êste mesmo Juvenal critica os homens que se enriquecem através da indústria e do comércio! Para nós, modernos, não há meio mais legítimo de ganhar dinheiro do que aquêle pelo qual o homem luta, sofre, enfrenta dificuldades

(6) Cfr. B. Pace — “Industria e Commercio”. In: *Guida allo studio della Civiltà romana antica*. Napoli, Mezzogiorno, 1952, v. I, p. 585.

(7) Paul Petit (o.c., cap. II: “Le Gouvernement et l’Administration”, pp. 125-153) observa que, a partir de Augusto, a política cede o lugar à administração, em que se concentra a maior força do Império romano.

para produzir e comercializar o fruto de seu trabalho. São os homens da indústria e do comércio que promovem o progresso econômico de uma sociedade. Para Juvenal, não. Eles são considerados atrevidos, arrivistas e usurpadores. Daí podemos deduzir quão grande foi o conservadorismo e o tradicionalismo de Juvenal. Enquanto mostrou tôda a podridão da nobreza romana, ao mesmo tempo ficou com todos os preconceitos da mesma. Seu ódio contra industriais e comerciantes era uma herança da antiga aristocracia, que considerava legítimos só três meios de ganhar dinheiro: a guerra, o latifúndio e os cargos públicos.

É compreensível que os senadores e os cavaleiros romanos não olhassem com bons olhos a burguesia que se ia afirmando cada vez mais e que com o seu dinheiro lhes fazia concorrência. É óbvio que estas classes privilegiadas lutassesem pela manutenção do *status quo* e não quisessem que "novos" viessem tomar-lhes o lugar. É também natural que a aristocracia preferisse dar esmolas aos elementos mais esclarecidos e tê-los sob controle na forma de "clientela", a permitir que êstes se fizessem sózinhos e ameaçassem, assim, com suas fortunas, as classes privilegiadas. Mas Horácio, Pérsio, Juvenal, os "críticos" da sociedade, pensarem da mesma forma que os aristocratas, essa é uma contradição absurda!

E que fôssem só os satíricos a pregar êsse conformismo conservador, vá lá! Enfim, sabemos que todo satírico é tradicionalista e não aceita as mudanças sociais. Molière, com a sátira do *bourgeois*, confirma êsse achado. O que nos maravilha é que também os filósofos, que deveriam estar na vanguarda do pensamento progressista, pregam a imobilidade, característica de uma sociedade aristocrata.

"Por uma estranha aberração escreve Boissier — a filosofia antiga tornou-se, com uma complacência que nos surpreende, cúmplice da aristocracia e de suas opiniões. Com o pretexto de que é preciso ser moderado nos desejos e contentar-se com pouco, ela acabou desanimando a indústria e a atividade humana, apregoando o dever de ficar todo o mundo em sua condição"⁸.

Entre a nascente e progressista burguesia romana se distinguiam os *libertos*, escravos alforriados pela *manumissio* ou por ordem judicial. Era uma classe muito numerosa na época imperial, quase todos estrangeiros que, por não terem tradições, consideravam lícito qualquer tipo de negócio e muitos

chegavam facilmente a enriquecer. Os orientais todos tinham uma habilidade peculiar em ganhar dinheiro, usando meios variados e, às vezes, infames. Ainda no estado de escravidão e ligados a uma família gentilícia, eles sabiam tornar-se indispensáveis à casa que serviam e ser depositários de graves segredos. Através de chantagens, delações e prostituição do próprio corpo à dona ou ao dono, conseguiam acumular grandes riquezas, alforriar-se e passar a viver independentemente, aumentando o seu patrimônio pelo comércio. Um exemplo típico de liberto inteligente e desabusado é o Trimalcião do *Satyricon* de Petrônio: de origem asiática, Trimalcião foi por 14 anos, em Roma, o amante de seu senhor e de sua senhora, conseguindo assim uma fortuna senatorial. Começou, então, a traficar: comprou uma frota de navios e, com o comércio marítimo, acumulou riquezas tão grandes que lhe permitiram resgatar todos os bens do antigo dono, construir uma casa maravilhosa em Nápoles e considerar-se o homem mais rico de Roma. Descontando o exagero, devido ao caráter romanesco da narração petroniana, devemos admitir que realmente muitos libertos conseguiam grandes fortunas através de negócios nem sempre licitos. O ódio de Juvenal é, portanto, explicável: a baixeza nunca pode ser o preço da riqueza! Juvenal encarna o sentimento de aversão dos Patrícios e do Povo romano, orgulhosos do nome de *Quirites* e fortemente prevenidos contra a raça servil, à súbita ascensão econômica e social dos libertos, que estavam formando uma nova e poderosa classe social: a burguesia.

Os libertos, que não tinham capacidade ou possibilidade de afirmar-se sózinhos na vida, permaneciam agregados à família que lhes tinha concedido a liberdade ou passavam a outra, na qualidade de *clientes*. A “clientela”, como já tivemos ocasião de notar, era uma instituição muito antiga na sociedade romana e se fundamentava num princípio de entrega espontânea (*in fidem se dedere*) de uma pessoa ou de uma entidade, em condição de inferioridade, a um cidadão ou a uma *gens*, para obter ajuda e sustento, em troca de serviços. Mas esta relação entre as grandes famílias e seus colaboradores degenerou bastante na época imperial, reduzindo-se a uma mera conexão social. O *patronus* era geralmente um rico que se rodeava de libertos, de cidadãos e até de nobres decaídos (cfr. Juv., I, 95-101), para ser aplaudido no Foro, para defesa sua e de sua gente, para bater palmas ao poeta da casa ou para qualquer outro serviço. Em compensação os clientes, que de manhã esperassem o dono sair de casa, lhe dessem a *salutatio* e acatassem suas ordens do dia, recebiam a *sportula*, uma ces-

ta cheia de alimentos. Os mais chegados eram admitidos na casa e podiam, às vezes, comer à mesa do patrão. A clientela era, na realidade, uma forma polida de mendicância: desta instituição particular surgiu o costume de o Estado distribuir trigo e dinheiro à plebe.

Os escritores de sátiras muito se queixam desta triste condição dos clientes. Juvenal, que, como ele mesmo dá a entender (3, 122-125), sofreu as humilhações próprias da profissão de cliente, está muito capacitado a tratar do tema, ressaltando a prepotência e a arrogância do *patronus* e o servilismo do *cliens*. Na sát. 5.^a descreve uma ceia em casa de Virrão, um rico patrão, onde é convidado o cliente Trébio. Mas o tratamento é desigual: enquanto ao dono são servidos os melhores pratos e os vinhos mais afamados, o cliente deve contentar-se com pão, vinho e peixe estragado. Embora o convite à mesa seja a recompensa de inúmeros serviços prestados, ele é tratado como um intrometido e um mendigo. E isso porque o cliente é pobre e o pobre não pode exigir justiça, deve ficar satisfeito com a esmola. Juvenal fecha a sátira investindo contra o vil servilismo do cliente, que aceita tôdas as humilhações sem reclamar:

“Desde que consegues suportar tudo isso, é sinal que o mereces”⁹.

Condição social infinitamente mais infeliz era a dos *escravos*. O maior paradoxo da civilização romana é, sem dúvida, o fato de que Roma, a mãe do direito mundial, foi também a capital da escravidão. Custa-nos entender como a sociedade romana, que legislava sobre os direitos e os deveres dos homens com uma riqueza de minúcias impressionante, chegasse a considerar um ser humano como uma “coisa”, sobre a qual seu dono tinha poder de vida e de morte. É verdade que, nem o *ius gentium* (por prisão de guerra) nem o *ius civile* (pelo nascimento de mãe escrava, por dívidas, por deserção do serviço militar ou por outras causas), as duas disposições legais que determinavam a perda da liberdade individual, foram invenções dos romanos, preexistindo a eles e bastante difundidas no mundo antigo. Mas poucos países aplicaram o princípio de escravidão com tamanho rigor e explorarem tanto os escra-

(9) “...Omnia ferre /si potes, et debes” (5, 170-171). Pela triste condição da classe dos clientes, veja também: Juv., 1, 95-101, 117-131; 3, 122-125, 188-189, 249-250; 7, 43-44, 108-110, 141-143; 10, 45-46; 13, 31-33; Pérsio: 1, 54; 3, 75.

vos como Roma. Na agricultura, na construção de estradas, pontes, casas, na indústria e nos outros trabalhos pesados, a mão de obra era totalmente fornecida por escravos.

Mais numerosos ainda eram os escravos domésticos. Uma casa que tivesse ao seu serviço só dez servos era considerada de ínfima classe, visto existirem famílias que possuíam mais de dez mil escravos. Estes eram encarregados dos ofícios mais variados, dos mais nobres (a direção da casa e a educação dos filhos do dono) aos mais humildes. Para satisfazer a grande procura de escravos, surgiu em Roma a lucrativa profissão do comércio escravagista. Mercadores compravam prisioneiros de guerra nas várias regiões conquistadas, especialmente no Oriente, e os vendiam na Metrópole, onde existiam vários mercados com *catasta*, isto é, estrados giratórios em que os escravos, cada qual com o seu *titulus* (ficha que marcava a proveniência e as aptidões), eram expostos à venda.

Os satíricos, em geral, têm sentimentos de piedade para com os escravos pobres e fustigam seus exploradores. Lucílio, que tanto flagelou os poderosos, soube ser benigno em relação a esta classe maltratada, reconhecendo seus méritos. Dedicou um comovente epitáfio à memória de um seu servo:

“Aqui jaz Metrófanes, escravo fiel ao dono, sempre solícito no cumprimento do dever e de Lucílio o amparo” (624-5).

Horácio reconhece nos escravos grandes qualidades intelectuais¹⁰ e muita sabedoria, fundamentada no bom senso (sát. II, 3, 265-272); quer que sejam tratados com humanidade (II, 2, 67); tem particular afeição pelos escravos nascidos em casa (*vernae*: II, 6, 66).

Mas, ao lado desse espírito de compreensão e de humanidade, encontramos nas sátiras de Horácio e em outras obras suas¹¹ um não velado desprezo para com os escravos. Na sátira, I, 6, enquanto tece a apologia de sua modesta condição, Horácio faz questão de frisar que ele é um *ingenuus* (v. 8), isto é, nascido de pai livre: Mecenas, com tôda a sua liberdade, não podia permitir que um escravo fizesse parte do seu círculo. A condição de servo era ferrête de vergonha social, que privava o homem de qualquer direito. Horácio, apesar de ser filho de um escravo libertado, parece partilhar desse sentimento de repulsa da nobreza romana pela classe servil. Scia-

(10) Veja, por exemplo, a marcante personalidade de Davo, o escravo filósofo da sátira II, 7.

(11) Cfr. *Epodos* IV, IX, XVI; *Epistolas* II, 2, 1-25; *Odes* I, 29.

va, comentando um trecho da sát. I, 2 (vv. 80-86), ressalta o desprêzo de Horácio para com os escravos:

“O que mais desagrada nêle é o não ter reconhecido nos escravos a dignidade, a sensibilidade de homens, o que é a mais repugnante característica da escravidão romana”¹².

Horácio considera os escravos como simples objetos, fáceis de ser usados a qualquer momento e para qualquer necessidade, a sexual inclusive (cfr. I, 2, 116-118).

É que a questão da escravidão se tornou um *locus ingens*, um tema de muitas discussões, sómente a partir do primeiro século da nossa era. O Estoicismo, antes do Cristianismo, tinha “descoberto” que também os escravos possuíam uma alma e que, portanto, deviam ser tratados como seres humanos. O princípio estóico da igualdade dos homens por nascimento e de sua diferenciação por méritos minava em suas bases o conceito legal da escravidão: “todos os homens nascem livres”, era a máxima estóica mais ventilada na Roma imperial. Embora este princípio antiescravista não fosse praticado, nem sequer pelos próprios estóicos, continuando a funcionar, nos primeiros séculos do Império, os mercados de escravos, todavia a mudança de pensamento a respeito da escravidão conseguiu uma certa melhora para a classe e levou espíritos humanitários a gritar contra crimes que antes não eram considerados tais.

Écos da polémica sobre a escravidão, encontramos nos últimos escritores de sátiras. Pérsio dedica uma boa parte da 5.^a sátira (do v. 73 até o fim) à demonstração do tema da liberdade moral:

“omnes sapientes liberos esse, et stultos omnes servos”.

Para sustentar êsse paradoxo estóico o poeta faz inúmeras comparações entre a liberdade física e a moral, chegando à conclusão de que os homens presos nos grilhões das paixões são mais escravos do que os escravos propriamente ditos. Mas ele não sai do campo teórico do Estoicismo e não trata o problema do ponto de vista social.

Juvenal é bem mais incisivo na condenação da violência e do arbitrio dos donos para com seus escravos. Na sátira 14.^a, falando do problema da educação e do mau exemplo que os pais dão aos filhos, cita o caso de Rútilo, um patrício romano

(12) “La terza satira di Orazio e gli schiavi”, in: *Atene e Roma*, ano VII, n.º 63, 1904, p. 72.

que se diverte em atormentar seus servos, dando assim exemplo de feroz crueldade, em lugar de bondade:

“Pode Rútilo ensinar a doçura do espírito e a inteligência para com pequenos erros alheios ou que as almas e os corpos dos escravos são compostos da mesma substância que a nossa, uma vez que só dá amostras de sevícias, recreando-se com o terrível barulho dos flagelos..., feliz quando pode chamar o carrasco para marcar a ferro em brasa um escravo culpado da perda de dois lenços?” (14, 15-22).

A descrição da triste condição dos escravos é uma nota dominante na obra de Juvenal: são privados das coisas mais necessárias (1, 95); são obrigados a trabalhos desumanos (3,252-253; 7, 131-133); sofrem castigos injustos (9, 5). A sátira 6.ª, dedicada à descrição de tôdas as mazelas das matronas romanas, é repleta de exemplos de mau trato para com as escravas domésticas. A patroa, por qualquer motivo ou mesmo sem motivo, descarrega sobre as coitadas das servas o seu nervosismo ou mau humor, fazendo-lhes experimentar a *ferula*, o *flagellum* e a *scutica*, os três instrumentos de punição mais usados (475-480; 492-495). Até a vida do escravo está à mercê da matrona, que pode fazê-lo crucificar por simples capricho; e, se o marido objetar que é iníquo acabar com a vida de um ser humano sem grave motivo, ela está pronta em responder:

“Bobagens! Um escravo é, então, um homem? Ele não fez nada, concordo; e daí? Assim eu quero, assim eu ordeno: ceda a razão ao meu desejo!” (6, 222-3).

Mas os satíricos, apesar de clamarem contra o triste estado em que se encontravam os escravos romanos, nunca chegaram à proclamação da abolição da escravidão, limitando-se simplesmente a exigir um tratamento melhor. Para êsses ferrenhos tradicionalistas era inconcebível uma igualdade de direitos entre romanos e “bárbaros”. Mesmo aceitando o princípio estóico de que todos os homens nascem livres, não podiam admitir uma igualdade de direitos sociais e humanos. Concluindo, parece-nos ser êste o pensamento dos escritores de sátiras a respeito do problema: o princípio da escravidão era admitido como lícito, mas o escravo devia ser tratado com justiça e humanidade, muito embora no campo jurídico não gozasse das mesmas regalias de um cidadão livre. É importante, enfim, salientar a diferença entre a estrutura jurídica e a estrutura social romana. No caso da escravidão, esta era um estado jurídico e não uma condição social: um escravo, por exemplo,

que tivesse dinheiro ou ocupasse um lugar de destaque na sociedade era mais livre do que um cidadão livre mas pobre.

Entre as classes sociais para as quais converge a atenção dos satíricos romanos, particular destaque é dado aos *militares* e aos *políticos*. É antiga e reciproca a antipatia entre os componentes do exército e os expoentes da cultura¹³. Os primeiros, homens de ação, incapazes de reconhecer o papel da inteligência no desenvolvimento social, acusam os intelectuais de ser gente inútil e improdutiva; os segundos, homens de pensamento, tacham os militares de grosseiros, ignorantes e anti-progressistas. Vimos, estudando a sátira filosófica, como os centuriões romanos zombavam dos intelectuais; os satíricos, por sua vez, põem em ridículo a presunção e a arrogância dos militares (Hor., I, 6, 73; Pérsio, 3, 77), reprochando-lhes, principalmente, a perda da antiga austeridade e a frouxidão dos costumes. Juvenal narra que o imperador Otão tinha um terrível cuidado com a sua epiderme, passava cosméticos no rosto e permanecia horas ao espelho, antes de uma batalha (2, 99-109). A culpa da efeminação dos soldados romanos é atribuída aos gregos, cujos costumes, bem mais relaxados, exerciam uma influência deletéria sobre a rígida disciplina dos milicianos de Roma (Hor., II, 2, 10-13). E, junto com a crítica da decadência do militarismo imperial, vai a saudade do espírito patriótico dos soldados da prisca Roma republicana, quando os militares, depois de ter lutado bravamente contra os inimigos da Pátria, voltavam ao trabalho do campo e ficavam satisfeitos com apenas duas leiras de terra, suficientes para sustentar o lar de cada um (Juv., 14, 161-172)¹⁴.

A classe dos homens públicos (políticos, magistrados, governantes, etc.) também é objeto de crítica por parte dos satíricos. Horácio, na descrição de uma etapa de sua “viagem a Brundísio”, reveste de fina ironia a figura do pretor de Fôndi, que vai ao encontro dos ilustres visitantes provido de pretexto laticlávio, turibulo e de todos os seus emblemas: vaidoso e bajulador, ao mesmo tempo! (I, 5, 34-37). A orgulhosa ignorância do edil de uma cidadezinha itálica é satirizada por Pérsio (1, 126-130). Juvenal descreve a pompa de um pretor no ato de dar inicio aos jogos do Circo, seguido do cortejo de escravos e clientes (10, 36-46) e lança o seu sarcasmo contra o advogado Crético que, enquanto acusa uma adultera de imo-

(13) Lembramos a caricatura plautina do “soldado fanfarrão”.

(14) Na sua última sátira, Juvenal começa a expor as vantagens da vida militar, mas ao verso 60 a obra acaba e nós ficamos sem conhecer as reais intenções do poeta a respeito da vida militar.

ralidade, usa um vestido tão transparente que a própria acusada não teria coragem de usar. Com a costumeira saudade dos tempos passados o nosso poeta acrescenta:

“Deveria ter-te ouvido, assim trajado, falar de leis e de direito o povo de outrora, ainda coberto das feridas de uma recente vitória, ou um robusto montanhês que acabasse de depor o arado!” (2, 72-4).

No fim da mesma sátira segunda, Juvenal narra de um tribuno que torna seu amante um jovem armênio, chegado a Roma como refém. Especialmente contra a corrupção administrativa se encarna Juvenal. Fala de um procônsul desonesto que, governando a Província da África, se enriquece sobremaneira e, condenado pelo Senado ao exílio, foi para o exterior gozar de suas riquezas:

“Que importa a infâmia — observa oportunamente Juvenal — quando o cofre está salvo?” (1, 48).

O poeta parece ver a causa desta corrupção na injusta distribuição dos cargos públicos. Antigamente era o povo e o Senado que, através de eleições livres, escolhiam os melhores cidadãos para governar a Cidade e as Províncias; agora a escolha é feita por protecionismo, simpatia ou conchavos:

“O que não dão os patrícios, da-lo-á um histrião” (7, 90),

afirma Juvenal, atacando ferozmente o pantomino Páris, favorito do Imperador, ao capricho do qual se devia a atribuição de muitos cargos públicos.

Resta ainda analisar o pensamento dos satíricos acerca do povo romano em geral, isto é, da grande massa que vivia de pequenos ofícios, de “bicos”, de politicagem, ou de caridade pública. O proletariado urbano, na Roma antiga, em lugar de afirmar-se pela força do trabalho, vivia, em sua maioria, na ociosidade e no parasitismo, mercenário dos poderosos e mendigo de alimentos e de divertimentos¹⁵.

Severas são as críticas dos escritores de sátiras em relação ao povo, acusado de ser ignorante, injusto, traiçoeiro e vira-casaca. Horácio, muitas vezes, dá à palavra *populus* um sentido depreciativo, correspondente ao nosso “populacho”. Na sát. I, 6, defendendo-se dos invejosos de sua amizade com

(15) Cfr. Aynard e Auboyer — *Roma e seu Império*. S. Paulo, Difusão Européia do Livro, 1956, vol. 3º, p. 177-185.

Mecenas, afirma que êste, graças a Deus, não julga os homens pelo seu brasão, mas pelas qualidades e virtudes pessoais, ao contrário do povo que se deixa levar pelos títulos nobiliários:

“... segundo o julgamento do povo que tu (Mecenas) conheces, dêste povo insensato que quase sempre confere honorarias aos indignos, que, na sua inépcia, se torna escravo da fama e que fica boquiaberto diante dos retratos e das inscrições honoríficas” (I, 6, 14-7).

Por causa do falso juízo de valores do povo, o poeta quer ficar dêle *longe longe que* (v. 18) e demonstra uma sensação de desprêzo para com a grande massa popular, incapaz de distinguir as pessoas verdadeiramente talentosas. Lembramo-nos do começo da *Ode III*, 1: “Odi profanum volgus et areo”. Igual apreciação encontramos em Pérsio, que chama o povo romano de *turba* (6, 42), de *popello* (4, 15; 6, 50), de *plebecula* (4, 6). O verdadeiro sábio não deve procurar fora de si o reconhecimento de seu valor, pois é inútil tentar corrigir os juízes errados do vulgo (1, 5-7). O povo, no campo literário, só sabe apreciar os poetas da moda, ricos em palavreados, mas de conteúdo paupérrimo (6, 63-75).

Uma outra característica negativa do povo romano (e do povo de todos os tempos e de todos os lugares) é ressaltada por Juvenal. A massa costuma ir atrás dos homens influentes e aplaudi-los em seus momentos de sorte, para depois abandoná-los ao esquecimento na hora da desventura. Traduzimos um trecho onde Juvenal comenta a queda de Sejano, o poderoso ministro de Tibério:

“Mas o que faz esta turba de Remo? Como sempre, corre atrás da Fortuna e detesta as vítimas. Este mesmo povo, se Nôrcia (a deusa da Fortuna) tivesse protegido o Toscano (Sejano), se o velho Imperador tivesse sido eliminado em seu seguro refúgio (Capri), no mesmo instante proclamaria Sejano Imperador. Desde o tempo em que nos foi tirado o direito ao voto, o povo não se preocupa mais com nada; este povo que outrora distribuía os mandados, os poderes, as legiões, tudo enfim, agora não tem mais pretensões e aspira só a duas coisas: pão e jogos” (10, 72-81).

Realmente, Juvenal aqui indica a causa primordial de todos os males que afligem a sociedade romana da época imperial. O povo, perdida a liberdade política, perde a consciência cívica. À medida que aumenta a ditadura e a tirania, cresce cada vez mais o aviltamento dos cidadãos. Forma-se aquêle círculo vicioso, deletério para qualquer país: o regime da fôrça incute mêsno nos súditos e o mêsno do povo fortalece ain-

da mais o poder ditatorial. O povo, espoliado do direito do voto e afastado da vida pública, não tem mais a consciência da sua força cívica e pensa só na sobrevivência, reclamando alimentos e diversões. Em lugar de lutar pela justiça, luta pela caridade, dobrando-se ao poderoso do momento, para obter favores. Mais tarde será pronto a conspurcar a sua memória para entrar nas graças do novo dono.

Juvenal investe contra tal abjeção do povo romano, mas, ao mesmo tempo, encontra no regime despótico a causa principal do aviltamento social. A saudade dos bons tempos da República, quando era o povo a escolher seus governantes, serpeja em toda a sua obra. Em face de uma série de Imperadores e Ministros (Tibério e Sejano, Nero e Tigelino, Domício e Víbio Crispo), tiranos violentos e corruptos, chegados ao poder por imposição do exército, por conchavos do decrépito Senado ou por direito dinástico, o poeta de Aquino acha sempre preferível que seja o povo, apesar da imaturidade da massa, a ter o direito de eleger:

“Se o povo tivesse a liberdade de escolher seus governantes, quem seria tão perverso a ponto de não preferir Sêneca a Nero?” (8, 211-2).

Apraz-nos lembrar, a este ponto, uma observação de Toynbee, que nos ajuda a entender a causa profunda das distorções sociais da Roma imperial:

“Dentro de cada cultura, há uma minoria dirigente que, por atração e irradiação, compõe a maioria a acompanhá-la. Quando lhe desfalece a vitalidade criadora, perde seu mágico poder sobre as massas incapazes de criar. Passa então de minoria criadora a minoria dominante. Isso leva a uma *secessio plebis*, isto é, à formação de proletariado interno e externo e, consequentemente, à perda da unidade social”¹⁶.

Em Roma, depois da tentativa de Augusto de criar uma ideologia do Principado que empolgasse os romanos e os unisse ao redor do *Princeps semideus*, a série dos Imperadores não conseguiu alimentar a chama da unidade espiritual e social de Roma, só se afirmando pela força militar e policial.

O egoísmo individualista gerou a berrante diferenciação de classes, que foi objeto de análise por parte dos escritores de sátiras. Com a elite poderosa e riquíssima contrastava uma

(16) In: Ernst Robert Curtius — *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 6.

massa paupérrima, que o latifúndio (velha chaga da economia romana), afastando as famílias do campo e impelindo-as para a Metrópole, aumentava cada vez mais. Os satíricos criticam esta desigualdade social e apregoam uma mais justa distribuição dos bens. Horácio lança um terrível interrogativo a um ricaço que se vangloriava de ser mais rico do que três reis juntos:

“Por que deve existir alguém que é pobre sem culpa, quando tu és tão rico?” (II, 2, 103).

E acrescenta que seria bom se o supérfluo dos particulares fôsse pôsto à disposição do bem comum. Mais adiante (no fim da sát II, 2), afirma que a Natureza não concede a ninguém os bens da terra numa forma estável e definitiva; o homem só goza do usufruto, sendo que a propriedade passa de mão em mão com incrível facilidade, seguindo os desígnios da Fortuna. A alegria de ter recebido um pequeno poder na campanha Sabina é mitigada pela preocupação de que esta posse não fôsse definitiva e duradoura (II, 6, 4-5). Horácio, já espoliado uma vez de seus haveres por motivos políticos, teme que uma reviravolta de gabinete possa privá-lo do donativo de Mecenas.

Juvenal também está preocupado com a insegurança social, originada por um regime em que os homens enriqueciam, não através do trabalho e do valor pessoal, mas por meio de intrigas, delações, ladroeiras e esbulhos:

“A honestidade — afirma Juvenal, dizendo uma profunda verdade — é louvada por todos, mas morre de frio. São os crimes que fornecem o dinheiro para a compra de jardins, palacetes, iguarias, prata antiga e taças ricamente ornamentadas” (1, 74-6).

Parece sentir nestes versos, com uma antecipação de mais de dezessete séculos, a afirmação da teoria marxista, que encontra no roubo a origem da riqueza.

Como acabamos de ver, os satíricos não pouparam ninguém. Em sua realística exposição dos males da sociedade romana, tôdas as classes sociais são criticadas: senadores e cavaleiros, políticos e militares, comerciantes e industriais, cidadãos e libertos, escravos e povo em geral. A grande Metrópole do imenso Império romano é vista como um antro de corrupção e de vício onde a corrida para o dinheiro e o prazer gera a injustiça, a delação, a desordem e o barulho. Juvenal demonstra na sát. 3.^a, onde mais se condensa o seu humor amargo, que a cosmopolita Roma se tornou uma cidade inabitável para

uma pessoa honesta e prudente: além das humilhações morais, inúmeros são os perigos que ameaçam a integridade física de um romano desprotegido. As casas velhas que estão prestes a ruir; os incêndios que destroem tudo o que o pobre possui; os assaltos a mão armada; o perigo de ser atropelado; os recipientes que, de noite, são jogados pelas janelas; o encontro desagradável com um bêbado valentão: a liberdade do pobre, enfim, consiste em apanhar e suplicar para que possa voltar para casa com uns dentes intactos.

O nosso poeta louva, portanto, o amigo Umbrício, que abandona a Capital, para ir morar em Cumas. Só nas províncias se encontra ainda um pouco de honestidade, de segurança e de sossêgo. Aliás, o desejo de fugir da tumultuosa cidade e viver na bucólica tranqüilidade da roça é uma aspiração de todos os escritores de sátiras. Entre os fragmentos de Lucílio encontramos vários trechos que exaltam a vida simples dos camponeses (200-210, 218, 1027). Este sentimento romântico da vida é, melhor ainda, expresso por Horácio na sát. II, 6, onde a maravilhosa fábula do rato campesino é um singelo elogio da vida campestre, e no *Epodo* 2.º:

“Beatus ille qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bobus exercet suis”.

A saudade da primitiva civilização do Lácio agreste é um lugar comum entre os satíricos romanos e se intensifica à medida que êles analisam as desvantagens materiais e espirituais da grande aglomeração urbana. O verdadeiro retorno à prisca vida dos campos se iniciaria a partir do 3.º séc. da nossa era, quando os ricos proprietários deixaram as grandes cidades e passaram a viver em seus “castelos”. A intensificação de economia rural marcará a passagem da sociedade clássica para a sociedade medieval.

CAPÍTULO SEXTO

A SÁTIRA DOS COSTUMES

No decorrer do nosso trabalho analisamos vários aspectos da vida romana através do olhar crítico dos satíricos. Pôsto que a sátira visa essencialmente à autópsia dos costumes de uma sociedade, o que já dissemos nos precedentes capítulos também se refere ao comportamento humano e social dos habitantes da Roma antiga. Este último capítulo, entretanto, destina-se particularmente à análise da conduta moral da mulher e do homem romano.

A mulher, na antigüidade clássica, não desfrutou de um lugar de destaque na sociedade. A mulher grega, especialmente em Atenas, não gozava de muitas liberdades, sendo juridicamente incapaz e sujeita à autoridade do homem: pai, irmão mais velho ou marido. O seu raio de ação não ultrapassava a soleira da casa. O gineceu era o seu mundo e a direção da casa (*servare domum*) o seu ofício principal. Dentro do lar tinha plena autoridade sobre os filhos e os escravos, mas fora das paredes domésticas não podia exercer função alguma. Aliás, era-lhe proibido sair de casa, a não ser acompanhada pelo marido.

Só na época helenística ocorreu uma parcial emancipação da mulher. É interessante notar que os regimes monárquicos sempre favoreceram a projeção político-social das mulheres. Enquanto as democracias da *pólis* nunca permitiram a introdução da mulher na vida pública, as monarquias absolutas dos pequenos estados helenísticos ofereciam às mulheres oportunidades de afirmar-se no governo do Estado, por direitos dinásticos ou por intrigas de corte. Basta citar o exemplo de Cleópatra, rainha de Alexandria, para convencer-nos da importância político-social a que chegou a mulher oriental, na época helenística. A vida de corte sempre foi propícia à elevação do nível social, cultural e artístico da mulher, que se torna o centro da atenção masculina, porque os homens, afastados da luta política, dedicam-se mais à arte da galerteria e,

muitas vezes, dependem da simpatia das damas do Palácio para obter do Rei ou da Rainha títulos nobiliários ou cargos públicos.

Esta evolução da mulher grega na época helenística encontra um equivalente na mulher romana da época imperial. Os romanos, que sempre sentiram um grande atrativo pela vida do lar, tiveram, em relação aos gregos, um maior respeito para com a mulher e consideraram a espôsa como uma companheira e uma confidente. Mas, durante a República, a mulher romana teve parte na vida pública só indiretamente e sempre em dependência do homem. É no período do Império que a mulher alcança uma emancipação relativamente grande e tem parte relevante na sociedade.

Um ser humano é realmente livre e independente quando consegue a sua emancipação econômica, pois não há liberdade sem dinheiro. Isto vale de modo particular para a mulher, que, se depende econômicamente do marido, não pode considerar-se livre. O antigo direito familiar, que conferia ao marido um poder absoluto sobre todos os bens da espôsa e dos outros membros da família, perdeu o seu vigor no decorrer dos tempos e, na época imperial, muito comum era o casamento com separação de bens: ao marido só cabia o direito sobre o dote da espôsa; de seu patrimônio ela tinha pleno poder e usufruto¹.

Mas, como costuma acontecer, a mulher não sabe fazer bom uso da riqueza nem sabe usar da liberdade com moderação. A dama da *society* da Roma imperial, rica e desabusada, dedicava-se a uma vida libertina. Com o seu dinheiro mandava no marido e o tiranizava. Marcial afirma, gracejando, que ele não queria casar-se com uma mulher rica para não tornar-se “a espôsa de sua espôsa”. O procurador dos bens de uma senhora rica era quase sempre um mōço bonito, que, além de advogado e conselheiro, era, muitas vezes, o amante da cliente. Os espetáculos, pela sua promiscuidade, e os banquetes, pela música e pela dança, eram as duas fontes principais de tentações. A ingerência da mulher na vida política é atestada pelas Lívias, Popéias, Agripinas e Messalinas, que tiveram papéis de destaque no governo de Roma, influenciando os Imperadores e distribuindo cargos públicos, segundo caprichos e simpatias pessoais.

É desagradável constatar que o período de maior emancipação da mulher (em Roma, sob a dinastia Cláudia) coincide

(1) Cfr. Friedlaender, o.c., p. 285.

com a sua pior depravação. Falamos, bem entendidos, da mulher da alta sociedade, pois da mulher romana da classe média quase nada sabemos. E não temos notícias porque ela levou uma vida obscura feita de dedicação ao lar, como a maioria das mulheres da classe média de todos os tempos e de todos os lugares.

Quem nos informa, com uma riqueza de detalhes impressionante, sobre a vida e os costumes da mulher da alta sociedade romana da época imperial é o grande poeta satírico Juvenal. A sua sátira mais comprida² e mais famosa, a sexta, é dedicada exclusivamente à mulher. Procuraremos resumi-la, para dar aos leitores uma idéia concreta de toda a baixeza das matronas romanas.

Juvenal abre a sátira sexta afirmando que antigamente, durante a civilizaçãoacial e anteriormente às influências gregas e orientais, existia em Roma a Pudicícia e a Justiça, quando a mulher romana era a fiel companheira do espôso e podia-se dormir com as portas abertas, sem medo de ladrões. Foi o progresso que ensinou os homens a não mais respeitar os bens alheios e a introduzir o adultério na sociedade (1-24). Ao amigo Póstumo, que está querendo casar, o poeta pergunta se porventura não ficou louco. Com tantos meios a sua disposição para suicidar-se, prefere tornar-se escravo de uma mulher! Onde encontrará uma moça honesta? Nem na roça! Uma mulher se contentaria em ter um olho só, antes que um único homem. Para ter uma idéia da corrupção feminina basta ir ao teatro ou ao circo: as mulheres são loucas por artistas e pagam rios de dinheiro para serem possuídas por um comediante ou um gladiador. Muitos filhos de nobres romanos têm a cara de um conhecido ator (25-81). Épia, esposa de um senador, abandona marido, filhos, lar e pátria para fugir com o gladiador Sérgio (82-114). Coisas piores acontecem na corte. O imperador Cláudio, antes de ser envenenado pela segunda esposa Agripina, foi vilmente traído por Messalina, sua primeira esposa. A descrição das lascívia da imperatriz Messalina é um dos episódios mais famosos das sátiras de Juvenal e vale a pena ser traduzido, pois, apesar de seu cru realismo, encerra momentos de rara beleza descriptiva:

"Logo que percebia o marido adormecer, a espôsa, preferindo uma esteira ao leito imperial do Palatino, cobria-se com uma manta escura e, Augusta meretriz, ia embora, escolta-

(2) 661 hexâmetros, mais os 36 descobertos por Winstedt em 1899 e inseridos depois do verso 365.

da por uma única serva. Escondendo os cabelos sob uma peruca loira, entrava no tepor de um prostíbulo, atrás de velhas cortinas, onde tinha um cubículo reservado só para ela; aí, sob o falso nome de Lícisca, nua, com os mamilos dourados, se oferecia, e mostrava, ó generoso Britânico, o ventre que te pariu. Recebia com meiguice quem entrava no seu cubículo e reclamava o preço de seu corpo; mais tarde, quando o alcoviteiro dispensava as mulheres, ela também se ia embora mas com tristeza, sendo a última a fechar a sua cela. Ainda ardendo pelo desejo do útero-testo, cansada de tantos homens mas ainda não satisfeita, voltava ao Palácio com o rosto sujo da fumaça da lúrida lucerna e levava até o leito imperial o fedor do prostíbulo" (6, 116-132).

O verdadeiro amor não existe: os homens só amam o dinheiro ou a beleza física das mulheres: quando estas "virtudes" desaparecerem, êles estão prontos a repudiá-las. Se, por ventura, um homem encontrar uma mulher rica, bonita, nobre e honesta, ela terá outros vícios: será dispendiosa, soberba ou pretensiosa (133-199). De qualquer forma nunca ao homem convém se casar: se êle não tiver a intenção de gostar da própria espôsa, para que perder tempo e dinheiro? E, se, de outro lado, estiver disposto a ser um marido bom e fiel, aí é que "entra bem": deverá abaixar a cabeça e agüentar tudo: tirania, desprêzo e "cornos". Além da espôsa, será obrigado a suportar a sogra, sempre pronta a proteger os vícios da filha (200-241). Os tribunais vivem em função das mulheres: se elas não são acusadas, são acusadoras. Dedicam-se a qualquer tipo de exercícios físicos e procuram masculinizar-se a qualquer custo (242-267). O lugar de maior briga e onde menos se dorme é a cama conjugal. Fazem cenas de ciúme para ocultar suas traições e, se surpreendidas em flagrante, se defendem com unhas e dentes (268-285). A causa de tamanha corrupção dos costumes femininos é a riqueza e o luxo introduzidos em Roma pelos orientais. As mulheres, hoje em dia, não respeitam sequer as coisas sagradas, a Pudicícia, a deusa Bona e outras divindades antigas são pretextos para safadezas. Nem adianta proibi-las de sair, ou contratar guardas: elas começariam pelas próprias sentinelas (286-348). Se não tiver dinheiro, a nobre decaída pede emprestados vestidos e jóias para assistir aos jogos e vende até os últimos objetos preciosos da família. Mantém relações com qualquer tipo de gente e manda castrar o seu amásio, para evitar abortos. Se gosta de música, passa horas inteiras sobre os instrumentos musicais e reza para que o seu cantor predileto vença o prêmio. Faz amizade com os militares para estar informada sobre tudo o que acontece nas remotas Províncias. Deixa os

hóspedes em casa morrendo de fome a fim de ir, à noite, aos banhos públicos receber suas massagens. Volta para casa e começa a comer, beber e vomitar, sem parar (349-433). Insuportável é a mulher metida a intelectual: seu purismo lingüístico e sua cultura enciclopédica chateiam qualquer um. A vaidosa é irreconhecível pela quantidade enorme de cosméticos com que suja a cara: mais do que um rosto, parece uma chaga! (434-473). A sua tirania doméstica é de uma ferocidade incrível. As escravas pagam até com a vida a deslocação de um fio de cabelo; ninguém pode errar na difícil tarefa da *toilette* da patroa: ela se prepara para ir ao encontro do amante! (474-511). Mas a tão delicada grã-fina não poupa sacrifícios de nenhuma espécie para seguir à risca as ordens dos sacerdotes e dos astrólogos: a superstição e o horóscopo dirigem seus passos (512-591). As ricas não querem saber mais do sofrimento da gestação e do parto e, se o marido precisar de um herdeiro, arrumam, às escondidas, uma criança abandonada. Recorrem facilmente a filtros e a venenos, quando querem livrar-se de enteados herdeiros (592-633). Juvenal conclui esta longa sátira afirmando que os assuntos de que trata não são inventados, mas correspondem à dura realidade da vida (634-661).

Falou verdade? As terríveis acusações de Juvenal contra as mulheres têm o seu fundamento histórico ou são fruto da imaginação exacerbada e doentia? Este interrogativo preocupou todos os estudiosos da obra juvenalina. Gaston Boissier³ tenta defender a posição social e moral das mulheres romanas da época imperial contra os exageros dos moralistas e dos satíricos. Afirma que, depois de Domiciano e com o advento do governo benigno de Trajano, os costumes sofreram uma profunda purificação e houve uma grande melhoria na vida moral da mulher romana. E comprova êste seu achado com a obra de Plínio o Môço, onde aparecem exemplos de matronas de costumes ilibados.

Nós, sinceramente, não acreditamos nesta súbita modificação. Qualquer processo de mudança social, seja para melhor como para pior, é vagaroso: não é a substituição de um governante ruim por um bom que determina, de imediato, a extirpação de males profundamente enraizados numa sociedade. O hábito, como é lento a se formar, assim é lento a desaparecer. E a moral de uma sociedade deve ser analisada em função de hábitos e não de fatos isolados. A exceção confirma

(3) *Les femmes à Rome...* "Revue des deux mondes". Dez. 1873, pp. 525-553.

a regra. Se Juvenal peca por exageros e generalizações, estas falhas são comuns aos satíricos de todos os tempos, que procuram dar mais relêvo ao lado negativo das coisas.

Ademais, é oportuno ponderar que a critica de Juvenal à mulher não é um fato isolado na literatura latina. A sua obra se situa num côro de vozes gritantes contra os maus costumes da sociedade romana da época. Basta ler Ovídio, Petrônio, Marcial, Suetônio, Tácito, a Epístola aos Romanos de São Paulo e os primeiros Padres da Igreja, para deduzir que Juvenal não inventou nada: só retratou o que via, ouvia ou lia.

Mais do que a veracidade dos fatos narrados, seria interessante averiguar o motivo do ódio de Juvenal pelas mulheres, o seu *animus adversus* a qualquer emancipação feminina, que se reverte numa misoginia exacerbada. É antiga a concepção da mulher como um ser irracional, que age só em função do instinto, do prazer e do capricho. Juvenal parece compartilhar este preconceito de muitos pensadores antigos, que viam na mulher a antítese do homem, a força do instinto que se opõe à razão. Piccoli Genovese considera, sob este aspecto, Juvenal um precursor da associação “mulher-peccado”, existente na Patrística:

“No ódio de Juvenal pela mulher sente-se a necessidade da revolta contra a força brutal do instinto e contra a sedução escravizadora do prazer, que anula o anelo espiritual. Daí ao ódio dos cristãos pela mulher, considerada como instrumento de perdição, não há mais que um passo... Na fúria quase grosseira (de Juvenal) contra o matrimônio e na obstinada aversão à mulher, sente-se algo idêntico à dura hostilidade de Tertuliano, que via na mulher o instrumento do inferno”⁴.

Mas não é só a mulher o objeto das críticas dos satíricos. Os vícios dos homens são igualmente analisados, salientados e repudiados. Entre êles o mais vergonhoso é a inversão sexual. Cabem aqui algumas observações preliminares sobre o conceito da homossexualidade junto aos antigos. A pederastia, que as leis, a moral e o consenso popular das sociedades modernas (especialmente as latinas) condenam, era uma forma de *paideia* no mundo helênico⁵. Seu hábito, adquirido nos anos longos de guerra, onde a convivência só de homens levava fatalmente a um companheirismo esdrúxulo, se difundiu tam-

(4) O.c., p. 142.

(5) Cfr. Henri-Irénée Marrou, o.c., cap. 3º: “Da pederastia como Educação”, pp. 51-65.

bém nas *pólis*. O afastamento da mulher da vida pública e social favorecia as relações íntimas entre grupos fechados de homens. O amor entre homens se tornou, então, uma forma de educação, porque soldava com vínculos mais fortes as relações entre pracinhas e chefes militares, entre discípulos e mestres:

“Para o homem grego, a educação (*paideia*) residia essencialmente nas relações profundas e estreitas que uniam, pessoalmente, um espírito jovem a um mais velho — que era, ao mesmo tempo, seu modelo, seu guia e seu iniciador —, relações essas que uma chama passional iluminava com um turvo e cálido revérbero. A opinião comum e, em Esparta, a lei consideravam o amante como moralmente responsável pelo desenvolvimento do amado: a pederastia era reputada como a forma mais perfeita, mais bela, de educação”⁶.

Exemplos de ilustres mestres que usaram a pederastia como meio de educação são fornecidos por Sócrates, Platão (cujo amor pelos moços tinha muito pouco de “platônico”), Aristóteles, Eurípedes, Fídias, só para citar os maiores. Basta ler o *Banquete* de Platão para se ter uma idéia do alto conceito em que era tida a pederastia na Grécia.

A círculos fechados masculinos correspondiam, simétricamente, círculos fechados femininos, onde o lesbianismo fazia eco ao homossexualismo. A imortal figura de Safo, a única grande poetisa do mundo clássico, é vulgarmente conhecida pelos seus amores e seus ciúmes para com suas discípulas.

Felizmente, a moda da educação pela pederastia não pegou em Roma. A rígida moral tradicional romana sempre repudiou a inversão do instinto sexual. Juvenal (2, 44) menciona a lei *Scantinia* (*De nefanda Venere*), que condenava a prática da pederastia em Roma. Naturalmente, a necessidade de uma lei proibitiva faz supor a difusão da prática da pederastia na sociedade romana. Só que, opinamos, tal depravação, antes que congênita à psique romana, foi tardia e consequente à influência dos costumes greco-orientais. Se Plauto, o grande retratista da vida de seu tempo, não menciona, em nenhuma de suas peças, a prática da pederastia, é lícito concluir que sua difusão foi posterior a él, e ocorreu mais ou menos, a partir do primeiro século a.C., quando o contacto mais estreito entre gregos e romanos levou êstes a assimilar os costumes daqueles.

Em todo o caso, os romanos nunca consideraram a pederastia lícita, decente ou educativa, como acontecia na Grécia.

(6) *Idem, ibidem*, p. 59.

bém nas *pólis*. O afastamento da mulher da vida pública e social favorecia as relações íntimas entre grupos fechados de homens. O amor entre homens se tornou, então, uma forma de educação, porque soldava com vínculos mais fortes as relações entre pracinhas e chefes militares, entre discípulos e mestres:

“Para o homem grego, a educação (*paideia*) residia essencialmente nas relações profundas e estreitas que uniam, pessoalmente, um espírito jovem a um mais velho — que era, ao mesmo tempo, seu modelo, seu guia e seu iniciador —, relações essas que uma chama passional iluminava com um turvo e cálido revérbero. A opinião comum e, em Esparta, a lei consideravam o amante como moralmente responsável pelo desenvolvimento do amado: a pederastia era reputada como a forma mais perfeita, mais bela, de educação”⁶.

Exemplos de ilustres mestres que usaram a pederastia como meio de educação são fornecidos por Sócrates, Platão (cujo amor pelos moços tinha muito pouco de “platônico”), Aristóteles, Eurípedes, Fídias, só para citar os maiores. Basta ler o *Banquete* de Platão para se ter uma idéia do alto conceito em que era tida a pederastia na Grécia.

A círculos fechados masculinos correspondiam, simétricamente, círculos fechados femininos, onde o lesbianismo fazia eco ao homossexualismo. A imortal figura de Safo, a única grande poetisa do mundo clássico, é vulgarmente conhecida pelos seus amores e seus ciúmes para com suas discípulas.

Felizmente, a moda da educação pela pederastia não pegou em Roma. A rígida moral tradicional romana sempre repudiou a inversão do instinto sexual. Juvenal (2, 44) menciona a lei *Scantinia* (*De nefanda Venere*), que condenava a prática da pederastia em Roma. Naturalmente, a necessidade de uma lei proibitiva faz supor a difusão da prática da pederastia na sociedade romana. Só que, opinamos, tal depravação, antes que congênita à psique romana, foi tardia e consequente à influência dos costumes greco-orientais. Se Plauto, o grande retratista da vida de seu tempo, não menciona, em nenhuma de suas peças, a prática da pederastia, é lícito concluir que sua difusão foi posterior a él, e ocorreu mais ou menos, a partir do primeiro século a.C., quando o contacto mais estreito entre gregos e romanos levou êstes a assimilar os costumes daqueles.

Em todo o caso, os romanos nunca consideraram a pederastia lícita, decente ou educativa, como acontecia na Grécia.

(6) *Idem, ibidem*, p. 59.

Pelo contrário, era tida como um vício digno de reprovação, mesmo se não tão ignominioso como o é hoje. Horácio não tem escrúpulos de se servir do efebo oriental, mas é por isso criticado pelo filósofo Damasipo. Se César é apelidado de “o marido de tôdas as mulheres e a mulher de todos os maridos”⁷, isso, na bôca sarcástica do exército e da plebe romana, não era certamente um elogio.

Longe de qualquer intenção pedagógica, a prática do homossexualismo em Roma, tinha, com exceção de poucos casos patológicos, uma finalidade puramente utilitarista, muito de acordo com o espírito romano: ora servia para resolver o problema sexual, evitando os inconvenientes do casamento ou o alto preço das mundanas, ora era um meio para ganhar dinheiro ou fazer amigos ou ascender socialmente. Uma sátira de Juvenal, a nona, a mais divertida de tôdas, rica de um fino humorismo e cheia de citações épicas contrastantes lèpidamente com o assunto, é dedicada às aventuras de um adúltero e pederasta ativo. Névolo é um cavaleiro romano, cujo ofício exclusivo e ganha-pão quotidiano é satisfazer sexualmente o seu dono. Num diálogo imaginário com o poeta, êle se queixa da má retribuição de seus serviços. Névolo consuma o casamento do nobre patrão, acalma com várias noites de trabalho a espôsa que queria divorciar-se do marido impotente, salva a sua honra de homem e lhe dá dois filhos dos quais tanto se orgulha, além de satisfazer continuamente as necessidades de si próprio: e por tudo isso a recompensa que recebe é mínima. Não há nada pior — exclama Névolo — do que um pederasta avarento! Para quem êle guarda os bens que possui? Não seria melhor e mais justo dar alguma coisa a êle, que anda consado e com os lombos enfraquecidos pelo assíduo trabalho? Não percebe que o seu ofício não pode durar muito tempo e que a velhice privá-lo-á do único meio de subsistência? O ingrato não pensa em nada disso! E a êle não resta senão sofrer em silêncio, pois, se se queixar, o patrão está pronto a despedi-lo e a contratar outro mais nôvo. E, se traír o segredo da impotência do seu dono, correrá sério risco de vida. Triste é a condição do pederasta — conclui Névolo — quando não é assistido pela Fortuna.

Na sátira segunda o tema da perversão sexual é tratado com maior ferocidade. Juvenal chega a descrever a cena de um casamento entre dois pederastas, com dote, contrato, véus

(7) Indro Montanelli — *História de Roma*. S. Paulo, Ibrasa, 1966, p. 179.

e festa nupcial (117-126). Falta pouco — acrescenta — para tais cerimônias serem oficializadas.

Na realidade, o espírito romano (e latino, em geral) sempre se opôs a qualquer tipo de efeminação. O conceito de “virilidade” do romano era bem diferente do conceito grego. A concepção da beleza “apolinea”, importada da Grécia, contrastava com o severo e rude espírito romano. Por isso, já Lucílio lançava o seu sarcasmo ao homem romano que procurava parecer bonito, cortando os pêlos do corpo e usando cosméticos e enfeites:

“Rador subvellor desquamor pumicor ornor expolior pingor”. (296-297).

Do mesmo poeta foram conservados versos saborosos, parodiando um diálogo entre o efeminado Quinto e o seu colega Egídio, chamado feminilmente de “Egilia”:

“Egília querida, quando queres vir com a lã e a roca? — Não posso, porque a mamãe me proibiu de freqüentar mulheres de má fama” (453).

Horácio também satiriza o homem que cuida da beleza física, é vaidoso e procura a admiração das mulheres por ter sempre rosto, pernas, dentes e cabelos em perfeita ordem (I, 6, 30-33). Pérsio descreve a efeminação de um orador romano (1, 15-21) e Juvenal não se cansa de criticar o vício da depilação masculina (8, 16) e o uso de vestidos transparentes (2, 65). A inversão dos sexos é descrita por Juvenal com muitos detalhes na sátira segunda: enquanto os homens atendem aos serviços domésticos ou passam horas ao espelho, as mulheres vão lutar no Circo, tomando o lugar dos gladiadores.

O povo latino sempre repudiou (e ainda repudia) essa troca de papéis. A mulher é estimada e respeitada só quando é a fiel companheira do homem e limita, feminilmente, suas atividades ao lar, onde é rainha. Seu desejo de independência e de emancipação, que a leva a querer participar da vida política, social, artística e atlética, é visto como sinal de reprovável masculinização. De igual forma, ao homem latino não é lícita nenhuma das atividades atribuídas às mulheres, como, por exemplo, cuidar do lar ou da beleza física: o papel de seu sexo manda que seja fisicamente forte, inteligente e valoroso, sem nenhuma concessão à vaidade, à languidez e à fruixidão.

Para completar essa ligeira análise do comportamento do homem e da mulher romana em face do sexo, resta ainda algo a dizer acerca do matrimônio. De antemão e de uma forma

geral, podemos afirmar que os antigos não consideravam o casamento como o coroamento de um sonho de amor. Aliás, o amor era o fator que menos pesava na balança de um contrato matrimonial. A grande lírica greco-romana é motivada por amores extra-conjugais. A Lésbia de Catulo, a Dido de Virgílio, a Délia de Tibulo, a Lálage de Horácio, a Cíntia de Propércio e a Corina de Ovídio são tôdas amantes e não espôsas ou noivas. A espôsa não inspira sentimentos líricos, porque ela não é escolhida por um coração apaixonado, mas imposta por exigências de famílias ou por motivos sócio-econômicos.

Muito antes de a môça romana chegar aos doze anos, idade mínima para contrair matrimônio, o pai já lhe tinha escolhido o futuro marido; e a lei só em casos excepcionais permitia que a nubente pudesse rebelar-se à paterna *potestas*. O contrato matrimonial era, portanto, um ajuste entre duas famílias, fundamentado em interesses recíprocos, em que pesava quase exclusivamente a condição social e econômica dos noivos. O casamento era um verdadeiro negócio, a que o homem se sujeitava atraído pelo dote da nubente (Cfr. Pérsio 2, 14). Horácio se refere a um lugar-comum da comédia latina, quando descreve a ira de um pai, que vê o filho, apaixonado por uma hetera, desprezar o rico dote da noiva (I, 4, 49-52). Em algumas sociedades mediterrâneas ainda vigora a instituição do dote, visto como uma recompensa para o homem aturar a espôsa.

O casamento em Roma, contraído entre jovens muito novos e por imposição familiar, não podia ser a consequência natural de uma escolha amorosa. Amor e casamento eram, portanto, duas coisas bem distintas na antiguidade, a tal ponto que, mesmo não se excluindo, o primeiro quase sempre se realizava fora do segundo. O casamento era “um fato social” que proporcionava aos contraentes um maior prestígio e uma melhor posição econômica. A exigência amorosa era “um fato individual”, que cada qual resolvia da forma mais própria à sua psique e às suas posses. Friedrich Engels observa a respeito da difusão das relações amorosas dos romanos com as escravas:

“O amor, no sentido moderno da palavra, ocorreu na antiguidade sómente à margem da sociedade oficial”⁸.

(8) Citado por René Martin, o.c., p. 59).

O adultério, embora muito praticado, especialmente na Roma imperial, era condenado por leis e costumes antiqüíssimos (cfr. Hor. I, 3, 104-110), antes por um princípio jurídico do que moral. A infidelidade conjugal da espôsa era considerada uma falta gravíssima, cujo flagrante a lei permitia que fosse punido com a morte, pois lesava o direito de posse exclusiva do marido. Juvenal cumula de sarcasmo um cônico manso e interessado, que finge não ver a traição da espôsa, seduzido pelos presentes do amante (1, 55-57; XI, 183-189).

Em compensação, o amor com uma mulher livre era lícito e até aconselhado por um severo censor, como Catão. Horácio cita um elogio que o velho moralista romano endereçou a um jovem que saía de um prostíbulo:

“Glorificado sejas pela tua virtude — exclamou Catão na sua divina sabedoria —, pois, quando a sinistra libido incha as veias, é aqui que os jovens devem dirigir-se, e não procurar as espôsas dos outros” (I, 2, 31-5).

Como a condenação do adultério, assim a prática de relações sexuais com mundanas fazia parte da *consuetudo* romana. E os satíricos, encarniçados tradicionalistas, apontam o amor com uma mulher livre e desabusada como o ideal para resolver o problema do sexo, tendo uma concepção negativa do casamento. É sintomático o fato de que nenhum dos quatro escritores de sátiras latinas contraiu matrimônio, pelo que sabemos. Lucílio, o impetuoso cavaleiro de Sessa Aurunca, de caráter extremamente passional, apesar de sua forte vivência erótica, demonstrou uma insofismável aversão ao casamento. Entre os muitos fragmentos que falam de suas relações com várias mulheres amadas (Colíria, Ínide e Cretéia, principalmente), notamos uma não velada difidênciaria com o sexo gentil⁹. O seguinte fragmento devia ser, provavelmente, a conclusão da enumeração de uma série de inconvenientes do matrimônio:

“Os homens procuram, êles próprios, tais penas e semelhantes desgraças: casam e geram filhos para ir ao encontro disso” (644-5).

Horácio não acredita na virtude nem sequer de Penélope, a espôsa fiel por antonomasia: ela não se entregou aos pretendentes porque eram jovens inexperientes, que freqüentavam a sua casa mais para comer do que para tentá-la com presentes

(9) Cfr. Ettore Bolisani — *La satira erótica in Lucílio*. Padova Peneda, 1940, pp. 13-20.

caros. Se estivesse lá um velho ricaço, ela não teria resistido ao som da prata (II, 5, 75-83).

Como Lucílio e Horácio, assim Pérsio e Juvenal estão de acôrdo, no que diz respeito ao sexo, com os princípios da *diatribe* cínico-estóica, que aconselhava ao sábio evitar o casamento, o adultério e a pederastia, procurando resolver as necessidades sexuais do modo considerado mais simples e mais natural, isto é, praticando a *Vênus vaga*, a mulher livre e ocasional, que menos problemas acarretava ao homem.

Devido à corrupção dos costumes e ao enfraquecimento dos vínculos familiares, a tendência antimatrimonial dos romanos do fim da República devia ser muito forte, se Augusto foi obrigado, na sua tentativa de reforma social, a proclamar, em 18 a.C., a *Lex Iulia de maritandis ordinibus*. Esta lei, complementada mais tarde por uma outra (*Lex Papia Poppaea*, 9 d.C.), visava a salvaguarda da instituição familiar: fixava severas sanções contra os adulteros, dava privilégios aos casais com prole numerosa e instituía um impôsto especial para os solteiros com mais de 25 anos.

Entre os outros vícios que assolavam a sociedade romana, especialmente na época imperial, já mencionamos a cobiça, a avareza e a inveja, considerados pelos satíricos como causas de insatisfação humana. Seguindo a filosofia do provérbio *in medio est virtus*, os escritores de sátiras condenavam qualquer excesso. Assim, junto com a condenação do avarento, vai a sátira do pródigo e do esbanjador, que gasta em pouco tempo o patrimônio paterno (Hor., I, 4, 110-111) e, não pensando no futuro, é, mais tarde, obrigado a mendigar (Juv., XI, 42-45).

Entre os vícios, cujo sustento era mais dispendioso, encontramos (além da luxúria, naturalmente) o jôgo (Juv., 1, 88-93; XI, 176), o turfe (id. I, 58-61) e, principalmente, o que Horácio chama de *obsequium ventris* (II, 7, 104). Os romanos sempre foram considerados o povo mais comilão do mundo. O gôsto dos Italianos — e dos atuais habitantes de Roma em modo particular — para a comida e a bebida parece ser uma herança dos antigos romanos, que não comiam para viver, mas viviam para comer. Os ricos, é claro, porque os pobres dependiam da caridade pública e privada para não morrer de fome.

Os escritores de sátiras relatam com abundância de pormenores o vício da gula. As iguarias mais refinadas e os vinhos mais prelibados constituíam um prazer incomensurável

para os comilões romanos. Lucílio já tinha estigmatizado com palavras de fogo as orgias gastonômicas dos ricos romanos:

“Vivite lurcones, comedones, vivite ventris” (70).

Horácio, embora com menor azedume e com um maior espírito de compreensão para com os vícios humanos, dedica todavia três sátiras do segundo livro ao assunto. Na 2.^a tece o elogio da temperança, demonstrando que não convém ao homem sábio desejar constantemente pratos e bebidas delicadas nem ingerir mais comida do que é necessário ao sustento do organismo. Ostras, faisões, salmonetes, javalis, rodovalhos ou o delicioso falerno não alimentam melhor do que trigo, ovos, legumes e verduras. A 4.^a é uma não disfarçada ironia do epicurista Cácio, que, a muito custo, revela ao poeta segredos fabulosos de arte culinária, recentemente aprendidas de um mestre, cujo nome não ousa declinar. São receitas gastronômicas, descritas com a quintessência do requinte, que, se preparadas de acordo e acompanhadas de vinhos apropriados, tornam o homem felicíssimo toda vez que se senta à mesa. A 8.^a consta da descrição de um banquete em casa do ricaço Nasidiemo. Os pratos e os vinhos servidos fariam inveja ao mais fino paladar!

O poeta Pérsio menciona o vício da gula, quando trata dos pedidos absurdos feitos aos deuses: o homem, exatamente no momento em que, durante o sacrifício, pede à divindade a saúde do corpo, come pratos desmedidos e salsichas gordurosas! (2, 41-43). A sátira 4.^a de Juvenal mostra até que ponto chegava, em Roma, o gôsto exagerado pela comida: Crispino, um egípcio adúltero e sacrílego gastou seis mil sestércios na compra de um enorme peixe, que ele comeu sózinho. Este fato fornece ao poeta o ensejo de contar o episódio do gigantesco rodovalho pescado no Adriático e oferecido a Domiciano. A preocupação do Imperador e dos senadores para assar o peixe imenso sem antes cortá-lo revela, sarcásticamente, todo o requinte culinário dos romanos, para os quais a arte da cozinha era um ritual. Juvenal volta a tratar do vício da gula na sátira XI. Convidando o amigo Pérsico a um almôço numa fazenda, o poeta aproveita a ocasião para lamentar a mania dos banquetes que arruinou a vida de tantos patrícios romanos. O vício da gula e o luxo da mesa levaram muitos nobres à miséria. Aceitando o seu convite, o amigo experimentará como é gostoso comer pratos simples, segundo o costume dos antigos moradores do Lácio. Juvenal ressalta tam-

bém as tristes conseqüências dos excessos da bebida (3, 278-301; 5, 24-29; 8, 167-176), especialmente nas mulheres (6, 319; 6, 426; 9, 116-117; 12, 45).

Os povos do Mediterrâneo sempre se distinguiram pela sua versatilidade. Tinhiam (e têm ainda) uma especial faculdade de viver de expedientes, recorrendo a toda sorte de recursos para fazer dinheiro sem muito esforço. Os romanos, de inteligência viva, de espírito sagaz, de excelente “papo”, eram mestres na arte de “tapear”. Os escritores de sátiras nos informam, com riqueza de pormenores, sobre uma forma de “picaretagem” muito comum na Roma antiga, que, para alguns expertos, constituía um verdadeiro métier. Era a arte de “extorquir testamentos”. O vigarista fazia uma corte sem quartel a uma pessoa rica, idosa e sem herdeiros diretos, na esperança de que o velho ou a velha, morrendo, lhe deixassem seus haveres por meio de um legado testamentário.

Horácio, com um espírito paródico e irônico inimitável, descreve as artimanhas de um “caçador de testamentos”. A sátira II, 5 é um acréscimo humorístico à Odisséia e consta de um diálogo imaginário entre o famoso vidente Tirésias e o astuto herói Ulisses, que, voltando para a sua Itaca, pede conselho para recuperar os bens consumidos pelos Pretendentes à mão de Penélope, durante sua longa ausência. Tirésias, então, ensina-lhe o modo mais fácil para tornar-se rico: deve oferecer a um ricaço idoso as primícias da terra, as iguarias mais raras, a sua companhia assídua, a defesa no tribunal, a adulção desmedida, o tratamento mais cuidadoso e até a fiel Penélope, se o velho fôr libidinoso. Se fizer isso com arte e astúcia, seu futuro estará garantido, pois terá um rico legado no testamento do velho.

Pérsio coloca entre os votos que os homens fazem aos deuses a morte do tio rico ou do primeiro herdeiro (2, 10-13). Na sátira 6.^a aconselha ao amigo e poeta Basso a gastar o seu patrimônio em vida, pouco se importando com as ameaças do herdeiro de não fazer o banquete fúnebre e de preparar-lhe um enterrô vulgar.

Juvenal afirma que os “caçadores de testamentos” chegam ao ponto de prostituir o próprio corpo, a fim de conseguir uma pequena herança:

“Quando deves ceder o lugar a êstes que ganham legados testamentários de noite e que encontraram na vulva de uma velha rica o melhor caminho para ascender na vida!” (1, 37-9).

As mulheres não ficam atrás dos homens no torpe ofício de extorquir testamentos: a mundana lança mão de tôda sua arte para amarrar a si o velho rico e libidinoso, fazendo com que êle deserde os legítimos herdeiros e lhe faça doação de sua herança (10, 236-239). O desejo de possuir o patrimônio alheio leva os homens a perpetrar os piores crimes, pisando sôbre os vínculo mais sagrados: Pôncia, matrona romana, envenena seus filhos para obter a herança dêles (6, 638-642); o filho quer que o pai morra quanto antes (14, 250-251); o pai aspira à herança do filho militar (16, 51-57). E não só os pobres fazem a côrte aos ricaços sem herdeiros: os principais *captadores* são os pretores, que rivalizam em enviar seus lítore, de manhã cedo, à casa da rica viúva para dar-lhe o bom-dia e seus préstimos (3, 126-130) ¹⁰.

Outra profissão repugnante, mas muito proveitosa, era a de *delator*. Especialmente sob Domiciano, Roma era assolada por espiões, que tornavam a vida insegura para qualquer um. Juvenal, ao longo de suas sátiras (1, 33; 4, 47; 4, 110-118; 5, 46; 6, 16-17; 7, 13-16), clama contra êstes delatores e espiões, em sua maioria gregos e orientais, que sacrificavam ao regime despótico a melhor flor da sociedade romana, através de suas mentiras e seus falsos testemunhos.

Em face desta devassidão dos costumes e dos graves vícios que escravizavam a sociedade romana, levanta-se, poderosa e acusadora, a poesia do terrível Juvenal, que Carpeaux compara a um profeta bíblico e define como “a voz da consciência romana” ¹¹. Na sátira primeira, que é programática, o poeta enumera todos os vícios de que vai tratar e afirma que êstes são tão difundidos que não têm comparação com os do passado (87-95) e não poderão ser superados no futuro (147-149). A difusão do mau costume é vista como uma epidemia infecciosa (2, 78181); seria difícil encontrar meia dúzia de gente honesta num mundo de ladrões, criminosos e sacrílegos (13, 23-37). A honestidade, aliás, hoje em dia, é algo de milagroso (13, 60-70).

Mas antigamente não era assim. Nos tempos remotos da civilização lacial, quando Saturno não fora ainda destronado por seu filho Júpiter e quando não existiam tantos deuses sempre prontos a banquetejar lá no Olimpo, havia realmente honestidade entre os homens. O respeito pela pessoa e pelas

(10) Outros trechos de Juvenal que tratam do mesmo assunto: 1, 55-57; 4, 18-19; 6,39-40; 10, 212; 12, 93-130.

(11) O.c., vol. I, p. 139.

coisas alheias era sagrado a ponto de ser julgado criminoso um môço que não se levantasse frente a uma pessoa mais velho (13, 38-59). Havia, então, romanos de forte caráter, capazes de sacrificar-se pelo bem comum, como Múcio Cêvola, Horácio Coclites e a virgem Clélia (8, 261-268), quando o cônsul Cúrio Dentato cozinhava êle próprio o seu “feijão”, e os Fábios e os Catões davam o exemplo de uma vida simples e honesta, (XI, 77-119). Foi a púrpura estrangeira que trouxe para Roma o crime e a impiedade (14, 187-188).

“Felizes os trisavôs dos nossos bisavôs — exclama, portanto, Juvenal —, felizes os séculos que viram, outrora, a Roma dos Reis e dos Tribunos satisfeita com uma única prisão!” (3,312-4).

A comparação entre os costumes sadios dos antigos e a depravação dos romanos da sua época é uma constante na obra de Juvenal. A causa da decadência sócio-moral é atribuída às influências estrangeiras que introduziram em Roma a sêde das riquezas, do luxo, da libido e de uma vida sem ideais:

“Perguntas-me a causa e a origem do semelhante monstruosidade? A pobreza e a simplicidade da vida salvaram, outrora, a castidade das mulheres latinas: o que as protegia dos vícios era uma casa humilde, o trabalho, os sonos breves, e o fato de estar Aníbal perto da cidade e os maridos de sentinela na torre Colina. Agora nós sofremos os males de uma longa paz; mais feroz do que a guerra, a luxúria caiu sobre nós para vingar a conquista do mundo. Não falta nenhum crime, nenhuma forma de libido, desde que a pobreza se afastou de Roma. Aqui, nas nossas colinas, confluíram Sibaris, Rodes, Mileto e Tarento com sua efeminação, impudicícia e embriaguez. O dinheiro, pela primeira vez, nos trouxe as obscenidades dos costumes estrangeiros, e a frouxidão das riquezas corrompeu o nosso tempo com o seu luxo vergonhoso” (6, 286-300).

Juvenal não podia ser mais explícito em sua dissecação dos males da sociedade contemporânea. Do longo trecho traduzido se evidencia claramente o seu ponto de vista em relação às causas da corrupção dos costumes: a ausência de lutas internas e externas, a sêde das riquezas, o desejo desenfreado de luxo e de prazeres, a falta de ideais cívicos levaram os romanos da época imperial a um tipo de vida acomodado, mole e devasso. De tudo isso Juvenal acusa a longa paz de Augusto e a assimilação de costumes exóticos, que acabaram destruindo o *mos mairum*, o ideal de uma vida simples, sadia, honesta, feita de dedicação à pátria e ao bem comum.

O fenômeno da aculturação greco-romana é singular. O povo latino, militarmente superior, conseguiu subjugar com a força a Grécia e o Oriente, cujos povos passuíam uma civilização bem mais desenvolvida e refinada. Do contacto entre vencedor e vencidos ocorreu que o primeiro, em lugar de impor a sua língua e a sua civilização, foi obrigado a reconhecer o estado superior de progresso do inimigo vencido e a assimilar dêle a cultura e o gôsto pela beleza em tôdas suas formas.

Enquanto o esteta Horácio e muitos outros literatos romanos reconhecem os influxos benéficos da civilização grega sobre a literatura, a filosofia, a arte e as ciências de Roma, o tradicionalista Juvenal, preocupado exclusivamente com o problema ético-social, é levado a focalizar as influências negativas da aculturação grega sobre os costumes romanos. Parafraseando a famosa expressão de horácio, poderíamos dizer que para Juvenal,

“a Grécia conquistada conquistou o bravio vencedor e introduziu no Lácio agreste *tôda sorte de vícios*”.

CONCLUSÃO

Pouco nos resta a dizer. Tentamos demonstrar que a sátira latina se afirma como poesia de oposição às mudanças sociais, conseqüências naturais da assimilação romana da civilização helenística. No campo literário tal oposição se manifesta com a crítica aos declamadores de poemas épico-trágicos: os assuntos mitológicos são banidos, em nome de uma poesia realista, aderente ao momento histórico. Em filosofia, o pensamento dos satíricos é contrário à especulação pura e ao absurdo dos paradoxos de algumas escolas, em defesa do bom-senso e do princípio do equilíbrio em todas as coisas. A filosofia do meio-térmo se ergue como um baluarte contra qualquer excesso. Tratando de religião, os escritores de sátiras repudiam o fanatismo dos ritos orientais introduzidos em Roma, visando depurar a religião das escórias da superstição. No campo social, o conservadorismo é ainda mais explícito: se os satíricos, de um lado, atestam a decadência dos nobres e afirmam, seguindo a doutrina estoica, que a verdadeira nobreza reside na "virtude" e não no sangue, de outro lado, são contra a nova aristocracia do dinheiro e a progressiva ascensão da classe média, composta de pequenos industriais e hábeis comerciantes. A sátira moral, enfim, ressalta a depravação da sociedade romana da época imperial, adulterada pela assimilação de costumes exóticos, e a esta opõe o exemplo saudoso do *mos maiorum*.

O panorama pessimista da sociedade romana, traçado pelos escritores de sátiras, só tem uma explicação para nós: a falta de visão histórica. Com a mentalidade ainda dirigida ao restrito mundo da Roma republicana, estes irredutíveis tradicionalistas são incapazes de perceber a nova e mais ampla missão de Roma. A antiga Capital do Lácio, na medida em que se torna Capital do mundo, adquire novas obrigações e é impelida a modificar seus padrões de vida. O Império Romano, tornando-se o natural herdeiro do Helenismo, não podia destruir ou desconhecer uma civilização tão rica e evoluída,

para salvaguardar a pureza das instituições e dos costumes da Roma primitiva. Pelo contrário, seu dever era o de sair do estado de barbárie cultural, para apresentar aos povos conquistados a imagem de uma Roma esplêndida, não sómente pelo seu valor militar, mas também no campo das Letras e das Artes.

Isso entenderam os espíritos romanos mais esclarecidos, que se precipitaram sobre o imenso cabedal de cultura da civilização grega, para assimilar dela o que tinha de melhor, dar-lhe uma feição romana e difundi-lo ainda mais. Isso entenderam os responsáveis pela administração de Roma, que procuraram, aos poucos, anular as distinções entre romanos e estrangeiros com o fim de construir uma Pátria comum, em que desaparece o apelido de "bárbaro", que marcava a diferença entre vencedores e vencidos. O edito de Caracala, concedendo a cidadania romana a todos os habitantes livres do Império, representa o marco final deste processo de integração.

Os satíricos, pelo contrário, ciosos de sua "romanidade", não vêem com bons olhos as interferências dos estrangeiros nos cargos públicos e na vida romana. Tomados por um sentimento de xenofobia, que em Juvenal adquire matizes de racismo, os escritores de sátiras desprezam os "intrusos" e os acusam de tudo o que de pior acontecia em Roma. O espetáculo da corrupção dos costumes é o seu cavalo de batalha: se Roma se tornara a cidade do vício e da depravação, a culpa era dos estrangeiros. Juvenal, particularmente, não percebeu que a corrupção teria vindo também sem os gregos. Era o preço que a Roma cosmopolita devia pagar pelo progresso. A conquista do mundo, o consequente excesso de riquezas, o contacto com povos evoluídos, o desejo de melhorar o padrão de vida, o culto das letras e das artes, levariam fatalmente a sociedade romana ao esquecimento e à sobreposição dos antigos valores da civilização racial. O ciclo vital de todo processo histórico é irreversível: nasce, cresce e morre. Ninguém pode parar o curso evolutivo da História.

O grande êrro dos escritores de sátiras é o de ter olhado mais para o passado do que para o futuro de Roma, pois o passado, além de não poder mais voltar, é quase sempre inferior ao presente. Horácio, o mais lúcido entre os satíricos, percebeu muito bem isso quando, pela boca do escravo grego Davo, põe em dúvida a superioridade do tão decantado *mos*

maiorum e afirma que, embora inveje os costumes antigos, ele não gostaria de voltar atrás (II, 7, 23-27).

É oportuno, enfim, fazer justiça ao tradicionalismo dos satíricos, pois êles não podiam prever que, sobre a estrutura “decadente” da sociedade romana, teria sido construída uma nova civilização, ecumênica e transcendental, a do Cristianismo.

OBRAS CONSULTADAS

- AGUGLIA**, Enrico — Giovenale e la critica recente. *In: Atene e Roma*. vol. XVII, (1939) pp. 135-151.
- ANDERSON**, Willian S. — *Anger in Juvenal and Seneca*. Los Angeles, Univ. of California Press, 1964.
- AYNARD**, A-Auboyer, J. — *Roma e seu Império*. Coleção: "História geral das Civilizações". Tradução de Pedro Moacyr Campos, S. Paulo, Difusão Européia do livro, 1956 (vol. 3,4,5).
- BARILLARI**, Michele — *Studi sulla sátira latina*. Messina, Tip. Dell'Epoca, 1860.
- BAYET**, Jean — *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*. Paris, Payot, 1957.
- Littérature Latine*. Paris, Colin, 1958.
- BERNARDINI**, Francesco — *Perchè ridiamo?* Milano, Hoepli, 1934.
- BIGNONE**, Ettore — *Storia della letteratura latina*. Firenze, Sansoni, (vols. 3), 1945.
- BOISSIER**, Gaston — *L'opposition sous les Césars*. Paris, Hachette, 1875.
- Les femmes à Rome. Revue de deux mondes*, dez. 1873, pp. 525-553.
- BOLISANI**, Ettore — *La satira erotica in Lucilio*. Padova, Penada, 1940.
- CARCOPINO**, Girolamo — *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*. Bari, Laterza, 1947.
- CARPEAUX**, Otto Maria — *História da literatura ocidental*. Rio, O Cruzeiro, 1966 (vols. 8).
- CARRATORE**, Enzo Del — "Introdução ao estudo das sátiras de Horácio". *Rev. Alfa*, n.º 2 (1962), pp. 43-66.
- CARTAULT**, A. — *Perse. Satires*. Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- CASAUBONO**, Isacco — *Della satirica poesia dei greci e della satira dei romani*. Tradução do latim por A. M. Salvini. Firenze, Manini, 1727.
- CIAN**, Vittorio — *La Satira*. Milano, Vallardi, s.d.

- COLOMBO, Melina Pinto — "Lineamenti di uno studio sulla satira di Orazio, in: *Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani*, vol. 4.º, (1935), pp. 244-255.
- CORPET, E. F. — *Satires de C. Lucilius*. Paris, Panckouke, 1845.
- COULANGES, Futel de — *A cidade antida*. S. Paulo, Ed. das Américas, 1961, (2 vols.).
- Critical Essays on Roman Literature: Satire* (vários autores, sob a direção de J. P. Sullivan. London, Routledge e Kegan, 1963.
- CROCE, Benedetto — *Poesia antiga e moderna*. Bari, Laterza, 1941.
- CURTIUS, Ernst Robert — *Literatura européia e idade média latina*. Trad. do alemão por Teodoro Cabral. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DAREMBERG-Saglio — *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. Paris, Hachette.
- DOLÇ, Miguel — *A. Persio Flaco: Sátiras*. Barecelona, 1949.
- D'ONOFRIO, Salvatore — A liberdade de expressão na Roma imperial, in: *Revista de História*, ano XVIII, n.º 70 (1967), pp. 393-413.
- DUCKWORTH, George E. — *The nature of roman comedy*. Princeton, Univ. Press, 1952.
- DUFF, J. Wight — *Roman Satire*. Hamden, Archon, 1964.
- A Literary History of Rome*, 3.ª ed., London, Benn, 1960.
- FARIA, Ernesto — "A formação da personalidade de Pérsio, in: *Humanitas*, vol. II (1948-1949), pp. 55-65.
- FRASSINETTI, Paolo — *Saggio sul teatro popolare latino*. Genova, Instituto di Filologia classica, 1953.
- FRIEDLAENDER, L. — *La sociedad romana*. México, Fondo de cultura económica, 1947.
- FUNAIOLI, Gino — *Studi di letteratura antica*. Bologna, Zanichelli, 1949 (2 vols.).
- GIUFFRIDA, Pasquale — *L'Epicureismo nella letteratura latina del 1.º sec. a.C.* Torino, Paravia, 1940.
- GONÇALVES, Rebêlo — "O lirismo horaciano, in: *Filologia e Literatura*. S. Paulo, ed. Nacional, (1937), pp. 61-83.
- GRANT, Michel — *Roman Literature...* Cambridge, Univ. Press, 1954.
- Guida allo studio della civiltà romana antica*. Vários autores, dirigidos por Ussani e Arnaldi). Nápoli, Mezzogiorno, 1952 (2 vols.).

GUILLEMIN, A. M. — *Le public et la vie littéraire à Rome*. Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Pline et la vie littéraire de son temps. Paris, Les Belles Lettres, 1929.

GUSTARELLI, Andrea — *Persio: le Satire*, 2.^a ed. Garzanti, 1946.

HERMANN, Leon — *Études Horatiennes*. Bruxelles, Univ., 1937.

HIGHET, Gilbert — *The anatomy of satire*. Princeton, Univ. Press, 1962.

Juvenal the satirist. Oxford, Univ. Press, 1954.

HIRSCHBERGER, Johannes — *História da Filosofia na Antiguidade*. S. Paulo, Herder, 1957.

IANNACCONE, Silvia — "Il secreto di Orazio". In: *Giornale Italiano di Filologia*, ano XIII, n.^o 4 (1960), pp. 289-297.

JAEGER, Werner — *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. por Xirau y Roces, México, Fondo de Cultura Econ., 1957.

LABRIOLLE-Villeneuve — *Juvénal: Satires*. Paris, Les Bel. Let., 4.^a ed., 1950.

LEJAY, Paul — *Oeuvres d'Horacé: Satires*. Paris, Hachette, 1911.

LEONI, G. D. — *A literatura de Roma*. S. Paulo, Nobel, 5.^a ed., 1958.

MARCHESI, Concetto — *Storia della letteratura latina*, 8.^a ed. Milano, Principato, 1959 (2 vols.).

MARIOTTI, Italo — *Studi Luciliani*. Firenze, La Nuova Italia, 1960.

MARMORALE, E. V. — *Giovenale*. Bari, Laterza, 2.^a ed., 1950.

Persio. Firenze, La Nuova Italia, 1941.

Storia della letteratura latina. Napoli, Loffredo, 1958.

MARROU, Henri-Irénée — *História da Educação na antiguidade*. Trad. por M. L. Casanova, S. Paulo, Herder, 1966.

MARTHA, Constant — *Les moralistes sous l'Empire Romain*, 4.^a ed., Paris, Hachette, 1881.

MARTIN, René — *L'Histoire sociale du monde romain antique*. In: *L'Histoire Sociale* (sources et méthodes). Paris, Press, Univ. de France, 1967.

MARZULLO, A. — *Le satire menippee di M. T. Varrone*. Salerno, Spadafora, 1927.

MONDOLFO, R. — *O pensamento antigo*. S. Paulo, Mestre Jou, 1964 (2 vols.).

- MONTANELLI, Indro — *História de Romu*, 2.^a ed., 1966.
- História dos gregos*. S. Paulo, Ibrasa, 1962.
- MOOG, Viana — *Heróis da decadência*. Porto Alegre, Globo, 1939.
- NISARD, M. D. — *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la Décadence*. Bruxelles, Hauman, 1834, (3 vols.).
- PADOVANI-Castagnola — *História da Filosofia*, 4.^a ed., S. Paulo, Melhoramentos, 1961.
- Pagine critiche di letteratura latina*. (Vários autores dirigidos por Ronconi e Bornman). Firenze, Le Monnier, 1965.
- PAOLI, U. E. — *Vita romana*, 8.^a ed. Firenze, Le Monnier, 1958.
- PARATORE, Ettore — *Storia del teatro latino*. Milano, Vallardi, 1957.
- Stori della letteratura latina*. Firenze, Sansoni, 1959.
- PARETI, Luigi — *Storia di Roma e del mondo romano*. Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino, 1952 (5 vols.).
- PARIBENI, Roberto — *Storia di Roma*. Vol. 5.^o: *L'Età di Cesare e di Augusto*. Bologna, Cappelli, 1950.
- PENNA, Antonio La — *Orazio e l'ideologia del Principato*. Torino, Einaudi, 1963.
- PETIT, Paul — *La Paix romaine*. Paris, Presses Univ., 1967.
- PICCOLI Genovese — *Giovenale*. Firenze, Le Monnier, 1933.
- PICHON, René — *Histoire de la Littérature Latine*. Paris, Hachett, 1897.
- REMONDON, Roger — *La crise de l'Empire romain*. Paris, Presses Univ. de France, 1964.
- RONCONI, Alessandro — *Orazio Satiro*. Bari, Laterza, 1946.
- ROSTAGNI, Augusto — *Storia della Letteratura Latina*, 2.^a ed. Torino, Unione Tipografica Torinese, 1955 (2 vols.).
- ROSTOVTEFF, M. — *História de Roma*. Traduzido da versão inglêsa de J. D. Duff por W. Dutra. Rio, Zahar, 1961.
- SAINT-DENIS, E. De — *Essais sur le rire et le sourire des Latins*. Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- SCIAVA — “La terza satira di Orazio e gli schiavi”. in: *Atene e Roma*, ano VII, n.^o 63, 1904.
- SCIVOLETTO, Nino — *A. Persi Flacci Saturae*, 2.^a ed. Firenze, La Nuova Italia, 1961.

- SERAFINI, Augusto — *Studio sulla satira di Giovenale*. Firenze, Le Monnier, 1957.
- SPINA, Segismundo — *Introdução à Poética clássica*. S. Paulo, F.T.D., 1967.
- TERZAGHI, Nicola — *Per la storia della Satira*. Messina, D'Anna, 1944.
- TEUFFEL, W. S. — *Histoire de la Littérature Romaine*. Paris, Vieweg, 1883 (2 vols.).
- TONIOLI, Armando — *Os Adelfos de Terêncio*. S. Paulo, Comissão Estadual de Cultura, 1961.
- TOYNBEE, Arnold J. — *Helenismo*. Rio, Zahar, 1960.
- VAN ROOY, C. A. — *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*. Leiden, Brill, 1966.
- VICO, Giuseppe De — *Pensiero morale e religioso di Giovenale*. Napoli, Scientifica, 1960.
- VILLENEUVE, François — *Essai sur Perse*. Paris, Hachette, 1918.
- Horace: Satires*. Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- WARMINGTON, E. H. — *Remains of old latin: Lucilius*. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1961.
- ZIELINSKI, Thadée — *Horace et la société romaine du temps d'Auguste*. Paris, Les Belles Lettres, 1938.

NOTA: Para os textos clássicos citados seguimos as edições “Les Belles Lettres”, com exceção dos fragmentos de Lucílio, para os quais nos servimos da edição de Harvard, aos cuidados de E. H. Warmington.

O PAPEL DA PERSONAGEM: O HERÓI DO CÓDIGO NOS ROMANCES DE ERNEST HEMINGWAY

Alex Severino

Ernest Hemingway é provavelmente o escritor norte-americano mais conhecido no mundo inteiro. Seus romances e contos têm sido traduzidos para quase todas as línguas e o que até a essa data tem sido publicado de sua obra póstuma parece garantir o interesse dos críticos pela vida e obra do popular romancista. A personalidade de Hemingway, tanto quanto sua produção artística, tem absorvido a atenção dos leitores em todas as partes do mundo, fazendo com que sua obra seja habitualmente analisada em relação às inúmeras aventuras vividas por Hemingway ao longo da primeira metade deste século. A imersão do autor nos eventos mais marcantes de nossa época e a maneira como elas moldaram física espiritualmente a sua rica e complexa personalidade fazem parte da temática que perpassa sua obra madurecida. Sem embargo, a infância decorrida em Oak Park, Illinois, Estados Unidos da América do Norte, a experiência como voluntário no Corpo de Ambulâncias do exército italiano durante a Primeira Guerra Mundial, os anos de aprendizado artístico em Paris, a participação, ao lado das tropas legalistas, na Guerra Mundial e os anos relativamente calmos e construtivos que marcaram sua permanência em Cuba até pouco antes de sua morte foram elementos que incidiram, mais do que em qualquer outro romancista, diretamente na criação da produção literária de Ernest Hemingway. O legado artístico do popular romancista define-se, pois, pela fixação em arte das ocorrências mais marcantes de nossa época e sua contínua popularidade reflete a ressonância que esses eventos produziram nos povos do mundo inteiro igualmente vítimas da violência que caracterizou a primeira metade deste século. É quase impossível, portanto, dissociar a personalidade de Hemingway moldada à luz dos conflitos mundiais em que o autor partici-

pou ativamente e a personagem central de seus romances. O herói de Hemingway — nome através do qual a personagem principal é vulgarmente conhecida — apresenta invariavelmente uma mesma personalidade constante. Muito embora assuma nomes diferentes nos vários romances de que participa, o herói de Hemingway caracteriza-se pela procura incessante, em um mundo moral e fisicamente corroido pela violência, de uma maneira de viver que lhe permita subsistir a meio do caos. Os valores tradicionais estabelecidos são examinados pelo protagonista, e quase sempre postos de lado em favor de uma conduta baseada na sua própria experiência.

O herói de Hemingway não consegue, porém, atingir a maneira de viver que lhe permita encontrar, a meio do caos, uma relativa felicidade. As inúmeras aventuras por que passou, freqüentemente brutais e cruéis, feriram-no física e espiritualmente, contribuindo para que o código (nome dado pelos críticos à conduta que se alcançada, permitiria à personagem subsistir em um mundo inóspito e cruel) represente algo desejável, mas inatingível, apesar dos ingentes esforços do herói de Hemingway nesse sentido.

Existe, no entanto, uma outra personagem na obra de Hemingway que, muito embora haja experimentado as vicissitudes por que passou o herói, consegue, através de um tenaz domínio sobre si mesmo e em virtude de uma fé inabalável em suas próprias fôrças, atingir a norma a que o herói — espírito mais sensível — aspira em vão. Philip Young, o primeiro crítico da obra de Ernest Hemingway a apontar a constância dessa personagem na produção literária do romancista norte-americano, cognomina-a de o herói do código:

... temos que distingui-lo claramente do herói, pois ele ocorre para equilibrar as deficiências que este possua e para corrigir sua posição. Em geral, chamamos a este homem, se bem que imprópriamente de "herói do código", porque ele representa um código que, se fosse atingido pelo herói, possibilitaria-lhe viver de maneira adequada em um mundo de violência, desordem e miséria, no qual foi introduzido e onde vive.¹

A fim de salientar a atuação do herói do código e, por conseguinte, a do herói de Hemingway, existe uma outra personagem constante na obra do romancista norte-americano que, em virtude de sua conduta diametralmente oposta à do herói do

(1) Philip Young — *Ernest Hemingway*, trad. por Alex Severino (São Paulo; Livraria Martins Editora, 1963), pp. 19-20.

código, poderia ser chamada de anti-herói do código. O protagonista central de Hemingway encontra-se, portanto, no que diz respeito ao seu desenvolvimento emocional, em um ponto equidistante a essas duas personagens.

O presente estudo pretende examinar detalhadamente a função da personagem cognominada de herói (e a do anti-herói do código nos romances em que ele aparece) no primeiro e último romance de Ernest Hemingway: *The Sun Also Rises* e *The Old Man and the Sea*. A fim de mostrar a ocorrência dessa personagem nos romances mais conhecidos do escritor norte-americano, apontaremos também de passagem sua atuação em outros dois romances — *A Farewell to Arms* e *For Whom the Bell Tolls*. O herói de Hemingway será analisado apenas incidentalmente e em função do herói do código. Devido à importância desta última personagem em *The Old Man and the Sea*, deter-nos-emos mais demoradamente na análise de sua função neste romance. Por último, tentaremos avaliar as características inerentes ao herói do código, assim como determinar sua função e mensagem no âmbito da obra de Ernest Hemingway.

O herói do código aparece pela primeira vez nos contos de Hemingway. Comumente essa personagem encontra-se a meio de circunstâncias violentas e sua reação faz parte do código que ele representa:

É o “boxeur”, Jack, de “Fifty Grand”, o qual, com um esforço sobre-humano, consegue perder a luta como havia prometido. É “O Invencível” toureiro Manuel que, velho e ferido, de forma alguma desiste, embora derrotado. É o inglês Wilson, o guia de caçadas em “The Short Happy Life of Francis Macomber”, que ensina ao patrão a arte de atirar, tornando-o por uns breve minutos, antes de sua morte, um homem feliz. E, para distingui-lo o mais claramente possível do herói de Hemingway, é ele Cayetano, o jogador do conto “The Gambler, the Nun and the Radio”, o qual não deixa transparecer qualquer sofrimento, mesmo com duas balas no estômago, enquanto o genérico Nick, que neste conto é Frazer, sofre a humilhação de padecer menos, porém visivelmente².

Philip Young não identificou o herói do código nos romances de Hemingway³. No entanto, essa personagem desempenha aí função idêntica àquela apontada pelo crítico nos contos

(2) *Ibid.*, pp. 20-21.

(3) Vide Philip Young, “The Hero and the Code”, *Ernest Hemingway* (New York: Reinhart & Company, 1952), pp. 28-50.

do romancista norte-americano. Tal como nos contos, o herói do código subsiste, nos romances, a meio de circunstâncias violentas. Romero é um toureiro profissional no romance *The Sun Also Rises*. A profissão de Romero leva-o a encarar a morte cotidianamente. Em *Farewell to Arms* o Padre de Abruzzi (herói do código não tem nome específico neste romance) exerce sua profissão de padre da Igreja Católica no ambiente violento e caótico da Primeira Guerra Mundial. O herói do código em *For Whom the Bell Tolls* é um *guerrillero* das forças legalistas na Guerra Civil de Espanha. Anselmo é também um caçador experimentado. No último romance de Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, o herói do código, Santiago, luta, no decorrer do romance, com um enorme peixe e após havê-lo conseguido atrelar ao barco, a peleja prossegue, desta feita entre Santiago e os tubarões que tentam arrebatar-lhe a presa. Santiago representa ao mesmo tempo o herói de Hemingway e o herói do código. As duas personagens se fundem em uma só e o triunfo do velho pescador sobre a adversidade representa igualmente a conquista emocional que, ao final, consegue, tal como seu *alter ego* — o herói do código — uma relativa felicidade a meio de um mundo caracterizado pela violência.

No primeiro romance de Hemingway, *The Sun Also Rises*, o protagonista encontra-se ainda uma enorme distância emocional do herói do código. Muito embora conheça as normas de conduta peculiares ao código, não consegue cumprí-las fielmente. O ferimento que recebera durante a Primeira Grande Guerra e que o havia emasculado é ao mesmo tempo um ferimento físico e espiritual. Superficialmente, a consequência nefasta do ferimento é a impossibilidade de consumar o amor que nutre pela formosa e ao mesmo tempo leviana aristocrata inglesa Lady Brett. De uma maneira mais geral e profunda, no entanto, o ferimento, assim como a experiência dos anos passados na guerra cavaram fundo na sua aguda sensibilidade impedindo-o de alcançar o domínio sobre si mesmo que o herói do código, por contraste, atinge sem esforço aparente.

Esse domínio e o contraste entre as duas personagens é mais facilmente discernível na relação de ambos para com a personagem feminina do romance. Jake Barnes está enamorado de Brett e é correspondido. Muito embora a relação entre ambos esteja condenada ao malôgro por força da emasculação de Jake, o herói de Hemingway não consegue encontrar forças que lhe permitam abandonar Brett. Esta, por sua vez, entrega-se a vários homens num desejo insaciável de esquecer Jake. O herói do código, Romero, vê-se envolvido, ao

final do romance, no redemoinho de paixões que Brett vai deixando para trás. No entanto, durante a ligação com Brett, o toureiro consegue manter sua integridade.

Há qualquer coisa no caráter de Romero que lhe permite esquecer Brett quando a ligação entre os dois chega a um término. Esse algo indefinível manifesta-se na sua vida profissional. Romero é um jovem mas experiente toureiro. A arte de tourear não é para ele apenas uma maneira de ganhar dinheiro. É antes, toda sua vida, e Romero entrega-se à sua arte com singular devoção:

Romero had the old thing, the holding of his purity of line through the maximum of exposure, while he dominated the bull by making him realize that he was unattainable, while he prepared him for the killing⁴.

A bravura de Romero faz com que ele se aproxime mais do touro do que qualquer outro toureiro. Aliada à sua inerente coragem, Romero possui igualmente um conhecimento profundo de sua arte: "He knew everything when he started. The others can't even learn what he was born with"⁵. A habilidade, o domínio total das regras profissionais e a coragem são os três requisitos fundamentais para que a personagem dos romances de Hemingway possa ser cognominada o herói do código⁶.

As qualidades que permitem a Romero distinguir-se na arena determinam igualmente suas relações sociais. Romero é honesto e leal em relação a outrem (declara diretamente a Brett não gostar que ela use cabelo curto) e principalmente para consigo mesmo. Romero não encara Brett como a idealização romântica da mulher, mas sente-se atraído pela desenvoltura da formosa aristocrata inglesa. Todavia, no desempenho de sua arte, Romero é calmo, disciplinado e corajoso, apesar de saber que Brett o está observando:

Never once did he look up. He made it stronger that way, and did it for himself, too, as well as for her. Because he did not look up to ask if it pleased he did it all to himself inside, and it strengthened him, and yet he did it for her, too. But he did not do it for her at any loss to himself⁷.

(4) Hernest Hemingway — *The Sun Also Rises* (New York: Charles Scribner's Sons, 1962), p. 168.

(5) *Ibid.*

(6) James B. Colvert, "Ernest Hemingway's Morality in Action", *American Literature*, 27 (março, 1955), p. 380.

(7) Hemingway, *The Sun Also Rises*, *op. cit.*, p. 216.

A contrastar com a bravura e domínio de Romero está a figura do anti-herói do código. A função de Robert Cohn neste romance é a de mostrar, por antítese, a conduta da personagem inteiramente fora do código. Robert Cohn é um razoável boxeur. No entanto, não se dedica a este desporto com afinco e convicção: "He cared nothing for boxing, in fact he disliked it, but he learned it painfully and thoroughly to counteract the feeling of inferiority and shyness he had felt on being treated as a Jew at Princeton" ⁸. Ao contrário de Romero para quem a arte de tourear é tôda sua vida, Cohn sómente recorre ao desporto que aprendera em Princeton a fim de compensar seu complexo de inferioridade. Enamorado de Brett, o anti-herói, não consegue conformar-se com a indiferença da bela inglesa. Penetrandoo no quarto onde esta se encontrava com Romero, desfecha violentos murros no jovem toureiro visando impressionar Brett. A reação de Romero ilustra a diferença entre estas duas personagens. Apesar de ser lançado constantemente ao solo sob o impacto dos potentes e certeiros murros de Cohn, o herói do código reage, erguendo-se para enfrentar seu adversário até sua fôrças o permitirem. Romero é vitorioso, ao final, pelo menos moralmente. Persiste até ao fim contra um adversário fisicamente superior. Dessa maneira, é de esperar que lute pela vida fora contra fôrças numéricamente superiores. Uma das características dos heróis do código é a maneira corajosa com que lutam galhardamente contra fôrças superiores, evidenciando "grace under pressure".

A atitude de independência manifesta por Romero em relação a Brett representa a regra do código que Jake não consegue dominar. Muito embora o herói de Hemingway não persiga Brett por tôda a parte como Cohn, a impossibilidade de amar Brett verdadeiramente fá-lo chorar sózinho à noite ⁹. A distância emocional entre o herói de Hemingway e o anti-herói é, todavia, aparente no romance. Jake não é totalmente dependente do sexo feminino como Cohn. Seu trabalho de correspondente estrangeiro para uma cadeia de jornais norte-americanos, desempenhado com competência e seriedade, representa para ele um forte lenitivo. Além disso, Jake é um desportista aficionado. Adora a vida ao ar livre e gosta de pescar. Falta-lhe, porém, a coragem, terceira qualidade indispensável para que Jake venha a ser o herói do código. Mais tarde, em *The Old Man and the Sea*, o herói de Hemingway encontrará

(8) *Ibid.*, p. 3.

(9) *Ibid.*, p. 34.

na pesca sua total redenção. Por ora, o ferimento afeta grandemente sua sensibilidade, tornando-o dependente. À sua volta, porém, funcionando como comparação e contraste movem-se as duas personagens elucitativas do código a ser atingido — o anti-herói e o herói do código:

His [Romero's] control accents Cohn's esmotionalism; his courage Cohn's essential cowardice; his selfreliance, Cohn's miserable fawning dependence; his dignity Cohn's self pity; his natural courtesy, Cohn's basic rudeness and egotism¹⁰.

O segundo romance de Ernest Hemingway, *Farewell to Arms*, trata de guerra e amor, ou mais apropriadamente de ódio e amor. Frederick Henry é um jovem oficial norte-americano. Em relação ao romance anterior, a parte do livro que lida com a guerra — ódio — justifica a conduta das personagens “perdididas” lost generation em *The Sun Also Rises*. Jake Barnes, Lady Brett, Mike Bill haviam sido vitimados pela guerra. O ferimento que determina as reações de Jake Barnes, o herói de Hemingway em *The Sun Also Rises*, teve lugar no decurso da ação de *Farewell to Arms*. No que diz respeito ao amor, contudo, *Farewell to Arms* representa um passo à frente no desenvolvimento emocional do herói de Hemingway. À medida que Frederick se vai desenvencilhando dos compromissos que o prendiam à luta, “I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain”¹¹, o amor vai assumindo em sua vida proporções difíceis de prever através da leitura do primeiro romance. Muito embora o amor de Frederick por Catherine seja demasiadamente exclusivo — as duas personagens se amam em detrimento de tudo o mais que os rodeia — e está por isso mesmo fadado ao malôgro — o comprometimento profundo de Frederick para com o amor de Catherine indica que o herói aprendeu a dominar o egoísmo que caracterizava sua atuação em *The Sun Also Rises*. Neste primeiro romance, o herói do código sofre por não haver possuído Brett fisicamente em virtude do ferimento que recebera na guerra.

O herói do código, o Padre de Abruzzi, funciona neste romance como símbolo do amor. É esta personagem que a meio da violência, miséria e caos trazidos pela guerra conserva inal-

(10) Carlos Baker, *Hemingway: The Writer as Artist* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1956), p. 86.

(11) Hemingway, *Farewell to Arms*, op. cit., p. 184-5.

terável sua crença e amor a Deus e ao próximo. Sua disciplina é a que lhe é ditada pela Igreja Católica. O Padre de Abruzzi segue-a devotamente, apesar dos gracejos que lhe são dirigidos pelos oficiais da cantina: "... there in my country it is understood that a man may love God. It is not a dirty joke" ¹². O herói de Hemingway, a princípio dominado pelo amor meramente passional representado por Rinaldi e os oficiais da cantina — os anti-heróis do código — vai a pouco e pouco caminhando ao encontro do amor simbolizado pelo Padre de Abruzzi. No início do romance, o herói de Hemingway encontra-se dividido entre as solicitações dos outros oficiais para que os acompanhe à zona do meretrício e o convite do padre para que visite sua família em Abruzzi. Frederick decide acompanhar seus colegas oficiais ¹³. Mais tarde, quando o padre lhe indaga se ama a Deus, Frederick confessa não amar a ninguém, muito embora tenha medo de Deus à noite. O Padre de Abruzzi assegura-lhe que aquilo que ele sente à noite não é amor; é apenas paixão e sexo: "When you love you wish to do things for. You wish to sacrifice for. You wish to serve" ¹⁴. O amor de Frederick por Catherine transforma-se imperceptivelmente no amor preconizado pelo padre. No entanto esse amor vivido profunda e egoisticamente pelos dois amantes representa até ao final um amor secular. O herói de Hemingway jamais consegue imbuir sua existência do amor simbolizado pelo padre — o amor que não é apenas atribuível a uma determinada pessoa, mas abrange toda humanidade:

In the end, with the death of Catherine, Frederick discovers that the attempt to find a substitute for universal meaning in the limited meaning of a personal relationship is doomed to failure ¹⁵.

A distância que continua a separar o herói do código do herói de Hemingway é acentuadamente reconhecida por este último na passagem que segue:

... we were still friends, with many tastes alike, but with the difference between us. He had always known what I did not know and what, when I learned it, I was always able to forget ¹⁶.

(12) Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Charles Scribner's Sons, 1949), p. 74.

(13) *Ibid.*, p. 9.

(14) *Ibid.*, p. 75.

(15) Robert Penn Warren, "Introduction", *A Farewell to Arms*, *ibid.*, p. XXX-XXXI.

(16) Hemingway, *op. cit.*, p. 14.

Disciplina, conhecimento — reconhecido na citação acima pelo herói de Hemingway — e coragem continuam a ser, pois, as características fundamentais do herói do código. O Padre de Abruzzi tem a coragem de emitir suas convicções, apesar de reconhecer que estas não encontram eco nos outros oficiais que, para escapar à violência da guerra, preenchem com ligações furtivas e puramente passionais seus breves momentos de ócio. A contrastar com a integridade do padre, estão os oficiais da cantina — os anti-heróis do código. Um dêles, em dado momento, para agradar a Frederick fala italiano como uma criança¹⁷. O Padre de Abruzzi não pretende agradar a ninguém, embora sofra visivelmente por isso. A meio da violência da guerra, do ateísmo e dos gracejos obscenos dos oficiais, o padre conserva sua modéstia, humildade e amor ao próximo.

O contato íntimo entre o herói do código e a vida ao ar livre é aparente na invocação de sua província natal. Em Abruzzi, famosa pelas caçadas, o tempo é frio, límpido e seco. Seu pai é um caçador famoso. É apropriado que até ao fim do romance o herói de Hemingway sinta-se arrependido de não haver visitado a aldeia do Padre de Abruzzi. Como o amor místico simbolizado pelo herói do código, Abruzzi representa algo inatingível — branco de neve, límpido e seco — lá no alto de uma montanha algures na Itália.

No romance *For Whom the Bell Tolls* as três personagens de que vimos falando continuam elucidando por antítese o herói de Hemingway. Este é agora um especialista em explosivos encarregado pelo comando das tropas legalistas a fazer explodir uma ponte estratégica. O herói de Hemingway progrediu enormemente desde o romance previamente estudado *Farewell to Arms*. Robert Jordan acredita agora no amor preconizado pelo Padre de Abruzzi. Sacrifica sua vida e o amor idílico, mas restringido a uma determinada pessoa — Maria — em favor de um ideal — a libertação do povo espanhol. Morre para que outros sobrevivam; fazendo-o, o herói de Hemingway alcança aquêle amor pela humanidade que se traduz em “querer fazer algo para outrem” de que falava o Padre de Abruzzi. É curioso notar que a personagem que neste romance simboliza o herói do código se aproxima em vez de divergir da personagem do herói. O abismo emocional entre essas duas personagens peculiar aos dois primeiros romances desaparece para dar lugar a uma afinidade baseada no entendimento e

(17) *Ibid.*, pp. 8-9.

respeito mútuos¹⁸. O papel do herói do código em *For Whom the Bell Tolls* é mais particularmente o de salientar certas qualidades do herói de Hemingway. A brutalidade e carnificina que ambos testemunham na guerra é algo que, embora reconheçam necessário, preocupa ambas as personagens, particularmente Anselmo:

The killing is necessary, I know, but still the doing of it is very bad for man and I think that after all this is over and we have won the war, there must be a penance of some kind for the cleaning of us all¹⁹.

Anselmo é simples e humilde, enquanto Robert Jordan é complexo e sofisticado. O herói de Hemingway, que até à data tem sido sempre de nacionalidade norte-americana (ao contrário do herói do código que é sempre estrangeiro), reconhece na simplicidade, coragem e atitude perante a violência da guerra expressas por Anselmo o código a ser seguido:

"That we should win this war and shoot nobody", Anselmo said. "That we should govern justly and that all should participate in the benefits according as they have striven for them. And those who have fought against us should be educated to see their error"²⁰.

É pelas idéias expressas por Anselmo que Robert Jordan sacrifica sua vida.

A contrastar com a atitude do herói de Hemingway e do herói do código encontra-se a personagem Pablo que neste romance representa o anti-herói do código. Pablo é o chefe dos *guerrilleros*. Anselmo é bondoso e compreensivo, enquanto Pablo é egoísta e covarde. Anselmo sente a necessidade de liquidar o inimigo, mas fá-lo com relutância. Pablo mata impiedosamente, saciando-se com a aflição de suas vítimas. Anselmo encara a morte com dignidade, enquanto Pablo a teme ao ponto de trair seus comparsas a fim de sobreviver. O herói do código mantém sua integridade ao longo do romance, à medida que o anti-herói degenera progressivamente. Em vez de simplesmente fuzilar os Fascistas, Pablo ordena que sejam chitoteados e feridos com punhais antes de atirá-los do alto de uma colina para se afogarem no rio. A fim de garantir sua

(18) O entendimento e respeito mútuos entre as duas personagens poderá ser observado em Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (Hammondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1955), pp. 189-190.

(19) *Ibid.*, p. 186.

(20) *Ibid.*, p. 265.

fuga, Pablo mata seus companheiros servindo-se de seus cavalos para fugir. Pablo está preocupado com sua própria sobrevivência; a causa dos Legalistas é para ele secundária. Anselmo, por antítese, segue tenazmente as ordens de Robert Jordan e pensando na morte que se avizinha, prepara-se para enfrentá-la com dignidade e bravura: "Help me, O Lord, tomorrow to comfort myself as a man should in his last hours. Help me, O Lord to understand clearly the needs of the day" ²¹.

A personagem representativa do herói do código é, pois, símbolo do código seguido, a meio do ódio e violência da Guerra Civil de Espanha, pelo herói de Hemingway. Nunca nos romances anteriores houvera uma tão grande semelhança entre as duas personagens. No romance seguinte, *The Old Man and the Sea*, a identidade de propósitos do herói do código e do herói de Hemingway é aparente no protagonista principal Santiago. Ernest Hemingway, contudo, prefere prosseguir na análise da função da personagem até agora elucidativa do código e abandonar o jovem de nacionalidade norte-americana, apesar dêste evidenciar, à altura do romance *For Whom the Bell Tolls*, um perfeito domínio das regras do código. Santiago é um velho pescador cubano. O protótipo do herói do código, figura máxima dos romances do popular romancista, que à época residia em Cuba, vive próximo, mas intencionalmente fora das fronteiras dos Estados Unidos da América do Norte.

É na simplicidade, experiência e coragem do pescador cubano que Hemingway concentra toda a doutrina relacionada com o código que, como vimos, perpassa a produção artística do romancista norte-americano desde os contos. Todavia, o domínio das regras relacionadas com o código levam a personagem em *The Old Man and the Sea* a querer ultrapassar as fronteiras do conhecimento humano. Derrotado, Santiago, volta para casa, ciente de que não é dado ao homem conhecer o mistério do universo. O triunfo do herói do código surge nesse caso da derrota por que passara. Apesar de haver sido vencido pelos tubarões, Santiago pusera à prova toda sua coragem, habilidade e experiência. Embora vencido, lutara galhardamente até o fim contra forças numéricamente superiores. Sob pressão sua conduta fôra exemplar.

A fim de salientar a atuação de Santiago como herói do código existe uma outra personagem em *The Old Man and the Sea*. A função do jovem Manolo, o rapazinho que acompanha, protege e reverencia o herói do código no início e fim do ro-

(21) *Ibid.*, p. 302.

mance é a de realçar as qualidades do velho marinheiro. Manolo é um herói de Hemingway em potencial. O velho lhe ensinara a arte de pescar. É de crer que um dia Manolo venha a dominar as regras do código tão bem quanto Santiago. A admiração de Manolo pelo herói do código serve igualmente para ressaltar, através do discernimento puro e incomprometido de uma criança, o valor de Santiago como símbolo do código. Os outros pescadores dirigem gracejos ao velho marinheiro (são os anti-heróis do código em *The Old Man and the Sea*) e ridicularizam-no por não haver trazido um único peixe para terra após oitenta e quatro dias de pesca. O rapazinho, porém, acredita na bravura, habilidade e experiência do herói do código. Manolo reconhece que Santiago é vítima da sorte. Para Manolo a competência e coragem de Santiago continuam inalteráveis.

Durante os três dias em que a ação se desenrola, Santiago está completamente a sós com seu adversário. Desde que Santiago não tinha mais sorte na pesca, os pais de Manolo obrigam-no a seguir outros pescadores mais venturosos. Santiago, encontra-se, portanto, sózinho, na hora máxima de sua provação. Na luta entre o herói do código e os elementos, o velho pescador dispõe apenas das qualidades inerentes ao código que representa — a bravura, o conhecimento e a habilidade.

A fim de analisar mais detalhadamente o código personificado na figura do velho pescador, invocaremos em retrospecto as características das personagens elucidativas do código nos romances anteriores.

Em *The Sun Also Rises* o herói do código, Romero, dominava completamente a arte de tourear. Romero era disciplinado, possuía um domínio completo das regras inerentes ao seu mister e era corajoso. Da mesma forma, Santiago evidencia um perfeito à vontade dentro de sua arte — a pesca. O herói do código no último romance de Hemingway sabe lidar com os anzóis e outros instrumentos de sua arte. A certa altura, Santiago, pensando em seus rivais mais afortunados, compenetra-se de que seu conhecimento é superior ao deles: "It is better to be lucky. But I would rather be exact" ²². A disciplina evidenciada por Romero em *The Sun Also Rises* é igualmente evidente na atuação de Santiago em *The Old Man and the Sea*. A fim de capturar o enorme peixe, o herói do código experimenta estóicamente as maiores vicissitudes. O velho mari-

(22) Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea* (London Jonathan Cape, 1955), p. 29.

nheiro alimenta-se apenas com peixe cru e bebe água que havia trazido consigo; a fim de preparar-se para a luta, Santiago tem o cuidado de alimentar-se, apesar de não sentir fome. Da mesma forma, Santiago persevera na luta apesar da solidão que sente depois de três dias em alto mar. Durante êsse tempo Santiago não conseguira dormir. O calor do dia e o frio insuportável à noite são igualmente suportados pelo herói do código com estoicismo. A dor nas costas, as chagas deixadas pela linha de pesca em suas mãos e a cãibra constante na sua mão esquerda são contratempos que Santiago domina através de sua disciplina. Quando os tubarões se avizinharam do barco, Santiago os afugenta com o leme até que êste se quebra. O herói do código não se considera vencido: "man is not made for defeat. A man can be destroyed but not defeated"²³.

Assim como a coragem de Romero faz com que êle seja direto, realista e honesto em suas relações sociais, também Santiago aceita a separação de Manolo realísticamente. Muito embora sinta falta do rapazinho, acha perfeitamente justo que seus pais o tivessem enviado no bote de outro pescador mais afortunado.

Uma outra característica elucidativa do código é, como vimos, a atitude da personagem para com seu adversário. Romero, admira e respeita o touro que enfrenta na arena, enquanto Anselmo é compassivo para com o inimigo em *For Whom the Bell Tolls*. Santiago respeita de igual forma o peixe que enfrenta:

You are killing me, fish, the old man thought. But you have a right to. Never have I seen a greater, or more beautiful, or a calmer or a nobler thing than you, brother. Come on, kill me, I do not care who kills who²⁴.

A atitude de Santiago para com o adversário é ao mesmo tempo de admiração e compassividade. Esse sentimento serve para salientar ao mesmo tempo o perigo da luta (enaltecendo o valor do inimigo) e a humildade do herói do código. Santiago se identifica com o enorme *marlin* e por extensão, como todos os animais que o rodeiam. A luta pela sobrevivência é comum a tôdas as criaturas que subsistem igualmente em um universo caracterizado pela violência. A certa altura do romance, Santiago expressa seu amor pelo adversário: "I wish I could feed the fish, he thought. He is my brother, but I must kill him"²⁵.

(23) Hemingway, *The Old Man and the Sea*, op. c.i.t., p. 96.

(24) *Ibid.*, p. 96.

(25) *Ibid.*, p. 56.

O herói do código reconhece que se conseguiu dominar o peixe foi porque a experiência lhe ensinou a usar de truques que seu valoroso adversário desconhece. Ao mesmo tempo que o herói do código se identifica com os animais à sua volta, a vitória obtida sobre o *marlin* é a vitória do código de Hemingway. A experiência ensina ao homem a dominar a natureza. No entanto, o código é limitado e o êrro de Santiago foi o de excedê-lo ao perseguir o peixe para além dos limites. Santiago reconhece que seu arrôjo vitimou igualmente seu adversário. Por sua culpa, os tubarões comeram o peixe no regresso para terra: “I wish it were a dream and I had never hooked him... I shouldn’t have gone so farout, fish,’ he said ‘Neither for you nor for me. I am sorry, fish,’”²⁶.

Em *A Farewell to Arms*, o Padre de Abrizzi havia representado o amor em seu aspecto mais transcendental — o comprometimento e responsabilidade para com tôda a humanidade. A meio da derrocada de valores peculiar ao ambiente caótico em que milita, o herói do código conserva inalteráveis sua profunda fé e amor ao próximo. Em *The Old Man and the Sea*, o herói do código, além da disciplina e coragem que o sustêm perante a adversidade, demonstra igualmente seu comprometimento para com tôdas as criaturas que o rodeiam:

The sense of solidarity with the visible universe and natural creation is another of the factors which helps sustain him through his long ordeal²⁷.

Na sua perseverança e sofrimento Santiago evoca no exercício das regras do código, o martírio de Jesus Cristo na cruz. As linhas de pesca cavam sulcos profundos nas mãos do velho pescador. Ao sentir os tubarões se aproximarem do peixe, Santiago murmura sons indiscerníveis: “perhaps it is just a noise such as a man might make, involuntarily, feeling the nail go through his hands and into the wood”²⁸. Ao final do romance Santiago carrega o mastro ladeira acima como uma cruz e atira-se exausto por sobre a cama braços estendidos e as palmas de suas mãos viradas para cima. É o aspecto humano de Jesus Cristo que interessa principalmente a Hemingway. O paralelo entre o martírio de Santiago e o de Jesus Cristo no Calvário restringe-se à maneira estoica que ambos manifestam perante

(26) *Ibid.*, p. 102.

(27) Baker, *op. cit.*, p. 304.

(28) Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1962), p. 60.

o sofrimento. Como declara Philip Young em seu trabalho *Ernest Hemingway*, o paralelo serve para ressaltar a atuação de Santiago:

the world not only breaks, it crucifies, everyone, and afterwards many are scared in the hands. But now em *The Old Man and the Sea* he has gone farther, to add that when it comes and they nail you up, the important thing is to be pretty good in there, like Santiago²⁹.

Dominando perfeitamente as regras do código, Santiago comete o êrro de violar os limites do conhecimento humano. A disciplina, habilidade e coragem que lograra alcançar através de anos de aprendizagem fazem com que o herói do código persiga o *marlin* até um lugar considerado perigoso pelos outros pescadores. O resultado é a perda de sua prêsa. No entanto, o que possibilita ao herói do código voltar para casa a fim de sonhar com os leões que vira numa praia em sua juventude, é a maneira através da qual êle se comportou durante sua provação. Santiago conseguira atuar dentro do código. Na luta mostrara a coragem de sua juventude e a disciplina e conhecimento trazidos pelos anos. Embora derrotado fôra moralmente vitorioso. Num mundo dominado pela violência, onde o homem se encontra fadado à derrota, o importante é que Santiago agira galhardamente sob pressão.

Além do código que os identifica e une, baseado nos mesmos princípios, as personagens representativas do código nos romances de Hemingway partilham igualmente de certas características idênticas. Já vimos como todos êles são estrangeiros enquanto o herói de Hemingway é sempre de nacionalidade norte-americana. Além disso os heróis do código são de origem simples e modesta. Os pais de Romero eram pessoas simples — Romero trabalhou como garçon em Gibraltar. Os pais do Padre de Abruzzi são lavradores modestos. Anselmo e Santiago, muito embora não saibamos suas origens, são êles mesmos, pobres e humildes. Os heróis do código receberam invariavelmente uma educação baseada no contato com a natureza e não através da escola. Excetuando o Padre de Abruzzi, nenhum deles teve uma educação formal regular. Romero frequentou a escola de 'toreadores' mas seu conhecimento é inato e transcende quaisquer ensinamentos recebidos. Anselmo não sabe ler e Santiago, muito embora leia a seção de esportes nos jornais, deve ter tido uma educação restrita.

(29) Philip Young, *Ernest Hemingway* (New York: Rinehart & Company, Inc., 1952), p. 101.

Foi na escola da vida que estas personagens lograram obter os conhecimentos que as caracterizam.

De maneira curiosa, tôdas as personagens representativas do código encontram-se geralmente entre outros homens e são independentes do sexo feminino. Como tivemos ocasião de observar em *The Sun Also Rises*, o que distingua a atuação de Robert Cohn como anti-herói do código era sua subserviência para com as mulheres. Romero, na verdade, enamora-se de Brett; contudo, uma vez finda a relação com a bela inglesa regressa ao seu mundo essencialmente masculino. O Padre de Abruzzi, por fôrça de seu mister, é, obviamente, um homem sem mulheres. Seu à vontade entre os homens marca sua atuação como herói do código. No decorrer do romance, o padre lembra seu pai, um famoso caçador, com afeto e carinho. Os anti-heróis do código em *A Farewell to Arms* caracterizam-se pelas constantes aventuras com mulheres fáceis. Anselmo e Santiago são viúvos e velhos demais para pensarem em mulheres. E, pois, evidente que o código que estas personagens representam é essencialmente para homens. As mulheres ou atrapalham o seguimento das regras do código ou então não fazem parte da vida destas personagens.

Muito embora as personagens ilustrativas do código vivam em um mundo caracterizado pela violência, miséria e caos, sua atitude é invariavelmente positiva. Romero encara a morte cotidianamente, sem, contudo, perder o sangue frio ou a consideração pelo touro. O Padre de Abruzzi consegue manter, a meio do caos seu amor a Deus. Anselmo, apesar de cumprir fielmente sua função de *guerrillero* e haver morto vários soldados das tropas fascistas, conserva invioláveis seus sentimentos humanos para com o inimigo. Ao ser derrotado pelos tubarões, Santiago compenetra-se de que, apesar de tudo, cumprira fielmente as regras do código e poderá vir a ser bem sucedido no futuro. O código representa, como vimos, uma maneira de viver a meio do caos:

The code and the discipline are important because they can give meaning to life that otherwise seems to have no meaning or justification. In other words, in a world without supernatural sanctions, in the God-abandoned world of modernity, man can realize an ideal meaning only in so far as he can define and maintain the code³⁰.

Ainda que o seguimento fiel das regras do código não traga a vitória — Santiago perdeu sua prêsa para os tubarões — sua

(30) Robert Penn Warren, *op. cit.*, p. XIII.

obediência faz parte da “gallantry of defeat”³¹. Desde que o homem é obrigado a viver em um mundo abandonado por Deus onde impera a violência, sua atuação dentro das regras do código é o que importa: “It is the discipline of the code that makes a man human”³².

A filosofia do herói do código foi, possivelmente, a seguida pelo próprio Hemingway. Como vimos, Hemingway foi também soldado, caçador, artista e pescador. Em cada uma dessas atividades, ele se viu, cremos, a braços com a violência, miséria e caos em face dos quais só o código forneceria elementos necessários a uma conduta capaz de lhe permitir a sobrevivência. Sua morte em 1960, perpetuada por suas próprias mãos parece indicar que Hemingway, em vez de esperar pacientemente pelo fim que se avizinhava, resolveu enfrentá-lo tal como as personagens do código, com coragem frente à derrota. Parece pouco provável que Hemingway tivesse acreditado firmemente na vida depois da morte. Como a personagem representativa do código, Hemingway teria vivido cada instante que passa com habilidade, coragem e perseverança. Ao ceifar sua própria vida, o popular escritor seguia as regras do código. A morte não é importante. O que interessa é a maneira como a enfrentamos. É na coragem e disciplina do código que encontramos a maneira de viver significativamente.

(31) *Ibid.*, p. XII.

(32) *Ibid.*, p. XII.

BIBLIOGRAFIA

- BAKER, Carlos. *Hemingway, The Writer As Artist*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965.
- BAKER, Carlos (ed.). *Hemingway and His Critics*. New York: Hill and Wang, 1961.
- BURBANS, Clinton S. "The Old Man and The Sea: Hemingwa's Tragic View of Man". *American Literature*, 31:446-455 (1960).
- CÂNDIDO, Antonio *et al.* *A Personagem de Ficção*. Boletim n.º 284. Teoria Literária e Literatura Comparada n.º 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1963.
- COLVERT, James B. "Ernest Hemingway's Morality in Action". *American Literature*, 27:372-85 (March, 1955).
- FORSTER, E. M. *Aspects of The Novel*. London: Edward Arnold (publishers) Ltd., 1958.
- HALLIDAY, E. M. "Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony". *American Literature*, 28:31-22 (março, 1956).
- HEMINGWAY, Ernest. *The Sun Also Rises, A Farewell to Arms, The Old Man and the Sea*. Three Novels of Ernest Hemingway. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.
- A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner's Sons, s.d.
For Whom the Bell Tolls. Hammondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1955.
- The Old Man and the Sea*. London: Jonathan Cape, 1955.
- KILLINGER, John. *Hemingway and the Dead Gods*. Kentucky: The University of Kentucky Press, 1960.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1958.
- McCAFFERY, John K. M. *Ernest Hemingway. The Man and His Work*. New York: Avon Book Division, 1950.
- MILLER, James E. (ed.). *Myth and Method: Modern Theories of Fiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1960.
- SCAVONE, Rubens Teixeira. *Ensaios Norte-Americanos*. São Paulo: Edart Livraria Editora, 1963.

WARREN, Robert Penn. "Introduction", *A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner's Sons, s.d.

WILSON, Edmund. *Raízes da Criação Literária*. New York: Oxford University Press, 1959.

YOUNG, Philip. *Ernest Hemingway*. New York: Rinehart & Company, 1952.

Ernest Hemingway. University of Minnesota Pamphlets. Trad. de Alex Severino. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1963.

TRES CONTISTAS DO REALISMO EM PORTUGAL

João Décio

I — O CONTO DE EÇA DE QUEIRÓS

No campo da ficção, Eça de Queirós realizou romances e contos. O maior número daqueles e o fato de serem obras de longo fôlego apagaram um pouco a preocupação crítica com relação aos contos, narrativas de curto fôlego. Mas, a leitura demorada e refletida destes mostra perfeitamente que foi com muito brilho que Eça enveredou por esta forma. Vamos considerar aqui tão sómente o volume dos contos, que constituem propriamente ficção e não nos ateremos às *Últimas Páginas*, narrativas que têm por tema a vida de alguns santos. Os *Contos* reunem as seguintes histórias: "Singularidades de uma Rapariga Loira", "Um Poeta Lírico", "No Moinho", "Civilização", "O Tesouro", "Frei Genebro", "Adão e Eva no Paraíso", "A Aia", "O Defunto", "José Matias", "A Perfeição" e "O Suave Milagre". Em primeiro lugar é preciso que se diga que Eça de Queirós realiza o conto dentro de preceptivas específicas da forma: a revelação de um e só um importante conflito na vida da personagem e que modifica substancialmente o modo de sentir e de pensar dessa mesma personagem. Portanto, o conto de Eça realiza a seleção de fatos da vida e apresenta os que são essenciais. A unidade de drama ou de conflito, resultante desta seleção condiciona a unidade de ação, de tempo e de lugar em toda linha do conto eçaiano. O contista também concentra seu interesse nos dois aspectos dinâmicos e fundamentais do conto: a narração e o diálogo (ou o monólogo). Aquela está ligada às ações e estes à expressão do modo de sentir e pensar da criatura humana. O escritor abandona a descrição exagerada da paisagem que aparece na medida de sua funcionalidade para a personagem. O mesmo ocorre com os elementos dissertativos.

Apenas como exemplo, lembraremos um trecho de “Singularidades de uma Rapariga Loira”:

“Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos pardos e desertos. Eram oito horas da noite. Os céus estavam pesados e sujos. E, ou fôsse um certo adormecimento cerebral produzido pelo rolar monótono da diligência, ou fôsse a debilidade nervosa da fadiga, ou a influência da paisagem escarpada e árida, sobre o côncavo silêncio noturno, ou a opressão da eletricidade, que enchia as alturas — o fato é que eu — que sou naturalmente positivo e realista — tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras. Existe, no fundo de cada um de nós, é certo — tão friamente educados que sejamos — um resto de misticismo; e basta às vêzes uma paisagem soturna, o velho muro dum cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras dum lar, para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a idéia, e fique assim o mais matemático ou o mais crítico tão triste, tão visonário, tão idealista — como um velho monge poeta. A mim, o que me lançara na quimera e no sonho, fora o aspecto do mosteiro de Rastelo, que eu tinha visto, à claridade suave e outonal da tarde, na sua doce colina. (*Contos*, pp. 682-683).

Quanto às personagens, o autor procura não ficar nas generalidades, tenta dar-lhes características específicas, alguma qualidade, algum toque que as diferencie do comum das pessoas. Daqui, deriva a presença de alguns dados psicológicos, embora isto não constitua o aspecto de maior interesse no conto eçaiano. A preocupação com a psicologia não está só nos aspectos propriamente internos das personagens, mas também nas reflexões do interior que a existência exterior da personagem nos revela. Assim, neste particular, a descrição dos aspectos físicos, o modo de vestir são funcionais, pois revelam o caráter da personagem.

Quanto ao tratamento das personagens e a análise de suas ações, existe uma característica dominante: é a ironia sutil e disfarçada, especialmente no contraste entre Luísa e Macário, em “Singularidades de uma Rapariga Loira”, Elisa e José Matias no conto dêste nome, entre Fanny e Koriscosso de “Um Poeta Lírico”. Outra característica é a presença de uma idéia veiculada através dos enredos.

O conto de idéias, por isso mesmo, de grande presença em Eça de Queirós, por isso não destacamos nenhum deles aqui, para mais tarde nos determos neste aspecto. Outro aspecto constante é a presença de elementos contrastantes no conto. Quanto à técnica, obedece o conto de Eça a um esquema mais ou menos geral: o conto apresenta logo no início a personagem

principal. Procede-se à breve descrição física e psicológica e passa à história. O mesmo ocorre com relação às personagens secundárias que são objeto de descrição física e só depois começam a ter função na história. Num sentido geral, o artista evita os rodeios para se prender inteiramente ao assunto do conto. Prefere ainda Eça manter o interesse da história usando a narração e o diálogo, e disto resulta um movimento constante na evidente e necessária dinâmica do conto.

Os aspectos descriptivos são meros auxiliares dos outros recursos narrativos. Voltando ao problema do conto de idéias, aparece constantemente ligado à análise de algumas figuras femininas.

Em Eça, muitas vezes, a mulher serve de veiculação de idéias. Por exemplo, em "No Moinho", na figura de Maria da Piedade, Eça faz crítica à educação romântica. Essa mulher, exaltada pela paixão que nutre pelo primo Adrião, acaba se desesperando e se entregando à vida de perdição. Em alguns momentos o contista refere que Maria da Piedade, passou a ler romances românticos, assemelhando-se até certo ponto a Luísa de *O Primo Basílio*. Aliás, como já lembramos anteriormente, "No Moinho" constitui o embrião do romance citado. Num outro conto, dos melhores de Eça de Queirós, traz-nos ele também uma profunda ironia com relação à figura de Macário, que se apaixona à primeira vista por Luísa. Trata-se de "Singularidades de uma Rapariga Loira", onde se estabelece o contraste entre o alto idealismo de Macário e a realidade brutal na revelação de que sua noiva era uma ladra. Em "José Matias" Elisa estabelece com sua sensualidade o contraste com a alta espiritualidade e a atitude metafísica de José Matias. Este concebia a vivência espiritual e não física da mulher. Em "A Aia", temos a apologia da mulher, que sacrifica o filho para salvar o infante, sucessor do trono.

Em "A Perfeição", Calíope representa a idéia da mulher perfeita, que não é aceita por Ulisses. Este acha melhor viver num mundo de imperfeição. Em "Um Poeta Lírico", a mulher na figura de Fanny tem pouca importância. Ela apenas estabelece a ironia pois era uma simples camareira de hotel que não ligara a mínima atenção ao amor do fino e gentil garçom Koriscosso, poeta grego exilado de sua terra. É um dos poucos contos realistas que passam fora de Portugal, que tem cheiro de cosmopolita. Em "O Suave Milagre", a figura da mulher é de uma pobre mãe, cujo filho lhe pede ansiosamente para ver Jesus. Em "O Defunto", conto construído no pior estilo romântico, pelo mistério que envolve os acontecimentos,

pelo fantástico das ações e pelo traçado da figura de D. Rui de Cardenas, a mulher é apenas um pretêxto para o castigo que será dado ao Conde de Larra, seu marido. A mulher aqui, D. Leonor é um tipo íntegro nos sentimentos e nas ações. Achamos necessário assinalar os tipos todos dos contos de Eça, para destacar algumas diferenças na tomada da figura feminina. Eça não aprofunda a psicologia feminina. Apenas assinala a zona que vai da descrição da figura feminina, descrição física, até os seus atos. Não há um meio termo na caracterização da figura feminina: ou são completamente virtuosas e retas como em "A Aia", "O Defunto" e "O Suave Milagre", ou são completamente imorais como em "singularidades de uma Rapariga Loira" e "No Moinho". Além de Eça ser mau psicólogo, a seu conto não interessam as minúcias psicológicas. Assim, a mulher é vista mais exterior do que interiormente, neste sentido de ironia crítica ou exaltação. Note-se aqui que Eça não exerce a ironia com relação à mulher e sim com relação ao homem, sempre no seu romantismo, iludido por ela.

No conto realista de Eça, muitos contos e personagens estão a serviço de algumas idéias pré-concebidas. Por exemplo, "singularidades de uma Rapariga Loira" e "José Matias", marca uma visível intencionalidade de sátira e crítica a heróis românticos como Macário e José Matias. Assim, o conto de Eça de Queirós se aproxima muito do seu romance por essa intencionalidade. Basta que se lembre os tipos idealistas e românticos inveterados de João Eduardo de *O Crime do Padre Amaro* e Sebastião de *O Primo Basílio*, para citar apenas dois. Assim, filiando-se à ortodoxia realista, o conto de Eça milita dentro do mesmo sistema de seu romance. Em certo sentido, o conto de Eça conserva ainda, nesta exposição e defesa de umas tantas idéias, um caráter marcadamente filosófico e doutrinário. Assim é que o conto de Eça de Queirós, é o único no Realismo que revela uma intencionalidade dos temas e no recorte das personagens.

O amor constitui outro elemento palpítante no conto realista. Claro, possuirá características específicas e diferentes do conto romântico. Segundo o contista, também possui diferentes tonalidades. Em Eça, em algumas personagens ele aparece sentido românticamente e em outras, realisticamente. Exemplo frisante é "José Matias" onde se envolvem num processo amoroso, José Matias e Elisa. Aquêle concebe o amor dentro de sentido totalmente e únicamente espiritual e metafísico. Quer possuir a alma de Elisa. Esta, embora

aceite o amor do rapaz, não comprehende êsse sentimento sem a vivência física. O amor resulta então numa ironia com relação à figura de José Matias, de certo modo um desequilibrado diante da realidade.

Em geral, no conto de Eça de Queirós, o amor se reduz a um choque entre certa idealidade e a realidade concreta, aquela dentro de um esquema romântico e esta dentro da visão realista.

O amor num sentido elevado ou não, é sempre extremado e colocado mais no plano do sentimento da alma que em outro qualquer. Apenas no caso de "No Moinho", o amor se resolve através da implacável força do destino.

Do mesmo modo que se baseia na ironia, o conto de Eça de Queirós se estriba em elementos ou aspectos contrastantes. O contraste se observa não entre a situação inicial e final da vida de alguns personagens, como na própria colocação frente a frente dessas mesmas personagens. A título de exemplo, lembraríamos ao acaso o contraste entre Luísa e Macário, figuras centrais de "Singularidades de uma Rapariga Loira", Elisa e José Matias no conto que tem o nome desta última personagem. Nos dois casos as figuras masculinas com seu exaltado sentimentalismo e idealismo contrastam claramente com o materialismo e a alta sensualidade das figuras femininas. É o mesmo contraste que ocorre entre Maria da Piedade com sua sentimentalidade e sua ilusão da vida com o materialismo de Adrião no conto "No Moinho". Ainda é dentro dessa situação contrastante que aparecem Koriscosso, sentimentalode e romântico e Fanny, materialona e vulgar. Este contraste entre o idealismo de algumas criaturas com o realismo de outrás nos parece um dos aspectos mais característicos e mais fortes do conto eçaiano. Outro aspecto quase sempre presente nos *Contos de Eça de Queirós* é a presença do enrêdo romanesco a escorar a militância em torno de uma idéia. A crítica ou a caricatura do romantismo decadente e até certo ponto alienador, o estudo da esperança e da perfeição humanas, o elogio do sacrifício maternal e da fidelidade ao rei constituem pontos de vista, idéias, modos de pensar que o contista quer "defender" nos contos. Para trazer todo este conteúdo, tecnicamente o contista recorre a aspectos mais ou menos uniformes: a prisão à dinâmica da narração e do diálogo, usando da descrição e da dissertação na medida que tenham funcionalidade. Na narrativa curta, Eça procura apontar todos os pormenores das ações, atitudes e gestos das personagens dentro de uma lentidão e de uma incisão expres-

sivas. Aliás, do mesmo modo que o romance realista de Eça, a maior parte dos seus contos constituem narrativas lentas, detidas, com uso de períodos curtos e reveladores. Com isto contrastam duas ou três narrativas de tom sentimental e romanesco, e que apresentam uma pressa na apresentação dos acontecimentos e com isto um estilo oratório e cheio de períodos longos. Na maior parte dos contos, contudo, Eça procura equacionar sua linguagem num processo de aproveitamento do que é fundamental, desprezando as inutilidades e os derramamentos verbosos contrários à visão sintética e definida pela realidade, imposta pelo conto. Tudo o que aparece nas suas narrativas de caráter realista é essencial e não supérfluo para a elaboração da história.

Em resumo, Eça de Queirós realizou-se no conto como um excelente criador de dramas perfeitamente verossimeis e de valor, pois que centrou sua observação em momentos que transformaram totalmente a perspectiva da vida de suas personagens, tendo por base o contraste entre questões realistas em torno da mulher, e românticas em torno de algumas personagens masculinas e usando com muita propriedade a sutil ironia, conseguiu dar força dramática a seus contos.

Mostrou-se ainda um espírito propenso à seleção de momentos vitais das personagens, dando-se excelentemente bem com o conto.

Por isso mesmo, muitas das narrativas curtas de Eça permanecem como peças antológicas em qualquer seleção de contos dentro da Literatura Portuguesa. É o caso para citarmos três apenas, de *"Singularesidades de uma Rapariga Loira"*, *"José Matias"* e *"Suave Milagre"*.

O conto de Eça de Queirós, por trazer um perfeito equilíbrio entre o conteúdo ficcional e os recursos narrativos, assinala um dos pontos altos da ficção portuguesa no século XII e só por isso, senão por outras tantas razões, merece ser lido e estudado com grande cuidado e atenção.

II — O CONTO DE ABEL BOTELHO

Abel Acácio de Almeida Botelho nasceu na vila de Tabuaço, na Beira Alta, e faleceu em Buenos Aires. Foi oficial do exército, deputado, senador e posteriormente ministro de Portugal na Argentina, país onde veio a falecer. A movimentada vida política e militar não o impediou de dedicar-se e com grande empenho ao labor literário. A maior parte de sua obra

constitui-se de romances ao lado dos quais aparece um pequeno livro de contos, das melhores coisas que escreveu, *Mulheres da Beira*. De romances, o escritor deixou: *O Barão de Lavos* (1891), *O Livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal Dilema* (1907), *Próspero Fortuna* (1910). Tais obras foram seguidas de outros três romances: *Sem Remédio* (1900), *Os Lázaros* (1904) e *Amor Crioulo*. O livro de contos *Mulheres da Beira* foi publicado em 1898. Os romances formam a chamada *Patologia Social* (1) dentro de uma visão naturalista do homem e da sociedade. Aqui nos interessará tão somente *Mulheres da Beira*.

A obra inclui as seguintes histórias em total de sete (2): “*A Frexa de Mizarela*” (3), “*Uma Corrida De Touros no Sabugal*” (calcado na Última Corrida de Touros em Salvaterra de Rebêlo Gonçalves), “*A Fritada*”, “*A Consoada*”, “*O Sérro*”, “*A Ponte do Cunhedo*” e “*O Solar de Longroiva*”, escritos entre 1885 e 1896.

O conto de Abel Botelho, dentre os realistas e naturalistas foi o que mais centrou o dramático, o conflito, nas lutas íntimas da criatura e igualmente no entrechoque das personagens. Aquelle primeiro processo ocorre, por exemplo, em “*O Sérro*”, “*A Frexa de Mizarela*” e “*O Solar de Longroiva*”. No primeiro caso, o conflito se observa na figura da jovem Teresa, entre o apelo sexual violento e a intensa espiritualidade que, para o pai da jovem, parecia até santidade. Assim, a história se desenrola neste encaminhamento do instinto irracional para um misticismo igualmente irracional e que leva a jovem à loucura. Em “*A Frexa de Mizarela*” a luta interna se realiza também numa figura feminina que, iludida pela felicidade que iria ter, entrega-se a um fidalgo que a desonra. A luta interna reside no sofrimento da jovem que sente agora sua vida destruída e que por isso não merece o amor do pastor que a respeitava. Nos dois contos o desenlace é infeliz. No primeiro a jovem enlouquece num processo de visível histeria

(1) A este aspecto Massaud Moisés dedicou um estudo intitulado: *A “Patologia Social” de Abel Botelho*.

(2) Fidelino de Figueiredo, na *História da Literatura Realista*, fala sólamente em seis contos.

(3) O crítico Fidelino de Figueiredo lembra que nem sempre o nome do conto corresponde exatamente ao desenvolvimento da ação. Diz a certa altura na *História da Literatura Realista*:
Exetuando os que se intitulam, “Uma corrida de touros no Sabugal”, “Consoada” (sic), e Solar de Longroiva (sic), pequena é a concordância entre o título e o conteúdo dos contos. (p. 218).

causado pela repressão da vida dos sentidos e no segundo a jovem lança-se à catarata para lavar-se da mácula do pecado e morre tragicamente. No caso de "O Solar de Longroiva", o drama íntimo se coloca no velho marquês que vê a honra de sua filha ultrajada por um jovem que se hospeda em sua casa. Resolve então, matar a filha e o sedutor. Como estamos vendo, a honra, seja no caso da análise de tipos nobres ou populares constitui o tema principal no conto de Abel Botelho. Estamos diante do eterno problema da luta entre o bem e o mal, isto é dentro da moral, e a solução é quase sempre infeliz. Ora tal problema moral quase sempre é de ordem naturalista, não só porque o autor descreve pormenorizadamente as cenas eróticas como faz originar o conflito em termos de distúrbios psíquicos de duas personagens. São exemplos frisantes deste aspecto, contos como "O Sérro" e "O Solar de Longroiva". Portanto, o naturalismo de Abel Botelho reside naquilo que é visão completa do quadro em que o sensualismo da criatura e as suas origens se põem a nu. Esta visão sensualista enfoca especialmente alguns tipos femininos dentro de um processo analítico e dizemos isso porque em muitos momentos o contista levanta considerações de ordem psíquica com relação as suas personagens. Já podemos inferir daqui que a psicologia das criaturas interessou grandemente ao contista de *Mulheres da Beira*, num tipo de conto em que se observa grande dose de descrença na felicidade e no bem-estar humanos. Mas o naturalismo do conto de Abel Botelho tem outras facetas: resolve-se também na apresentação de forças motrizes como a hereditariedade, o meio ambiente, a educação e as circunstâncias para explicar as ações e os gestos de suas personagens. Portanto, no conto, não obstante seja forma sintética, Abel Botelho faz aparecer estar forças de ordem científica, como ocorre com seu romance. Sentimos, não poucas vezes, que as reações das personagens sofrem um condicionamento difícil de superar. Ainda dentro desta perspectiva, certos elementos de ordem científica, como os desvios de ordem patológica, física ou mental, intervém decididamente nas ações das personagens. Desvio de ordem mental que implica na incompreensão do verdadeiro sentido da sexualidade que reside, por exemplo, na jovem Teresa de "O Sérro", de Beatriz de "O Solar de Longroiva" e da heroína Ana de "A Frexa de Mizarela". O conto de Abel Botelho concentra-se mais na descrição objetiva de realidade, isto é, busca ver o real objeto fora do sujeito, contudo, algumas notas subjetivas, aparecem em algumas composições, os elementos subjetivos traduzidos na luta de consciência entre o bem e o mal, enfim, traduzindo o

drama moral. Aspectos expressivos disso são os conflitos postos em personagens como Teresa de "O Sérro" e Ana de "A Frexa de Mizarela". Nessas personagens, o processo amoroso é colocado em térmos da aproximação sensual carregada de certo fatalismo. "O Sérro" constitui inteligente análise do que é a confusão que a criatura faz entre a tendência religiosa (falsa aliás na personagem do conto) e o forte e invencível apêlo do sexo. Nesses dois extremos se joga a pobre jovem Teresa e a solução da narrativa é infeliz, vindo a jovem a enlouquecer. Aqui, como em outros trechos de "O Sérro", Abel Botelho mostra-se um contista preocupado com criar fortes emoções. O mesmo ocorre em outras narrativas como "Uma Corrida de Touros no Sabugal", "A Fritada" e "A Frexa de Mizarela". Em geral, por isso mesmo, o conto de Abel Botelho pode ser inserido num tipo característico: o de emoção (4). Ainda, as ações fortes que revelam a dinâmica nas personagens associa-se certa estética da paisagem. Por vezes, no início de algumas histórias, o contista se perde um pouco na descrição demorada da paisagem, numa visão de aspectos contrastantes, como em "A Frexa de Mizarela". O artista paga o tributo, de um lado ao gosto exagerado pela descrição de pormenores e pelo pictural de outro a uma tendência geral da época realista que via bem êsses exageros. Técnicamente, o excesso da descrição compromete o livro *Mulheres da Beira*, pois o artista demora-se algo em apresentar as personagens e consequentemente em apresentar as ações humanas e os diálogos para criar o drama. Tal processo ocorre em "A Frexa de Mizarela", "A Fritada" e especialmente em "O Sérro". Quanto às personagens há preocupação especialmente com a análise da figura feminina, posta mais em térmos de estudo do temperamento sensual e do comportamento moral. Êsses são os mais importantes componentes individuais no levantamento de virtudes e defeitos da mulher beiroa recriada pela ficção de Abel Botelho. Assim, embora sendo um contista naturalista (5), o autor de *Mulheres da Beira* não deixa de lado a obser-

(4) Sobre êsse tipo de conto, assim se expressa Massaud Moisés:
No conto (de emoção), tudo o mais se anula em favor dessa única emoção (de espanto, surpresa ou coisa parecida), visto que o enrênado ocupa lugar secundário e as causas do conflito residem num quiproquó, num desdobramento alucinado da personagem ou numa identidade para além da imaginação. (Conceito e estrutura do conto, in Revista de Letras, n.º 5).

(5) O naturalismo de Abel Botelho se observa em duas direções importantes: a descrição nua e crua das cenas genésicas e a explicação dos desvios morais através dos distúrbios de origem nervosa na própria personagem.

vação e caracterização dos problemas individuais, postos especialmente no conflito entre a honra (aspecto moral) e o instinto (aspecto sensitivo e sensorial). E não se pode negar que, neste particular, Abel Botelho conseguiu criar alguns dramas autênticos, no estudo de certos tipos regionais da Beira.

Neste estudo, o instinto sexual destaca-se logo no temperamento da criatura e assim o tema do amor se estriba primeiramente na união puramente sexual dos séres, que raramente apela para qualquer sentido de espiritualidade. A leitura de contos como "A Frexa de Mizarela", "O Sérro", "A Fritada" e especialmente "O Solar de Longroiva" confirmam esta impressão. Contudo, em alguns momentos, aparecem aspectos espirituais nas criaturas e constituem êles a reação contra a total entrega a uma vida animal e vegetativa. Em alguns momentos dos dois primeiros contos lembrados e na pobre aleijada de "A Ponte de Cunhedo" isto está bem patenteado. Contudo, num sentido amplo, Abel Botelho, — talvez por sua formação mental, talvez pela influência da época, fria e analista, em que viveu, ou talvez pelas duas razões — distorceu a realidade ao ver mais freqüentemente o lado negativo das criaturas. Igualmente o fatalismo se acha presente na visão das criaturas e especialmente nas figuras femininas de *Mulheres da Beira*. Esta presença da fatalidade se encoberta e se ajuda com a honra fidalga em "O Solar de Longroiva" e da honra na mulher do povo em "A Frexa de Mizarela" e "O Sérro". Em "A Frexa de Mizarela" o problema, individualizado na figura de Ana, generaliza-se no ódio surdo entre a classe dos pastores, honestos, trabalhadores e de grande espiritualidade e a classe dos fidalgos, imorais e conquistadores, representado pela personagem que desonra a padeirinha Ana. Percebe-se claramente a crítica violenta que o contista faz à baixa moral e aos péssimos costumes dos fidalgos da Beira. Também o conto de Abel Botelho se preocupa com a análise de algumas criaturas tomadas no seu temperamento e nos costumes beirões. Ainda a ilusão da criatura campesina e do aldeão com relação à grandeza da vida na cidade aparecem como motivo no processo criador de dramas em algumas histórias de *Mulheres da Beira*.

Quanto ao problema dos costumes beirões em geral, o contista faz um estudo partindo das personagens. Não analisa em térmos de grupos gerais, portanto é o indivíduo a fonte da apresentação dos costumes. Em geral, todos os contos de *Mulheres da Beira* apresentam aspectos dos costumes beirões, especialmente aqueles relacionados com a vindima, o pastoreio,

o jantar em família, das corridas de touros, etc. E contos como “A Corrida de Touros no Sabugal”, “A Frexa de Mizarela”, “O Sêrro” e “A Consoada” se destacam dos outros nestes levantamentos dos costumes da região da Beira.

No que toca às personagens criadas por Abel Botelho, algumas são mais fortemente traçadas, outras mais levemente, não só no processo de análise psicológica como na descrição física. E no traçado das personagens destacam-se naturalmente as mulheres, o que confirma o nome do livro *Mulheres da Beira*. A de perfil mais bem tratado é, indiscutivelmente Gertrudes de “A Ponte de Cunhedo”, que aliás Abel Botelho analisa desde sua infância, passando pela mocidade e chegando à maturidade. A descrição de Gertrudes ganha relêvo psicológico e físico e nos traz realmente uma mulher beiroa que apresenta de mais negativo do ser, com agravante por se tratar de uma mulher. Vale a pena registrar uma passagem que ilustra melhor que nossas palavras a descrição de Abel Botelho, no que tange à análise psicológica de Gertrudes:

Gertrudes era uma destas naturezas sórdidas de avarenta, — escória da humanidade, — que a bestializante inação da província cria amiúde, vivendo só para entesourar. Era ne-la inata a sofreguidão do ganho. A riqueza era a sua obsessão constante, a Moeda era o seu Deus, (p. 43).

Em páginas mais adiante, o contista igualmente procede à descrição minuciosa dos aspectos físicos, estabelecendo perfeita concordância entre êles e os de ordem psicológica. Dissemos que o contista se detém mais nos aspectos negativos da personagem e isto ocorre na maior parte dos casos. Veja-se, por exemplo, as figuras de Ana em “A Frexa de Mizarela”, cheia de falsas ilusões e de caprichos, embora apresente certo drama de consciência após ser desonrada pelo fidalgo da Mó; Beatriz de “O Solar de Longroiva” é outra personagem fraca, vencida por uma sensualidade doentia, pelo temperamento e pela hereditariedade. Ainda a presença dêsses aspectos e a descrição crua e fiel das cenas amorosas, por exemplo em “O Sêrro” e “O Solar de Longroiva” assinalam que estamos diante de um conto de sentido naturalista. Além disso, o descriptivo da paisagem adquire grande relêvo, porque o contista quer estabelecer o grande panorama em que decorrem as ações humanas, embora nem sempre haja maior funcionalidade no relacionamento com essas mesmas ações. Faltou a Abel Botelho esta intuição dos grandes dramas humanos associados a um tipo especial de paisagem, como aliás o realizou Fialho de Almeida. Esta preocupação com o descriptivo ocorre em algumas das his-

tórias de *Mulheres da Beira* e em geral no início. Depois que apresenta suas personagens que vão originar o drama, Abel Botelho concentra a narrativa na dinâmica das ações. E com tudo isso o contista revela a realidade de suas personagens atingidas por taras hereditárias e condicionadas pela educação e pelo momento. Por isso mesmo, indiscutivelmente Abel Botelho situa-se dentro das perspectivas tainianas, derivando daí suas grandes qualidades mas igualmente seus alguns de seus maiores defeitos.

III — O CONTO DE TRINDADE COELHO

José Francisco de Trindade Coelho nasceu em 1861, no Mogadouro. Na Universidade de Coimbra cursou Direito e nessa oportunidade colaborou em vários periódicos. Depois de formado, sua vida dividiu-se entre a magistratura e a literatura, nas suas andanças por Portalegre, Ovar e Lisboa. Nesta última além daquelas atividades, juntou a de pedagogo, dedicando-se à educação do povo e das crianças em particular. Teve, enfim, uma atividade febril e procurou sempre servir, em qualquer campo de atividade a que se entregasse.

A vida de Trindade Coelho se desenvolveu em geral num clima de agitação constante; especialmente uma certa neurastenia e uma grande dor moral parecem presidir constantemente sua vida.

Essa “atmosfera de mal e de desventura” a que se refere Feliciano Ramos (6), encontra-se na “Autobiografia” do contista, que aparece em algumas edições de seus livros.

Não obstante o tormentoso de sua vida, que parece teria origem no próprio temperamento do contista, deixou inúmeras obras publicadas, embora nem todas pertençam ao campo da literatura propriamente dito. Só o o livro de contos *Os Meus Amôres* constitui obra literária. *In Illo Tempore* constitui tão-somente uma evocação da vida acadêmica coimbra. Publicou ainda, além de obras de jurisprudência, *O ABC do Povo*, *Remédio contra a Usura*, *Cartilha do Povo*, obras com

(6) Diz o crítico e historiador:

Não teve certamente aquela vida plana e suave que tira aos homens, mesmo os mais dotados, a oportunidade de se revelarem: são às véses, as dores, os obstáculos e as privações que criam os grandes triunfadores. Ora, as contingências da vida deram a Trindade Coelho o ensejo de se singularizar, pondo diante de si dificuldades. (*Trindade Coelho, Homem de Letras*, p. 7).

que participou ativamente na campanha contra o analfabetismo. Nessa luta intensa viveu o contista de *Os Meus Amôres*, que veio a falecer em 1908, suicidando-se a 9 de agosto.

A obra de ficção de Trindade Coelho é pequena. Deixou apenas um livro de contos. Trata-se de *Os Meus Amôres*, publicado em 1891.

A obra está dividida em três partes: "Amôres Velhos", "Amôres Novos" e "Amorinhos". As duas primeiras delas comprehende propriamente ficção, naquilo que é criação do autor através de sua observação e de sua imaginação. Já "Amorinhos" não é propriamente ficção, mas adaptação de lendas e outros acontecimentos que se perdem na tradição oral.

Trindade Coelho, intitulou *Os Meus Amôres* de "Contos e Baladas" e realmente tal denominação nos parece procedente, pois que realmente a obra participa dêsses dois caracteres. Conto, porque em geral *Os Meus Amôres* são narrativas que trazem uma unidade de conflito, de tempo e lugar dentro dum processo de síntese dramática. Deriva disto o fato de serem narrativas curtas. Balada, porque algumas composições guardam o lirismo simples e descompromissado além de todo um processo evocativo e de saudosismo. Antes de adentrarmos a valorização de *Os Meus Amôres* forçoso é ter em conta que a obra foi escrita longe dos tipos humanos e da paisagem que lhe deram vida. Uma consequência já pode ser apontada: o idealismo com relação ao homem e ao cenário.

As personagens que aparecem em *Os Meus Amôres* são de dois tipos diferentes embora sejam vistas numa perspectiva comum. São êles os homens e os animais, às vezes vistos separadamente, outras vistas nas suas interrelações. De qualquer maneira, qualquer que seja o tipo das personagens, o conto é sempre de assunto rústico. O campo é o único ambiente que aparece no conto de Trindade Coelho. A cidade não tem presença em *Os Meus Amôres*. Portanto, já de princípio, observa-se a preferência do contista por uma determinada paisagem, a campesina, e mais particularmente, os cenários de Trás-os-Montes. E a retratação dessa paisagem é feita de modo a ver em geral a virtude da gente campesina e a felicidade que o campo oferece ao ser humano. A visão otimista chega a ser elegíaca na definição de uma espiritualidade que talvez o transmontano não tenha, pelo menos na medida que pretende o autor de *Os Meus Amôres*. Por isso mesmo, a não ser em raras ocasiões, aparece o conto como veiculador de tragédias insuperáveis. O trágico e o dramático se subpõem ao lirismo na visão de vida, não obstante apareçam em narra-

tivas como "Abyssus Abyssum", "Manuel Maiores", "Última Dádiva", ou "Mãe". Em geral, Trindade Coelho prefere ver as qualidades das criaturas humanas e não os seus defeitos. Depreende-se mesmo dos contos um tom apologético no sentido de exaltar a boa moral das personagens de tal modo que os problemas são de outra ordem. Pertencem mais ao campo do sentimento, visto dentro de uma perspectiva psicológica sem grande profundidade. Aliás Trindade Coelho não é um psicólogo e quando vislumbra o interior de suas personagens, em geral o processo é inconveniente. Ao invés de mostrar por exemplo que a personagem está pensando ou refletindo, indiretamente, ele intervém na narrativa para afirmar diretamente que a personagem pensava ou refletia, enfim, percebe-se aqui como em outras oportunidades algumas falhas na elaboração da efábulaçāo. Aliás, quanto ao ritmo mesmo da narrativa, se em muitos momentos o artista consegue manter a ascendência dramática, outras vēzes cai vertiginosamente, comprometendo mesmo algumas das melhores narrativas de Trindade Coelho. Assim, embora conte muitas vēzes com excelentes argumentos e enrēdos, esta dificuldade em manter um ritmo de interesse permanente compromete, não poucas vēzes, o conto de Trindade Coelho. É o que ocorre mesmo com "Manuel Maiores", das melhores, senão a melhor história de *Os Meus Amôres*. A narrativa cai muito pelo fato de, depois da prisão, do protagonista, o contista se estender na entrada do mesmo para a cela, caindo ainda mais quando sécamente anuncia o número que teria o preso Manuel Maiores. Assim é que deriva de tudo isto um desequilibrio entre o conteúdo e a forma. O conto que deve produzir uma única e forte emoção é desfigurado pelos enxertamentos desnecessários e é nos momentos em que foge disto que Trindade Coelho realiza suas melhores composições, caso de Antônio Fraldão em que o contista consegue manter um ritmo constante de tensão e de interesse e "Abyssus Abyssum", onde num ritmo ascendente o contista vai pintando a tragédia dos dois irmãos que morrem abraçados no barco que cai nas corredeiras.

Portanto, a queda do ritmo dramático constitui, a nosso ver, um dos aspectos fracos do conto de Trindade Coelho. Ora, tal problema só aparece nas narrativas em que o enfoque é dramático, ou mesmo trágico. No caso do enfoque lírico da personagem em geral o ritmo é comum sem grandes quedas nem ascensões. É o que se observa, por exemplo, em narrativas como "Maricas", "Última Dádiva" e "Manhã Bendita" e outras de feição lírica e sentimental onde ocorre uma estabilização da narrativa sem quedas nem ascensões.

Ainda quanto à efábulaçāo, não há complicações no conto de Trindade Coelho. Tudo é simples e esperado, raramente se apela para o final enigmático e inesperado, razão porque a narrativa de Trindade Coelho não mantém acesa a curiosidade para com o desfecho. *Os Meus Amôres* decorrem em geral num à vontade lirico sem a preocupação de artifícios técnicos tendentes a chamar a atenção dos leitores. Mesmo quanto aos tipos que aparecem nos contos, em geral se repetem, não havendo muita diferença entre aquêles rústicos que aparecem em sua obra. O homem da ficção de Trindade Coelho é quase sempre o mesmo e as situações em que se entra é que diferem um pouco. O contista não conseguiu aprofundar certas diferenças individuais que poderiam fornecer maior diversidade e variedade psicológica (7). Ora, há quase nenhuma ou muito pouco de psicológico nos contos de Trindade Coelho, mesmo nos mais expressivos como “Manuel Maçores”, “Antônio Fraldão” ou “Última Dádiva”.

Dentro da perspectiva lírica em geral as personagens apresentam um recorte único, sem caracterizações específicas e sem dramas diferenciadores. Estamos diante de criaturas rústicas, de anseios e ambições limitadas o que condiciona a limitação dos dados psicológicos diferenciadores. Não queremos dizer com isso que em alguns contos como “Manuel Maçores”, “Antônio Fraldão”, “Vae Victoribus”, “Abyssus Abyssum” não ocorra visão interna da personagem. Ela aparece e ainda acertadamente o contista faz derivar daí os aspectos funcionais da paisagem, que colaboram na afirmação dos dados psicológicos. Veja-se a título de exemplo, um trecho de “Vae Victoribus”:

Sentiu-se alquebrado, transido até o mais íntimo do seu ser. Um longo desfalecimento invadiu-o todo, quebrando-lhe a última fibra de energia, como se quebra um vime seco. Aquela paralisia atacou-lhe também o cérebro: não formava um só raciocínio nem elaborava sequer uma idéia, a mais simples. E foi preciso um grande trovão para todo ele tremer, abalado como a própria terra. Depois outro relâmpago fez reviver nêle a vida do espírito; sentiu um grande pavor àquele aspecto súbito do campo que diante dele se perdia de vista, afogueado como se estivesse todo em chamas (8).

(7) Muito pelo contrário, é a realidade exterior, dentro de um realismo quase fotográfico, que interessou ao contista. Incidentalmente, e tão-somente incidentalmente, Trindade Coelho logrou vislumbrar o íntimo de suas personagens.

(8) *Os Meus Amôres*, pp. 117-118.

E assim continua a narrativa, percebendo-se claramente que, naturalmente a paisagem completa o problema da personagem, sem que haja uma ruptura nem mesmo uma dissociação entre ambas. Aliás, uma das qualidades mais salientes de *Os Meus Amôres* é justamente a associação correta e expressiva da criatura e dos aspectos exteriores em que se apresenta. Trindade Coelho supera a mera perspectiva do homem como simples reflexo da paisagem, para fazer que esta colabore aberta e afetivamente nos dramas e nos aspectos psicológicos da personagem.

Contudo, é preciso ter em conta que na verdade Trindade Coelho se preocupa mais com as ações humanas e com as falas humanas, isto é, o *Os Meus Amôres* devem ser visto como preocupação dinâmica das personagens. Algumas vezes elas falam mais do que agem; realmente em muitas oportunidades Trindade Coelho quer ver as suas personagens falarem, demonstrarem seus pensamentos e sentimentos. No geral, mesmo as criaturas do seu conto são loquazes, extrovertidas, diferentes, por exemplo, das personagens do conto campesino de Fialho de Almeida, que se contém mais, que só falam o estritamente necessário.

Esta extroversão se explica pelo fato de que as criaturas querem expressar ao máximo suas idéias e seus pensamentos, como se o falar fosse um testemunho e uma afirmação importante do sentir e do pensar. E as personagens de *Os Meus Amôres* falam naturalmente, espontaneamente, numa linguagem própria dos tipos rústicos transmontanos. Assim, através do diálogo o contista nos revela não só problemas típicos mas modos de falar também característicos. Resulta disto o aspecto mais humano, mais vigoroso das personagens e um sentido anti-literário, aliás confirmado pela busca constante que o contista realiza no campo da literatura popular das lendas e da tradição oral. Por isso, a nosso ver, Trindade Coelho é um contista muito mais popular que literário, muito mais um contador de casos que um artista preocupado com os efeitos literários e lingüísticos. E nisto reside quase todo o sabor destas páginas descompromissadas de *Os Meus Amôres*. E a simplicidade do contista se estende inevitavelmente a seus temas mais característicos: o amor, a amizade, a psicologia infantil, a exaltação das qualidades dos animais domésticos. E no tratamento destes temas uma característica se destaca: o otimismo idealista de Trindade Coelho na observação das criaturas humanas e dos bichos. Idealização que pode ser explicada

dentro de duas perspectivas: o próprio espírito do contista, tendente a valorizar os séres racionais e irracionais e o afastamento do local e dos problemas que dão vida a sua obra, que impediria maior concreção e também maior realismo aos dramas nos contos. E é por isso que com bem poucas exceções, saímos dos contos de Trindade Coelho com uma mesma expressão: a vida constitui-se sómente de lirismo, de virtudes e de bons atos. Apenas "Manuel Maçores" e "Abyssus Abyssum" revelam o lado trágico da vida, e ainda neste último misturado com o lirismo na observação de dados psicológicos de duas crianças. E a predominância lírica sobre o dramático e o trágico explica a pouca profundidade humana dos tipos de *Os Meus Amôres* e por isso mesmo ocorre a busca do pitoresco, dos aspectos locais e regionais. No que tange às personagens, ressalta evidente a falta de fôlego do contista, para dar maior dimensão humana e autenticidade às suas personagens.

Parece mesmo que aquilo que é apontado com maior insistência pelos críticos — o lirismo — foi que perdeu a obra do contista numa esterilidade onde o sôpro humano pouco aparece. Ainda mais, uma certa insistência numa pedagogia em torno da felicidade da criatura no campo comprometeu a obra de Trindade Coelho. Não fôsse só por isso também a idealização em torno das criaturas e das paisagens do campo e a realização da obra estando longe de Trás os Montes, ambiente que deu razão a seu conto. Idealidade e distância das criaturas e das paisagens rústicas explicam a fraqueza do conteúdo do conto de Trindade Coelho.

Repassa ainda o conto de Trindade Coelho, um certo saudosismo, com relação à gente, à paisagem portuguêsa de Trás os Montes; não é sem razão que a evocação, a lembrança estão sempre presentes em *Os Meus Amôres* e o evocativo é uma das principais direções do seu lirismo.

Antônio Fraldão constitui outra narrativa que confirma os dotes de contista de Trindade Coelho por saber colocar corretamente os ingredientes que provocam a expectativa e o interesse dos leitores.

Dos contos em torno de animais, "Sultão", é o que tem merecido maiores elogios da crítica e realmente se trata de um conto onde a presença do mistério do burro desaparecido e a espontaneidade das personagens, provocam realmente a atenção do leitor. Trindade Coelho nos parece um contista que conhecia bem a técnica do conto, apenas não possuía um

maior fôlego para criar histórias de grande conteúdo e profundidade.

Em síntese e em conclusão, o conto de Trindade Coelho, merece a atenção dos estudiosos da Literatura Portuguesa, especialmente dos que se dedicam ao estudo da forma conto, não só pela variedade dos temas e pela propriedade com que são tratados como por se tratar de um contista de transição do Realismo para o Simbolismo.

BIBLIOGRAFIA

BOTELHO, Abel — *Mulheres da Beira*. Pôrto, Livraria Lello e Irmão Editôra, s.d.

FIGUEIREDO, Fidelino de — *História da Literatura Realista*. São Paulo, Ed. Anchieta, 3.^a ed., 1946.

MOISÉS, Massaud — “Concerto e Estrutura do Conto”, in *Revista de Letras*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1964, vol. 5, pp. 66-97.

COELHO, Trindade — *Os Meus Amôres*, 14.^a ed., Lisbôa, Portugália Editôra, 1962.

RAMOS, Feliciano — *Trindade Coelho, homem de Letras*. Coimbra, Cecta Universitatis Conimbrigensis, 1947.

MISCELÂNEA

A ESTÓRIA *

E. M. Forster

É tácito que a estória constitui o aspecto fundamental do romance, mas o assentimento de cada um de nós não é sempre dado num mesmo tom de voz; e nossas conclusões subseqüentes irão depender precisamente do tom de voz aqui empregado.

Ouçamos três vozes. Se perguntarmos a um certo tipo de homem: "O que faz um romance?" Ele irá responder tranquilmente: "Bem, não sei, é uma pergunta engraçada, um romance é um romance, bem, não sei, acho que conta uma estória, por assim dizer". Sua resposta é vaga e bem humorada; provavelmente fala enquanto dirige um ônibus, sem prestar à literatura mais atenção do que ela merece. Outro homem, que imagino num campo de gôlfe, terá, frente à mesma pergunta, uma atitude enérgica e agressiva. Vai replicar:

"O que faz um romance? Ora, naturalmente conta uma estória e se não o fizesse não teria para mim qualquer utilidade. Arecio uma boa estória. Péssimo gosto da minha parte, não resta dúvida, mas é verdade. Pode ficar com sua arte, sua literatura, sua música, mas deixe comigo uma boa estória. E veja bem, gosto de que uma estória seja uma estória e minha mulher também".

E um terceiro indivíduo responde numa voz triste e desanimada: "Sim, sim, o romance conta uma estória". Respeito e admiro o primeiro indivíduo. Temo e detesto o segundo. E o terceiro sou eu. Sim, sim, o romance conta uma estória. É esse seu aspecto fundamental, sem o qual não poderia existir. É o mais alto denominador comum a todos os romances e eu gostaria que assim não ocorresse, que esse denominador comum fosse algo diferente, a melodia ou a percepção da verdade, e não esta forma de atavismo inferior.

Isso porque quanto mais observamos a estória (a estória que é realmente uma estória, vejam bem), à medida que a de-

* O presente capítulo foi traduzido do trabalho crítico de E. M. Forster *Aspects of the Novel*, por Alex Severino e Silvia Mussi da Silva.

sembaraçamos das implicações mais sutis a ela ligadas, menos, teremos para admirar. Estende-se como uma espinha dorsal, ou antes, como um verme, pois seu inicio e fim são arbitrários. A estória é antiqüíssima; data da era neolítica, talvez da paleolítica. O homem de Neanderthal já ouvia estórias, a julgar pela forma de seu crânio. A assistência primitiva era constituída por homens peludos, boquiabertos à volta da fogueira no acampamento, fatigados após a luta contra o mamute ou o rinoceronte lanoso; a única coisa capaz de mantê-los acordados era o suspense. O que iria acontecer em seguida? Às vezes o romancista se tornava monótono e assim que a assistência adivinhava qual seria o próximo episódio dormia ou matava-o. Podemos avaliar os perigos dessa tarefa ao pensarmos no que fez Scheherazade, tempos depois. Evitou a fatalidade que sobre ela pairava porque sabia como manejar o suspense, o único artifício literário capaz de surtir efeito com tiranos e selvagens. Embora fosse uma grande romancista, extraordinária em suas descrições, liberal em seus julgamentos, hábil na apresentação dos incidentes, avançada em sua moral, cheia de vida em suas delineações de caráter, profunda conhecedora de três capitais do Oriente, não foi de nenhum desses dons que se valeu ao tentar salvar sua vida, ameaçada pelo marido intolerável. Essas qualidades tiveram um papel puramente incidental. Ela só sobreviveu porque conseguiu manter acesa a curiosidade do rei a respeito do que iria acontecer em seguida. Cada vez que via o sol surgir, parava ao meio de uma sentença, deixando-o boquiaberto. "Nesse momento, Scheherazade viu surgir a manhã e silenciou, discretamente". Essa pequena frase sem interesse é a espinha dorsal de *As Mil e Uma Noites* e constitui o elo de ligação entre essas noites, sendo, ao mesmo tempo, responsável pela preservação da vida de uma princesa tão bem dotada.

Todos nós somos como o marido de Scheherazade no sentido de que queremos saber o que vai acontecer em seguida. Isso é universal e é a razão por que o eixo de um romance tem que ser uma estória. Alguns de nós não querem saber de nada além da estória; nesses só existe uma curiosidade primitiva e, diante disso, nossos demais juízos literários se tornam ridículos. E agora a estória pode ser definida. Uma narrativa de episódios dispostos em sua seqüência temporal: o almoço vem depois do café da manhã, terça-feira depois de segunda, a decomposição após a morte, e assim por diante. A estória, como estória, só pode ter uma qualidade: fazer com que os leitores se interessem pelo que irá acontecer em seguida. E, ao contrário, só pode ter um defeito: não despertar

o interesse dos leitores com respeito ao próximo episódio. São essas as duas únicas críticas que se podem fazer com referência a uma estória. É a mais simples e primária das estruturas literárias. Ainda assim, é o mais alto denominador comum a todos organismos bastante complexos conhecidos como romances.

Quando, à semelhança do que estamos fazendo agora, isolamos a estória dos elementos mais sutis que a permeiam e a seguramos com uma pinça-interminável, retorcendo-se qual desnudo verme do tempo — a estória se nos afigura ao mesmo tempo desagradável e insípida. Mas podemos aprender muito com ela. Comecemos considerando-a em sua relação com a vida diária.

Esta também é repassada por um sentido temporal. Ao avaliarmos um fato, acontece antes ou depois do outro; é algo que está sempre em nosso pensamento e grande parte de nossas palavras e ações decorrem dessa hipótese. Dissemos grande parte de nossas palavras e ações, mas não tôdas; há na vida alguma coisa além do tempo, algo que apropriadamente pode ser chamado “valor”, algo que não é medido em minutos e horas, mas em intensidade, de tal forma que, ao contemplarmos nosso passado, este não se estende como uma planície, mas como um terreno em que alteiem alguns cumes distintos; e quando olhamos o futuro, ele por vêzes se apresenta como uma muralha intransponível, uma nuvem ou um sol, mas nunca numa disposição cronológica. Nem a memória do passado, nem a antecipação do futuro se interessam pelo fator tempo e todos os sonhadores, artistas e namorados se encontram parcialmente libertos de sua tirania; o tempo pode matá-los mas não consegue reter-lhe a atenção, sendo que, mesmo no instante da morte, quando o relógio da torre transmite toda a força o peso do momento, pode ser que estejam preocupados com outra coisa. Assim, a vida diária, qualquer que seja sua natureza real, praticamente se compõe de dois aspectos: a vida no tempo e aquela ligada aos valores, estando a nossa conduta subordinada a ambos. “Só a vi por cinco minutos, mas valeu a pena”. Essa única sentença envolve os dois aspectos da vida. O que a estória faz é narrar a vida no tempo. E o romance como um todo, se fôr um bom romance, deve incluir também os valores existenciais através de artifícios a serem examinados posteriormente. No romance há também uma subordinação aos dois aspectos da vida já referidos. Mas aí, a sujeição ao tempo se faz imperiosa; sem ela nenhum romance pode ser escrito. Mas na vida diária, tal subordinação pode não ser ne-

cessária: não sabemos se o é, ao certo, e a experiência de alguns místicos sugere, com efeito, que não é imprescindível e que estamos bastante errados ao supor que à segunda-feira se segue a terça e à morte a decomposição. Na vida diária é sempre possível a qualquer um dos nós negar a existência do tempo e agir como se ele não contasse, mesmo com o risco de não sermos compreendidos por nossos concidadãos, sendo por eles enviados ao que comumente se chama hospital de loucos. Mas nunca é dado ao romancista eliminar o tempo na fábrica em que arquiteta seu romance: precisa ater-se ao fio da estória ainda que imperceptivelmente ,precisa tocar êsse verme interminável ,sob pena de tornar-se ininteligível, o que será para ele, um desastre.

Estou tentando não ser filosófico em matéria de tempo, pois (os entendidos o asseguram) ele constitui ocupação por demais perigosa para um amador, muito mais desastrosa que o espaço; e muitos metafísicos eminentes foram destituídos por terem-no tratado imprópriamente. Só estou tentando explicar que agora, enquanto faço essa palestra, posso tomar ou não conhecimento do tiquetaque do relógio, tomar ou não consciência do sentido do tempo; mas no romance sempre há um relógio. Emily Brontë tentou esconder o seu em *O Morro dos Ventos Uivantes*. Sterne em *Tristam Shandy*, virou o seu de cabeça para baixo. Marcel Proust, ainda mais engenhoso, constantemente alterava os ponteiros, de modo que seu herói ao mesmo tempo recebia a amante para jantar e jogava bola com sua enfermeira no jardim. Todos êsses truques são legítimos, mas nenhum deles contravem nossa tese: a base de um romance é a estória, e a estória é uma narrativa de episódios dispostos numa seqüência cronológica. (Por falar nisso, uma estória não é o mesmo que um enrêdo. Pode servir de base a êste, mas o enrêdo é um organismo mais complicado e será definido e discutido numa outra palestra que se seguirá).

Quem nos irá contar uma estória?

Sir Walter Scott, naturalmente.

Scott é um romancista sobre o qual as opiniões divergem violentamente. Quanto a mim, não me agrada e acho difícil compreender seu continuado renome. É fácil admitir sua fama na época em que viveu. Há para isso importantes razões históricas que deveriam ser aqui discutidas se estivéssemos seguindo um esquema cronológico. Mas quando o colocamos fora do tempo, escrevendo naquela sala circular com os demais romancistas, ele se nos apresenta como uma figura bem menos

impressionante. Vê-se que possui um espírito comum e um estilo pesado. É incapaz de arquitetar. Não é dotado nem de “distanciamento artístico” (¹) e nem de “paixão”; e como pode um escritor, privado desses dons, criar personagens que nos impressionem profundamente? Quanto ao “distanciamento artístico”, talvez seja pedante de nossa parte exigir tanto. Mas a “paixão”, por certo, está ao alcance de todos e vejam como tôdas as trabalhosas montanhas de Scott, seus vales bem cinzelados, suas abadias cuidadosamente em ruínas, tudo clama por uma “paixão” que nunca se faz presente! Se a tivesse seria um grande escritor e então sua falta de graça e sua artificialidade não contariam. Mas só possui um coração brando, um espírito cavalheiresco e uma inteligente afeição pelos campos: e isso não constitui base suficiente para grandes romances. E sua integridade é pior que nada, desde que tem natureza puramente moral e comercial. Satisfazia seus mais altos anseios e êle nunca sonhou que poderia haver um outro tipo de lealdade.

Sua fama se deve a duas causas. Em primeiro lugar, muitos membros da velha geração lembram-se de quando os livros desse autor lhes eram lidos em voz alta na juventude: está ligado a felizes recordações de ordem sentimental, a férias ou residências na Escócia. Apreciam-no pela mesma razão que eu me encantava e me encanto com *The Swiss Family Robinson*. Poderia falar-lhes agora sobre *The Swiss Family Robinson* e seria uma palestra entusiasmada devido às recordações de minha meninice evocadas por essa obra. Quando meu juízo declinar completamente, não mais me importarei com a grande literatura. Irei de volta à praia romântica onde “o navio bateu com um violento impacto, lançando fora quatro semideuses chamados Fritz, Ernest, Jack e o pequeno Franz, com seu pai, sua mãe e uma trouxa contendo todos os utensílios necessários para morar por dez anos no trópico. Essa é a eterna primavera da minha vida, isso é o que *The Swiss Family Robinson* significa para mim; e, por acaso, não é isso que Sir Walter Scott representa para muitos dos senhores? Será êle mais que um evocador da felicidade passada? E até que estejamos decretados; não é preciso pôr de lado tudo isso quando tentamos compreender os livros?

Em segundo lugar, o renome de Scott se firma em base genuína. Ele era capaz de contar uma estória. Tinha o poder

(1) Julgamos que com a expressão “artistic detachment” o autor se refira ao distanciamento do artista em relação a sua obra (N. dos T.).

primário de conservar o leitor em suspense, provocando sua curiosidade. Vamos parafrasear *O Antiquário*; não iremos analisá-lo, pois não é essa a abordagem certa, mas sim parafráseá-lo. Assim, veremos a estória se desenrolando e estaremos aptos a estudar seus artifícios bastante simples.

O ANTIQUÁRIO

Capítulo I

Foi pela manhã dum lindo dia de verão, lá pelos fins do século dezoito que um môço de aparência fidalga, estando para viajar ao nordeste da Escócia, comprou um bilhete numa das carruagens que trafegam entre Edimburgo e *Queensferry*, onde, como o nome indica e, como é do conhecimento dos meus leitores do norte, existe uma barca que cruza o *Firth of Forth*.

Essa é a primeira sentença; não é, por certo, empolgante, mas nos fornece o tempo, o espaço e um rapaz, situando a cena. Sentimos um interesse moderado por aquilo que o jovem irá fazer. Seu nome é Lovel e há um mistério que o cerca. É o herói da estória, pois, do contrário, Scott não o chamaria fidalgo e certamente está destinado a fazer a heroína feliz. Encontra o antiquário, Jonathan Oldbuck. Tomam a carruagem, sem pressa, travam relações, Lovel visita Oldbuck em sua casa e encontram nos arredores nova personagem, Edie Ochiltree. Scott é perito em introduzir novos protagonistas. Fá-los escorregar para a cena naturalmente e com um ar prometedor. Edie Ochiltree promete bastante. É um mendigo; mas não é um mendigo comum, é um vagabundo romântico que merece confiança e não será êle uma pista para desvendar o mistério que pressentimos em Lovel? É há ainda mais apresentações: de Sir Arthur Wardour (família antiga, mau administrador); de sua filha Isabella (orgulhosa) a quem o herói ama sem ser correspondido; da irmã de Oldbuck, Miss Grizzle. Miss Grizzle é introduzida com o mesmo ar de promessa. Na realidade, ela é apenas um recurso cômico; não conduz a nada e o nosso contador de estórias tem muito dêsses artifícios. Não lhe é necessário estar insistindo na relação de causa e efeito. Mantém-se da mesma forma dentro das simples fronteiras de sua arte se diz coisas que nada têm a ver com o desenrolar dos acontecimentos. Os leitores pensam que o incidente irá se desenvolver, mas são primitivos, estão cansados e esquecem facilmente. Ao contrário daquele que arquiteta enredos, o contador de estórias

tira proveito dos finais esfarrapados. Miss Grizzle é uma pequena mostra disso; como um exemplo maior, poderia citar um romance que pretende ser conciso e trágico: *The Bride of Lammermoor* (A Noiva de Lammermoor). Nesse livro Scott apresenta “*The Lord High Keeper*” com grande ênfase e com infinitas sugestões de que os defeitos do protagonista irão conduzir à tragédia, enquanto, na realidade, essa tragédia ocorreria quase da mesma forma caso ele não existisse, pois os únicos ingredientes a ela necessários são Edgar, Lucy, Lady Ashton e Bucklaw. Bem, voltando a *O Antiquário*, há então um jantar, Oldbuck e Sir Arthur discutem, Sir Arthur fica ofendido, retira-se com a filha e caminham de volta pela areia. A maré sobe. Sir Arthur e Isabella vêem-se barrados e defrontam-se com Edie Ochiltree. É o primeiro momento sério na estória e o narrador trata-o da seguinte forma:

Enquanto trocavam essas palavras, pararam sobre a mais alta borda da rocha que poderiam atingir; pois parecia que qualquer outra tentativa de ir adiante só iria servir para antecipar seus destinos. Estavam aí então a esperar o desencadear da fúria dos elementos, lento mas inevitável, trazendo em si algo peculiar à situação dos mártires da igreja dos primeiros tempos que, expostos pelos tiranos pagãos a ira das bestas selvagens, eram compelidos a presenciar durante algum tempo a impaciência e o furor em que se agitavam os animais, enquanto esperavam o sinal para que as grades fôssem soltas, deixando-os livres para avançarem sobre suas vítimas.

Ainda assim, essa pausa temerosa deu a Isabella tempo para reunir as forças de uma mente naturalmente forte e corajosa e que se reanimava nessa situação terrível “Deveremos abandonar a vida sem luta?” disse ela. “Não haveria algum caminho embora temível, pelo qual pudéssemos escalar o rochedo ou, ao menos, ganhar alguma altura sobre a maré, um lugar em que fôsse possível ficarmos até de manhã ou até que algum auxílio viesse? Eles devem saber de nossa situação e movimentarão o país para nos socorrer”.

Assim fala a heroína, num tom que certamente faz estremecer o leitor. As rochas são de papelão como aquelas da minha querida família suíça; a tempestade é derramada com u'a mão, enquanto com a outra Scott rabisca algo a respeito dos primeiros cristãos; não há em todo o episódio sinceridade ou noção do perigo; tudo é desprovido de “paixão”, mecânico e, ainda assim, queremos saber o que acontece em seguida.

Ora, Lovel os salva. Sim, deveríamos ter pensado nisso; e depois?

Outro fim esfarrapado. O Antiquário coloca Lovel para dormir em um quarto assombrado, onde ele tem um sonho ou

uma visão de um antepassado de seu hospedeiro, que lhe diz: "*Kunst macht Gunst*", palavras que êle não entende, pois ignora o alemão, e que só mais tarde vem a saber significarem "A Habilidade obtém o Benefício"; portanto, precisa prosseguir com o cércio ao coração de Isabella. Isso significa que o sobrenatural em nada contribui para a estória. É introduzido em meio a tapeçarias e tempestades, mas só resulta numa máxima de caderno. O leitor não o sabe, entretanto. Quando ouve "*Kunst macht Gunst*" sua atenção desperta novamente; mas ela volta a ser atraída para algo mais e a seqüência temporal continua.

Piquenique nas ruínas de St. Ruth. Segue-se a introdução de Dousterwivel, um forasteiro mau que envolveu Sir Arthur em planos de mineração e cujas superstições são ridicularizadas por não terem a marca genuína da fronteira. Depois a chegada de Hector McIntyre, sobrinho do Antiquário, que suspeita ser Lovel um impostor. Os dois se defrontam num duelo; Lovel, pensando ter matado seu oponente, foge com Edie Ochiltree que surge como sempre. Esconde-se nas ruínas de St. Ruth, onde observam Dousterwivel enganando Sir Arthur numa busca ao tesouro. Lovel se afasta num bote, e, quando longe da vista, está fora do pensamento; não nos preocupamos com êle até que apareça outra vez. Segunda busca ao tesouro em St. Ruth, Sir Arthur encontra muita prata escondida. Terceira busca ao tesouro. Dousterwivel é esbordado com fôrça e, quando volta a si, depara com os ritos funerários da velha Condêssa de Glenallan, que lá está sendo enterrada à meia noite, em segredo, pois sua família pertence à religião católica.

Agora os Glenallans são muito importantes na estória, embora introduzidos tão ao acaso. São ligados a Dousterwivel de uma maneira completamente desprovida de artifícios. Acontecendo estar essa personagem por perto, Scott deixa ver a ação através de seus olhos. E, à essa altura, o leitor já está tão dócil frente a sucessão de episódios que só boceja, como um homem da caverna. Agora os interesses se voltam para os Glenallans, as ruínas de St. Ruth são varridas da cena e entramos no que pode ser chamado a "pré-estória", quando duas novas personagens intervêm, falando de um modo selvagem e sombrio a respeito de uma passado pecaminoso. Chamam-se Elspeth Muckebackit, uma pescadora com ares de Sibila, e Lord Glenallan, filho da falecida condêssa. Seu diálogo é interrompido por outros acontecimentos: pela prisão, julgamento e soltura de Edie Ochiltree, pela morte por afogamento de outra nova personagem e pela comicidade da convalescência de Hector

McIntyre em casa do tio. Mas o principal é que muitos anos trás Lord Glenallan, contra a vontade da mãe, havia desposado uma dama de nome Evelina Nevile, tendo então tomado conhecimento de que ela era sua meia-irmã. Louco de horror, tinha-a abandonado antes de ela dar a luz. Elspeth, antes criada de sua mãe, agora lhe explica que Evelina não tinha com êle nenhum parentesco, morrera no parto, assistida por Elspeth e outra mulher e a criança desaparecera. Lord Glenallan vai então consultar o Antiquário que, como juiz de paz, sabia algo a respeito dos fatos daquela época e também havia amado Evelina. E o que ocorre em seguida? Os bens de Sir Arthur Wardour são leiloados, pois Dousterwivel o arruinou. E então? Diz-se que os franceses estão aportando. E depois? Lovel dirige-se ao distrito, liderando tropas britânicas. Agora chama-se a si próprio "Major Nevile". Mas mesmo esse não é seu nome verdadeiro, pois êle não é ninguém mais senão o filho perdido de Lord Glenallan, e legitimo herdeiro de um condado. Em parte através de Elspeth Mucklebaekit, em parte através da outra criada, companheira desta e que êle encontra como uma freira no exterior, em parte através de um tio que morreu, e ainda por meio de Edie Ochiltree, a verdade acaba aparecendo. Com efeito, há razões de sobra para o desfecho, mas Scott não está interessado em razões; joga-as fora sem se preocupar em elucidá-las; fazer uma coisa acontecer após a outra é seu único propósito sério. E depois? Isabella Wardour abranda e desposa o herói. E depois? Isso é o fim da estória. Não é sempre que devemos perguntar "e depois". Se se prolonga a seqüência temporal por um segundo a mais, ela poderá nos conduzir a outro país.

O *Antiquário* é um livro em que a vida no tempo é celebrada instintivamente pelo romancista e isso leva na certa a um afrouxamento da emoção, a uma superficialidade de julgamento e, em particular, àquele uso idiota do casamento como final. O tempo pode também ser celebrado de maneira consciente e darei um exemplo disso num livro de tipo completamente diverso, uma obra memorável: *The Old Wives' Tale* (Conto das Velhas Espôsas), de Arnold Bennett. Nela o tempo é o verdadeiro herói. É colocado no papel de senhor da criação, com exceção, decerto, da do Sr. Critchlow, que, situando-se à margem de maneira bizarra, vem, assim, adicionar fôrça ao processo. Sophia e Constance são as filhas do Tempo desde o momento em que as vemos brincando espalhafatosamente com os vestidos da mãe; estão destinadas a um declínio completo, raro na literatura. Ficam môças, Sophia foge e se casa, a mãe morre, Constance se casa, seu marido morre, o

marido de Sophia morre, Sophia morre, Constance morre, o velho cão reumático arrasta-se para ver se algo resta no pires. Nossa vida diária no tempo constitui-se exatamente nesse processo de envelhecer que obstrui as artérias de Sophia e Constance, e a estória que fôr uma estória, que pareça bem saudável e não suporte contra-sensos, não parece conduzir a nenhuma conclusão que não o túmulo. É uma conclusão insatisfatória. Naturalmente, envelheceremos. Mas um grande livro precisa basear-se em alguma coisa mais que "naturalmente" e *The Old Wives' Tale* (Conto das Velhas Espôsas) é forte, sincero, triste, mas falta-lhe grandeza.

E com respeito a *Guerra e Paz*? É certamente grande, e, da mesma forma, enfatiza os efeitos do tempo, o alvorecer e o declínio de uma geração. Tolstói, como Bennett tem, a coragem de nos mostrar as pessoas envelhecendo. A decadência parcial de Nicolai e Natasha é realmente mais sinistra que a completa ruína de Constance e Sophia, pois com os primeiros se nos afigura parecer muito mais da nossa juventude. Dessa forma, por que *Guerra e Paz* não é deprimente? Com certeza porque se estendeu tanto no espaço como no tempo e o senso de espaço, até que nos atemorize, atua como estimulante e como que deixa atrás de si um efeito musical. Depois de se ler *Guerra e Paz* por algum tempo, grandes acordes começam a soar e é impossível dizer exatamente o que foi que os desencadeou. Não provém da estória, se bem que Tolstói esteja tão interessado no que irá acontecer como Scott e seja tão sincero quanto Bennett. Esses sons não vêm dos episódios ou das personagens. Têm origem na imensidão do território russo sobre o qual se encontram espalhados os episódios e os protagonistas, na soma total de pontes e rios enregelados, florestas, estradas, jardins e vão acumulando grandeza e sonoridade à medida que os deixamos para trás. Muitos romancistas têm sentido de lugar — Five Towns, Auld Reekie, e assim por diante. Muito poucos têm noção de espaço e entre êles destaca-se Tolstói e a divina bagagem que traz consigo. O espaço, e não o tempo, domina em *Guerra e Paz*.

Vai ainda uma palavra de conclusão sobre a estória, encarada como repositório de uma voz. É o aspecto do romance que exige leitura em voz alta, que não se dirige aos olhos, como a maior parte dos trabalhos em prosa, mas ao ouvido, no que se aproxima da oratória. Não oferece melodia ou cadência. Para apreender êsses elementos, por estranho que pareça, a visão é suficiente; auxiliado por uma mente que a tudo transmuda, o olho pode facilmente reunir os sons de um parágrafo

ou de um diálogo, quando têm valor estético, transformando-os para nós num sentimento de prazer; sim, é capaz de captá-los de tal forma que os percebemos mais rapidamente do que se fôssem recitados, assim como certas pessoas lêem uma partitura musical mais depressa do que pode ser tocada no piano. Mas o olho é igualmente célebre ao captar uma voz. A sentença inicial de *O Antiquário* não tem beleza sonora, mas dela perderemos algo se não fôr lida em voz alta. Nossa mente poderia estar em íntima comunhão com a de Walter Scott de maneira silenciosa, mas com menor proveito. A estória, além de relatar uma coisa depois da outra, acrescenta algo, devido a sua conexão com uma voz.

Não acrescenta muito. Não nos dá nada tão importante como a personalidade do autor. Sua personalidade, quando a tem, transmite-se através de agentes mais sutis como as personagens, o enrôdo, ou os comentários que faz da vida. Tudo que a estória pode fazer nesse sentido é transformar-nos de leitores em ouvintes, para quem "uma" voz fala, a voz do narrador da tribo, sentado de cócoras no meio da caverna e dizendo uma coisa depois da outra até a audiência dormir, por entre restos e ossos. A estória é primitiva, reporta-se às origens literárias, antes que a leitura fôsse descoberta e, portanto, apela para o que em nós é rudimentar. Eis porque somos tão intolerantes com referência às estórias que temos em aprêço e estamos sempre prontos a importunar os que gostam de qualquer outra coisa. Por exemplo, aborreço-me quando riem de mim por gostar de *The Swiss Family Robinson* e espero ter irritado alguns dos senhores com referência a Scott! Compreendem o que digo. As estórias geram uma atmosfera de intolerância. A estória não é moral e nem favorece a compreensão do romance em seus outros aspectos. Para se chegar a isso é preciso sair da caverna.

Não sairemos dela, mas iremos observar como aquêle outro tipo de vida, a que se liga a noção de valor, pressiona o romance de todos os lados, está sempre pronto a invadi-lo e realmente distorcê-lo, oferecendo-lhe personagens, enredos, fantasias, visões do universo, qualquer coisa a não ser êsse constante "e depois... e depois", que é a única contribuição trazida pelo presente estudo. A vida no tempo é óbviamente tão inferior e sem importância que a pergunta ocorre de maneira natural: não pode o romancista aboli-la de seu trabalho, assim como o místico assegura tê-la eliminado de sua experiência, fazendo imperar em seu lugar, sózinha, brilhante, a outra alternativa?

Sim, há uma romancista que tentou abolir o tempo de sua obra e seu fracasso é bastante instrutivo. Ela é Gertrude Stein. Indo mais longe que Emily Brontë, Sterne ou Proust, Gertrude Stein despedaçou e pulverizou seu relógio, espalhando os fragmentos sóbre o mundo como os membros de Osiris; e não o fez por perversidade mas por um motivo nobre: esperava emancipar a ficção da tirania do tempo e expressar únicamente a vida dos valores. Falha, pois assim que a ficção se liberta completamente do tempo, nada mais pode expressar, e em seus últimos trabalhos é possível notar o declive pelo qual a autora escorregava. Quer abolir todo êsse aspecto da estória, essa seqüência cronológica e meu coração está de acôrdo. Contudo não pode fazê-lo sem eliminar a seqüência entre as frases. E o efeito disso se perde a menos que a ordem das palavras nessas sentenças seja também abolida, o que, por sua vez, implica na supressão da ordem das letras e dos sons nas palavras. E agora ela está à beira do precipício. Nada há a ridicularizar numa experiência como essa. É muito importante tentar dessa forma do que tornar a escrever os romances de Waverley. Ainda assim, a experiência está destinada ao fracasso. A seqüência temporal não pode ser destruída sem abalroar em suas ruínas tudo aquilo que deveria tomar seu lugar; o romance que sómente expressasse valores nada mais faria do que se tornar ininteligível e, portanto, sem valor.

Essa é a razão pela qual lhes peço juntarem-se a mim, repetindo as palavras com que iniciei essa palestra, exatamente no mesmo tom de voz. Não as digam de maneira vaga e bem humorada como o chofer de ônibus: não têm o direito. Não as digam de forma enérgica e agressiva como o jogador de gôlf: sabem fazê-lo melhor. Digam-nas com um pouco de tristeza e estarão certos. Sim, sim, o romance conta uma estória.

NÔTULA ACERCA DE “O QUE EM MIM 'STÁ PENSANDO”

Robert Herron (*)

Talvez o verso mais citado e discutido pelos críticos da poesia de Fernando Pessoa, excluindo “o poeta é um fingidor”, seja “o que em mim'stá; pensando”. Levando em conta o caráter intelectualizado dos seus poemas, os verbos “pensar” e “sentir” são de grande importância na interpretação da sua obra, já que aparecem intimamente ligados e usados com grande freqüência. Procurarei nesta nota, explicar o sentido que êles revestem para o poeta e que assumiram para mim depois de uma leitura das poesias contidas no volume *Poesias de Fernando Pessoa* (Edições Ática, Lisboa, 1958), que apenas inclui as poesias publicadas sob o nome de Fernando Pessoa “êle mesmo”. Procurarei, também, descrever seu “mundo” de pensamento e sentimento. Direi desde já que não pretendo esgotar tôdas as possibilidades do tema, e que minha interpretação pode ser muito pessoal, mas esforçar-me-ei por comprovar as minhas afirmações.

É imprescindível saber, antes de começar, que Fernando Pessoa não teve, praticamente, biografia exterior. Teve, sim, uma vida interior formidável: pensou, meditou, cismou; contudo, salvo um só caso de amor e a vida social à qual foi obrigada pelas circunstâncias, participou do mundo exterior o menos possível. É importante, também, o fato de êle não acreditar em Deus, e negar tôdas as verdades aceitas, e começar a sua criação poética já tendo assumido êsse ponto de vista niilista.

Um bom ponto de partida para êste estudo seria precisamente o poema em que diz: “O que em sente 'stá pensando”, e que começa com o seguinte verso: “Ela canta, pobre ceifeira,/ julgando-s feliz talvez”. O poeta tem inveja da mulher que pode cantar tão alegremente e que não sofre, como êle:

(*) da Miami University, Oxford, Ohio, USA.

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! (p. 111)

Em certo sentido, porém, Pessoa rejeita o tipo de existência da ceifeira, chamando atenção para a sua inconsciência, e usando as palavras “pobre” e “talvez” com a ironia típica do seu scepticismo. Pessoa tem inveja, sim, mas não gostaria realmente de ser a ceifeira. Gostaria de ter a sua alegria (apesar de ela ser uma ilusão), mas não a sua inconsciência. Ainda melhor, o que o poeta quer é uma impossibilidade, uma contradição: a sua inconsciência conscientemente. Assim ele se coloca num nível de desprêzo olímpico, querendo gozar as vantagens da sua própria condição (o pensar) e da condição da ceifeira (a alegria) e poder ao mesmo tempo eliminar as desvantagens das duas (o sofrimento que acompanha o pensar, a insensibilidade).

A causa aparente do sofrimento do poeta nesta poesia, portanto, é o pensar. Pelo menos, o pensamento para Pessoa está sempre acompanhado ou seguido pela mágoa. Ele “sente” (ouve) a voz, a canção, mas o “pensá-la” (cismar nela) só lhe lembra a incerteza do “tudo que é nada”, só faz com que ele duvide da felicidade da mulher que canta:

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente 'sta pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando! (p. 111)

Neste poema, sentir é igual a perceber pelos cinco sentidos (aqui centrados no ouvir), e pensar é igual a meditar. Mas “sentir” adquire um sentido muito mais amplo, inclui também “pensar” em outras composições, por exemplo, na que também mostra inveja do que não sofre (porque não pensa), neste caso do gato:

...Bom servo das leis fatais,
que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
e sentes só o que sentes.
És feliz porque és assim,... (p. 133)

Em outros lugares, Pessoa fala do “sentir” e do “sentimento” no seu sentido vivencial, existencial, em relação ao mundo real, exterior (aqui, “sentimento” quer dizer “emoção que dura”, como, por exemplo, o amor a caridade); e do “pensar” e do “pensamento” com um sentido especial e todo seu

de “sentir” na poesia, de criar poesia “sentido” em relação ao mundo irreal, interior. Adverte-nos que se pensamos no mundo exterior, o “sentir” da sua poesia é uma mentira, uma fraude, porque na vida real não “sentiu” deveras:

Tenho tanto sentimento
Que é freqüente persuadir-me
De que sou sentimental,
Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento,
Que não senti afinal. (p. 181)

Não há, então, relação entre a vida exterior do poeta e o seu mundo poético. Este é pura invenção e imaginação. Não era capaz de experimentar os sentimentos na vida real, mas os “criou”, os “pensou” para escrever poesia:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração. (p. 238)

“Sentir”, portanto, no sentido poético, quer dizer “pensar” (com uma emoção por base) e “pensar” quer dizer “criar”.

Poder-se-ia acreditar, considerando os dois poemas acima citados (que expressam inveja de pessoas ou animais, por causa de êles serem felizes), que, como resultado do pensar, Pessoa se sentia profundamente.

Às vezes, Pessoa expressa o desejo de poder “sentir” sem ter de “pensar”. Ele sente, por exemplo, que existe a beleza da natureza mas, por causa do pensamento, não pode apreciá-la como gostaria de poder fazer:

Ah, a ironia
De só sentir a terra e o céu
Tão belos ser
Quem de si sente que perdeu
A alma p'ra os ter! (p. 92)

Mas, ao contrário, diz o poeta que no final é só o mundo de pensamento que vale, que “sentir”, experimentar, ou viver um pensamento, destrói-o. Neste sentido, o pensamento é igual ao sonho. A mulher da sua imaginação, por exemplo, é a que dá prazer: “Quero-te para o sonho, não para te amar”. (p. 99) O pensamento constrói o ideal, a perfeição (ou pelo menos procura-os); a vida real só serve para sugerir a forma do que o poeta quer que seja perfeito: “Pois mais nada à vida peço/ Do que ser o seu vizinho”. (p. 132).

Portanto, o processo de pensar transporta o poeta a uma região fora dêste mundo de sentimento e de sensações. Transporta-o tão longe que ele não pode acreditar que existe no mundo real enquanto está mergulhado no seu mundo irreal, abstrato. Naquelas ocasiões, sente-se possuído por “outro”:

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando? (p. 66)

O seu mundo abstrato de pensamento é um mundo no qual perdem sentido o tempo e o espaço:

Andei léguas de sombra
Dentro em meu pensamento
.....
Esquece-me de súbito
Como é o espaço, e o tempo
Em vez de horizontal
É vertical. (pp. 63-64)

Meu império é das horas desiguais, (p. 44).

Também é um mundo onde o poeta se sente falhado, fragmentado, como se estivesse à procura de algo (o ideal absoluto?) que não pode encontrar nunca, ou que só pode encontrar em parte, parcialmente:

Tudo que faço ou medito
Fica sempre na metade.
Querendo, quero o infinito.
Fazendo, nada é verdade.
.....
E eu sou um mar de sargazo —
Um mar onde bóiam lentos
Fragmentos de um mar de além... (p. 179)

Apesar disso, é um mundo onde Pessoa pode refugiar-se da dolorosa existência dêste mundo real e onde pode esquecer, até certo ponto e algumas vezes, pelo menos, a angústia da passagem das horas:

Vou vendo e vou meditando,
Não bem no rio que passa
Mas só no que estou pensando,
Porque o bem dêle é que faça
Eu não ver que vai passando. (p. 187)

No que temos dito até agora, o processo da criação poética de Fernando Pessoa parece ser o seguinte: sentir + pensar, isto é, o sentir, ou o perceber pelos cinco sentidos, vai antes do pensar. Anotamos também, porém, que às vezes ele separa os dois processos (intelectualmente, pelo menos), expressando o desejo de poder sentir sem pensar, e afirmando que o pensamento "sentido" ou experimentado perde a sua validez, compromete o pensamento. Há mais um caso que deveríamos comentar: quando Pessoa inverte os têrmos, isso é, põe o pensar antes do sentir, e em vez de dizer "O que em mim sente 'sta pensando", diz o equivalente a "O que em mim 'sta sentindo": "Só meu pensamento sente". (p. 119). Esta aparente contradição pode ser explicada, acho, voltando à idéia de que Pessoa "finge" sentir (ter "sentimento", emoção que dura) enquanto não sente realmente. Outro fator de explicação seria que a poesia de Pessoa é na essência só "pensamento", só conteúdo intelectual, e nada de sentimento. Nesse sentido, é um poeta frio, sem calor humano real. Por isso é que, quando ele fala no sentimento, quer dizer pensamento. O sentido das duas palavras confunde-se num sentido só. Para Pessoa, o sentimento é pensamento, e o pensamento é sentimento. Ainda melhor, o sentimento "cabe" dentro do pensamento. Mas o sentimento é que é fingido, e o pensamento é que é real. Não se pode falar numa ordem temporal, cronológica de duas coisas quando na realidade constituem um elemento só. E, além disso esse pensamento de Pessoa é uma região onde se perde a noção do tempo e do espaço.

Diria, concluindo, que, apesar do sentimento em Pessoa ser fingido, sua poesia não tem por isso menos valor. Talvez por isso mesmo tenha mais ainda. No final das contas, a poesia é um produto da imaginação, e, em Pessoa, imaginação pura. Se finge, pelo menos confessa seu fingimento. Contudo, parece faltar na sua poesia certa vibração e riqueza emocional "real" que talvez se exigisse dum poeta. Prefiro o poeta cujas "emoções artisticamente transformadas" não são invenção pura e têm uma base vivencial, embora seja inegável que todo poeta é um fingidor até certo ponto.

SITUAÇÃO DE ARTE EM PORTUGAL

“...a natureza da arte não se reduz à estética e muito menos ao esteticismo: ela envolve, mais profundamente, uma vasta e complexa problemática humana”.

(Vergílio Ferreira)

Nelly Novaes Coelho

Ao responder um dos itens do inquérito de arte, recentemente realizado em Portugal, essas palavras de Vergílio Ferreira apontam claramente para a origem da obsessiva preocupação de nossos tempos com o fenômeno artístico. Não há dúvida de que, clara ou obscuramente, o homem de hoje tomou consciência de que a arte é a expressão mais autêncica do seu ser... Daí esse debruçar-se ansiosamente sobre ela e esse perscrutá-la fundo, buscando ali descobrir as respostas que em si mesmo (ou no mundo que o cerca), ele não consegue encontrar, porque ambos estão em crise. Uma crise, cuja mais clara denúncia é, pois, a complexa diversificação da arte em nosso século.

Atônito, o homem vem assistindo, desde as primeiras décadas, a mudança acelerada dos valores do mundo artístico e como o ritmo da metamorfose social não está conseguindo acompanhar o da metamorfose artística, o resultado é essa quebra de “sintonia” entre o público e a arte, entre o homem e a linguagem que o expressa no plano estético. Os movimentos artísticos surgem e desaparecem como meteoros, outros os substituem imediatamente, e o leitor de literatura, o espectador da pintura ou do teatro ou o ouvinte da música vêem-se arrancados dos quadros habituais de sua realidade e obrigados a se acomodarem a novas e insólitas dimensões que por estranhas e desnorteadoras são, óbviamente, repudiadas.

Entretanto repudiá-las de nada adianta... as novas formas ai estão contrastantes e gritantes entre sim existem... Faz-se, pois, necessário tentar compreendê-las... para assim, em última análise, chegarmos a compreender o que se passa conosco.

É nessa linha de experiência que classificamos o volume recentemente lançado em Lisboa, pela Publicações Europa-América, *Situação da Arte* (Inquérito junto de artistas e intelectuais portuguêses).

Resultante de um esquema inteligentemente estruturado por Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luis Salgado de Matos, *Situação da Arte* não é apenas mais um volume que engloba depoimento e tesmunihos, mas é, acima de tudo, um panorama coesamente traçado da atual problemática da arte no Portugal contemporâneo, uma problemática relacionada não só com a tradição da arte européia, como também com a conjuntura social que direta ou indiretamente a determina.

Procurando objetivamente “verificar nas próprias fontes — os artistas e os críticos — em que medida se repercutem em Portugal as novas correntes da arte”, o presente inquérito foi distribuído a 178 pessoas (das quais apenas 73 responderam), englobando romancistas, críticos, poetas, sociólogos, artistas plásticos, músicos, dramaturgos, cineastas, arquitetos, atores e encenadores... todos êles convocados a dar o seu testemunho, respondendo a mais de uma dezena de questões articuladas de tal maneira que as digressões inúteis (tão comuns em inquéritos desta natureza...) foram, se não evitadas, pelo menos reduzidas ao mínimo.

Simultâneamente “teórico e prático ,sociológico e estético”, o inquérito (como não podia deixar de ser) versa sobre os problemas que cada época voltam à tona e cujas respostas, a nosso ver, valem muito mais pelo seu caráter revelador do homem daquele momento, do que pelas soluções que possam oferecer, (pois a verdade é que nenhuma solução é definitiva...)

Para o público brasileiro, tão carente de contacto com a cultura portuguêsa contemporânea (embora a recíproca não seja verdadeira...), a leitura desta coletânea de depoimentos reveste-se da maior importância... pois equivale a um diálogo vivo e objetivo entabulado com quase uma centena de intelectuais e artistas portuguêses), extremamente valioso pelo que nos revela da vivência cultural que fermenta no Portugal de hoje.

Pela seleção das questões pode-se já avaliar dos critérios que nortearam esta iniciativa. O que é a arte? Qual a função, os limites, a forma de influência, a natureza da arte? Quais os problemas que a criação artística lhe põe? Os artistas “sabem” o que “fazem” ou “não sabem, mas fazem”? Qual a importância, na sua poesia, do próprio ato de escrever?

Acha que o processo criador da pintura e da escultura é fundamentalmente diferente? Qual a parte que tem o público na sua atividade artística? Qual a importância da crítica na atividade artística? Acha que o criador se está a tornar cada vez mais crítico e o crítico cada vez mais criador? Um filme é primeiro uma série de imagens, uma idéia, um argumento ou um capitalista? Se tivesse de escolher entre o improviso de Eisenstein e a planificação rígida de um Pudovkin, qual preferia? Pinta de um jato? Parte de uma composição geral ou parte do pormenor para a elaboração do quadro? etc., etc.

Como vemos por essa "amostra", o inquérito em questão desenvolveu-se através de indagações antigas e simultâneamente atualíssimas. Indagações que refletem fielmente as buscas em que está empenhada a arte contemporânea, a fim de conquistar a sua "linguagem" definitiva, isto é, aquela "tipo de linguagem" (como a define Mário Dionísio, a certa altura) "com que o homem indaga e exprime realidades profundas, de si mesmo impossível de captar por outra forma". (p. 43).

Enfim, manipulando matéria tão multifacetada, arriscou-se a presente coletânea, a tornar-se caótica à leitura, entretanto o que sente de imediato é que uma inteligente consciência didática presidiu à organização do material. Daí a facilidade com que o leitor (mesmo o desprevenido...) pode seguir todos os tópicos focalizados, sem perder-se nos meandros a que a complexidade do assunto e o grande número de depoimentos, inevitavelmente o arrastariam.

Desde a *apresentação introdutória*, argutamente desenvolvida por Eduarda Dionísio, até as conclusões finais, "Um Comentário", passando pelos vários capítulos onde foram agrupadas as respostas afins ("Criação", "Romance", "Poesia", "Teatro", "Cinema", etc.), o que se torna patente à leitura é que as indagações, respostas ou perplexidades ali registradas não decorrem de um condicionamento apenas estético ou técnico-expressivo, mas arraiga mais fundo: brota de uma problemática humana (como lembrou V. Ferreira), e procura encontrar o sentido que pode ter hoje a *arte* para um *homem em crise*.

Analise-se, a propósito, o depoimento esclarecedor de Rogério de Freitas ao responder: "Quando escreve um romance, acontece-lhe ser a sua *Madame Bovary*?" Diz êle:

"Que interesse poderá ter um romance (...), se o romancista não puser nêle um pouco da sua *Madame Bovary*? Que outros benefícios traria à literatura romanesca a sua obra se subitamente êle subtraísse dela a sua própria con-

fissão? Não será essa a sua única e verdadeira forma de comunicar aos outros o seu estar no mundo, e talvez aquela que pode trazer ao leitor um pouco de descoberta sobre o que ele é e sobre os outros que o rodeiam? Essa busca incessante para um *maior conhecimento do homem*, que julgo ainda ser uma das missões do romancista, não terá ela sempre de ser feita através da Madame Bovary de cada um deles, se quisermos continuar a ver algo de válido no romance para esse conhecimento de que continuamos ávidos? (...) Ou será o romancista apenas um criador de beleza (...) E, no entanto, *dúvidas persistem* dentro de cada um de nós: em que *certezas* nos apoianos? Será que, ao tentarmos a nossa Madame Bovary, estamos certos de nos conhecermos profundamente para que o nosso depoimento seja legítimo e profícuo?" (p. 124).

E suas reflexões indagativas prosseguem por mais meia dúzia de páginas, chegando afinal ao ponto crítico do fenômeno: a *nova fórmula* do romance e o que a condicionaria.

"É nela que temos de atentar, pois é ela que verdadeiramente está em causa. Esse fosso que existe hoje entre uma literatura de ficção que há pouco ainda todos aceitávamos e que hoje não nos satisfaz, e essa outra que, *sem bem sabermos o que possa ser, esperamos, é um fato*". (p. 129).

O texto fala por si, dispensando comentários.

Como não compreendermos, pois, que essa *crise da forma* do romance é decorrência de uma *crise da vida*, tal como a coloca R. de Freitas na parte final de seu testemunho?

Embora apontemos para uma verdade à La Palice, não podemos deixar de realçar o sinal dos tempos que inspirou esta *Situação da Arte*: a dupla problemática que assalta o artista contemporâneo. De um lado a procura da *significação* da arte em face de uma *forma de existência* que se põe em questão; de outro, a indagação do *como* realizar essa arte, seja no sentido dos seus *limites*, de sua *técnica-expressiva*, ou no de seu *mistério criador*.

A verdade é que, para o artista contemporâneo, o "realizar a obra" já não está sendo suficiente, tornou-se-lhe imperativo o refletir acerca do "como" o do "por que" de sua arte. Conforme Almeida Faria observa, no tópico "Fazer e Saber", ao artista de hoje

"não basta *fazer*, parece necessário *explicar* o que faz: por que certa escultura é de ferro velho ou plástico, que "significa" determinado quadro abstrato, que razões há para modificar a pontuação e as regras da sintaxe, que sons estri-

dentes são êsses que saem de estranhas máquinas, eletrônicas chamadas? Porquê? ouvem-se perguntas (...) e os artistas respondem ou não. É sempre o tempo que por fim responde a última palavra. Será que, como disse um filósofo, os artistas, "não sabem, mas fazem?" (p. 53).

E no sentido dessas perplexas interrogações, foi mais uma vez dada a palavra àqueles que "fazem" a arte... Neste inquérito foram mais uma vez investigadas as raízes e o mistério do fenômeno criador... E é curioso notar, pelos testemunhos dados, que nem todos conseguem falar frontalmente acerca do seu processo criador, da sua problemática particular. A grande maioria (consciente ou inconscientemente?) conduz suas reflexões de maneira a evitar particularizações pessoais.

Embora todos os depoimentos evidenciem a consciência auto-crítica do autor e uma grande lucidez quanto à própria responsabilidade, dentro do contexto estético-cultural a que pertence, a verdade é que em grande parte dêles, sente-se como que uma barreira impedindo a revelação do seu mais íntimo.

Nesse sentido, observem-se, por exemplo, a natureza das respostas dadas a uma das questões mais objetivamente pessoas do inquérito: "Quais os problemas que a criação artística lhe põe? Qual a parte da razão e qual a parte da "inspiração" quando cria? De uma maneira geral, que se passa quando cria?" (p. 20) Fazendo o levantamento estatístico, verificaremos que um dos cinquenta e dois inquéritos, apenas a metade dêles transpôs a fronteira do eu e falou de si mesmo. (Note-se ainda que nesta metade incluem-se todas as mulheres ar guidas... nenhuma fugiu do testemunho direto).

Parece-nos curiosa esta verificação e também extremamente reveladora, não só do terreno *moveido* e *imponderável* em que se gera a arte, como também das *raízes* da crise da criação artística que marca o nosso século. Obviamente não estamos vendo naquela "escamoteação" (sem dúvida involuntária!) do testemunho direto, uma fuga à sinceridade ou apenas um compreensível pudor do artista em "desnudar-se", (conforme definição de Nelson de Matos.). A nosso ver, isso reflete, talvez, um triplo condicionamento: de um lado a *crise das formas de existência* (frente a qual o homem mantém-se ainda perplexo, incerto e na expectativa); de outro, a "natureza obscura do ato de criação" (conforme a análise de Eugênio de Andrade); e de outro óbvia a *diferença dos temperamentos* e, consequentemente, dos tipos de reações frente a um mesmo estímulo.

Assim, enquanto um Nelson de Matos reage ao “desnudamento” em que a indagação implica, e diz: “o que se passa no ato de criação, nem nós próprios sabemos” (p. 80); um Ruben A. desvenda-se eufóricamente:

“Para mim, criar é o ato sincero de um diálogo comigo próprio, nas raízes, no tutano, na brincadeira, na comédia, na tragédia, no sempre da hora a hora, nas quarenta e oito horas do dia que tem séculos lá dentro, laboração contínua, anti-social sem horários, sem férias pagas, sem nada”. (p. 105).

Da mesma maneira, enquanto uma romancista, Natália Nunes, aceita a presença da “inspiração” e descreve-se arrebatada pelo êxtase da criação, como

“um ser possuído pela revelação deslumbrante de algo que surge imediatamente como verdadeiro, avassalador, invasor, dominador, imperativo, irrecusável e inegável”. (p. 78):

uma poetisa, Sophia Breyner Andresen, mantém-se atenta e vigilante, pois para ela

“o poema nasce de uma atenção que é um estado de lisura e transparência. Essa atenção é lúcida, sabe o que escolhe e sabe o que recusa, mede e pesa as palavras e as sílabas mas não deduz e não é discursiva”. (p. 85).

Embora, oscilantes entre a ascendência da “razão” ou da “inspiração” no processo criado (ou ainda tentando uma fusão dos dois elementos), os artistas consultados não divergem em um ponto: todos eles são concordes em que a *teorização* da arte deve surgir “a posteriori”, e não “a priori”, posição que de certa maneira exclui a arte planejada, programada, a arte-pesquisa que marca a totalidade da criação de vanguarda, em todos os setores artísticos.

Entretanto, quando a questão se coloca especificamente com a poesia, já não temos o mesmo resultado. Com relação ao fenômeno poético, o problema da criação é recolocado com maior objetividade e toca no ponto nevrálgico das discussões atuais: o papel da “construção” na poesia. “Concorda com Valéry quando ele diz que só o primeiro verso é dado, tudo o resto é construído? Qual a importância na sua poesia do próprio ato de escrever?” (Questões que, como vemos, completam as anteriormente mencionadas).

Confrontando as várias respostas, nota-se que, embora nem todos admitam frontalmente a necessidade absoluta da “construção” na criação pética (é portanto, um “a priori” teó-

rico a ser executado), a grande maioria (cf. especialmente os testemunhos de Antônio Ramos Rosa, Yvette Kace Centeno, Mário Dionísio Dias Ramos) demonstra nítida consciência de que poesia é *linguagem conquistada* e domada... uma consciência, portanto, muito distante da linha de tradição lírica, que aceitava a poesia como um fenômeno espontâneo de certos espíritos "iluminados"...

Nessa área, é no depoimento de Eugênio de Andrade que vamos encontrar a síntese da opinião da maioria. Diz ele:

"... os deuses sempre me concederam pouco. Cada poema é, em mim, uma conquista de palavra a palavra. A isto chamei *consciência artesanal*, a mesma com que meu avô podava as oliveiras. E seria um homem feliz se a música que me sai dos dedos me desse o mesmo calmo adormecer que êle tinha, uma vez concluído o seu trabalho: é que êle sabia (e eu só tenho dúvidas) que o vento e a chuva e o sol viriam completar o que as suas mãos haviam começado, e a Terra ficaria então mais habitável". (p. 147)

É, pois, essa "consciência artesanal" unida às "dúvidas" (que obrigam a uma pesquisa árdua e ininterrupta), o *denominador comum* dos artistas contemporâneos, sintonizados com sua época e preocupados não só em "saber" o que "fazem", mas também em "compreender" o *sentido* que tem sua obra. Ou melhor, em compreender o papel que êles mesmos devem desempenhar nesta "sociedade industrial", onde até a arte parece compelida a se transformar em *produto de consumo*.

Numa conclusão final acerca desse tópico (a vida cotidiana do homem comum do século XX, em face dos produtos de consumo que atraem sua atenção e em face de seu inegável afastamento da arte), os organizadores do inquérito sintetizam em três itens a totalidade das respostas:

- a. Muitos consideram que aos novos meios de comunicação corresponderá uma nova arte, cuja natureza não é posta em causa;
- b. Para outros, a única maneira de levar a arte à vida quotidiana é trazer o quotidiano à arte;
- c. Outros, por fim, supõem que o artista não pode, ou não deve, preocupar-se com o homem médio". (p. 418).

Finalmente, parece-nos muito significativa e digna de reflexão, a melancólica síntese com que é encerrado o volume, pois ela nos dá medida de como a nova geração portuguêsa (qui

falando pelas vozes de Eduardo Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos...) enfrenta e interpreta a realidade que recebeu como herança e que lhe cabe modificar, dentro do processo histórico a que pertence.

Eis, na íntegra, o depoimento final dos organizadores:

“Em que ponto estamos finalmente? Em que medida notam os artistas e críticos portuguêses a existência das novas correntes artísticas e em que medida nelas participam? Qual a impressão que fornece a vida literária, artística e cultural portuguêsa dos fins dos anos 60, quando nos preparamos para atacar o (ou para sermos atacados pelo) último quartel do milênio?

É difícil resumir, mas a termos de escolher uma palavra, essa seria *espera*. Com efeito, uma das poucas conclusões seguras que podemos tirar do inquérito realizado é esta: ultrapassaram-se as grandes e pequenas polêmicas do passado (presencismo, neo-realismo, surrealismo, movimentos literário-políticos dos anos 50). Tudo está, pois, mais ou menos pacificado — e é muito significativo que apenas dois dos inqueridos tenham falado em “conteúdo” e “forma” (...); que ninguém escreva “para” o povo, que quase ninguém fale no *engagement* (para ser a favor ou contra) a propósito da natureza da arte ou de qualquer outro problema. O significado de muitos dos depoimentos está, sobretudo, no silêncio, no que não dizem, nos problemas que não levantam. Por vezes, surge uma sensação de mar morto, de marasmo intelectual, sobretudo se atendermos aos que não responderam, a todos os que muito provavelmente nunca lerão os depoimentos dos outros.

E não é brilhante o panorama das páginas literárias. Não há um jornal de arte e literatura. Em poesia, aparece pouca gente boa com livros bons. Quantos jornais e revistas têm uma crítica regular assegurada? Não há novos movimentos literários sérios. O estagnamento (industrial) do cinema quase do aparecimento desta arte entre nós. Os ultrapassados espetáculos de teatro sucedem-se rapidamente no cartaz ou mantêm com salas vazias. Também pouco se nota a influência (e colocar a questão em termos de influência é reconhecer desde logo uma incapacidade de base) das novas correntes criadoras e críticas que pululam por esse mundo de Cristo.

Não é, porém, a nós que cabe finalmente concluir — essa será a tarefa do público, da crítica, dos artistas.

Se isto acontecer, o inquérito estará justificado. Se não...” (p. 149).

E aqui deixamos nossa pergunta final: Os lúcidos e argutos organizadores deste inquérito ter-se-iam dado conta de que essa síntese (com que dão por encerrado o árduo e inteligente trabalho de sondagem que realizaram), poderia ser assinada por milhares de jovens artistas e intelectuais, em diferentes pontos do globo, que contemplam ao seu redor praticamente o mesmo desolador panorama? Claro sinal dos tempos....

"WHEN LILACS LAST IN THE DOORYARD BLOOMED" AS AN ILLUSTRATION OF WHITMAN'S ARTISTRY

Alex Severino

The study that follows in an attempt to evaluate one of Walt Whitman's best known poems in the light of its poetic artistry. The major characteristics of the American poet's verse will be identified and their full significance exposed through an analysis of Whitman's famous elegy for President Lincoln. Since this poem is considered to be poet's greatest achievement, a careful perusal of its content and structure should yield tangible proof of Whitman's poetic excellence.

Written upon the occasion of President Lincoln's assassination, "When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed" stands as Whitman's most accomplished poem. Although some of the principles governing his artistry were enclosed in Whitman's manifesto issued in 1855 as a preface to his first book of poems, *Leaves of Grass*, the poem now under scrutiny seems to comprise them all in one perfect example of aesthetic effect. Here we have same involvement with American democratic ideals which were Whitman's major concern since the publication of *Leaves of Grass* and its accompanying expository preface. According to this manifesto, Whitman set out in 1855 to sing the common democratic man and to establish himself as its prototype. In the norms that he expounded for the great poets of the future, Whitman said that such a poet should concern himself with description of the American people's life-their surroundings, vitality and spiritual aspirations. Walt Whitman, who believed himself to be the incarnation of the future poet, did not, however, restrict his themes to the American scene. Believing that the democratic American citizen, of whom he spoke, was the symbol of future man everywhere, he encompassed the whole universe in his poetry. He intended to "trail the whole geography of the globe, and salute courteously every city large and small" from an American point of view. Examining the poem, one may notice the same concern with America as representative of the cosmos

that Whitman evidenced in the now famous preface. While still mourning the death of his beloved democratic leader, Whitman asks what pictures he should hang on the walls of Lincoln's mausoleum. The description that follows is made up of scenes taken from nature, of activities which will go on in spite of an individual death and which will never die:

And the city at hand with dwellings so dense,
and stacks of chimneys
And all the scenes of life and the workshops,
and the workmen homeward returning.

It is the eternal aspect of nature which finally delivers. Whitman from his personal grief. The poet accepts death as a part of the cosmos. At the end of the poem, the democratic ideal, embodied in Lincoln, is one with the forces of the universe which go on realizing themselves in the unforeseeing future. The poet's all-embracing love for the universe has aroused his positive unfaltering faith in the final deliverance of mankind.

With the publication of *Leaves of Grass* Walt Whitman caused a great deal of adverse criticism from his fellow American writers. William Dean Howells, in an article published in 1865 in a magazine called *The Round Table*, denounced Whitman's verse as being "unspeakably inartistic" and attacked the poet's exploitations of his own ego:

The method of talking to one's self in rhythmic and ecstatic prose is one of the surprises at first, but in the end, the talker can only have the devil for a listener, as happens in other cases when people address their own individualities; not, however, the devil of the proverb, but the devil of reasonless, hopeless, all-defying egotism.

William Dean Howells failed to realize that the *I* in Whitman was generic most of the time. The famous critic did not distinguish between the *I* of Whitman's poetry and the personality of the poet himself. The narrator of Whitman's poems is not the poet himself but one who interprets, sees and is himself part of the cosmos. He should not be defined as being the poet Whitman, but a highly complex character who interprets the world around him. He is not an egotist, as Howells called him, but an egoist. There is a subtle difference in the meaning of these two words, which has to be taken into account when one considers the role of the speaker in Walt Whitman's poems. An egotist, as everyone knows, is a person who is self-centered and enjoys speaking in the first person singular. An *egoist*, on the other hand, is one who believes himself to be the mea-

sure of all things. Nothing exists except what person believes to be true. In the last analysis, the egoist looks upon all questions in relation to himself. In the first lines of Whitman's "Song of Myself", the poet describes his role as poet:

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume
For every atom belonging to me as good belongs to you.

Whitman is going to speak for all mankind. Whatever he believes will be the standard norm applicable to everyone. The poet interprets the universe for everyone, and whatever he finds to be the truth is to be considered as such. It is not, therefore, the man Walt who speaks but rather the all-embracing, highly sensitive and responsive poet.

In "When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed" Walt Whitman, the man, is the speaker. It is he who feels the passingaway of his martyred friend. It is the individual Walt who cannot overcome his bereavement. Later, however, the *I* becomes generic. After the narrator hangs the emblems from nature upon the walls of Lincoln's tomb, he disregards his role as speaker to become mankind, the generic *I* — body and soul fused into one great entity in nature. In section eleven the pictures he hangs on the chamber walls are things which he can contemplate — the sun, the April month (the month Lincoln was assassinated), the green leaves from the trees, and other symbols. In section twelve all of these things into fuse his body and soul. Not until the end of the poem does the narrator, however, become the whole, complete poet. In section fourteen, while he has been purged of his grief, he cannot sing death as part of life yet. He seeks out the bird-the Muse-and finally emerges in section sixteen victorious over death and otherwise able to sing its praises. Lincoln's silvery face shines in the night together with the elements. Accepting death, the generic *I*, the poet, has accepted life:

Lilac and bird and star twined with the chant of my soul
There in the fragrant pines and the cedars dusk an dim.

Walt Whitman is admired the world over no less for his artistic innovations than for his role as a poet of the cosmos. Fernando Pessoa, a modern Portuguese poet, believed that Whitman's poetry was the first major advance in world aesthetics since Aristotle. For the Portuguese poet, Whitman had broken away from Aristotle's unities. Fernando Pessoa was referring to Whitman's substitution of the temporal sequence in

a poem, where all action must have a beginning, a middle and an end, by the clustering of vivid impressions thrown together, fusing past, present and future and embracing all in one impressionistic whole. The poet's thoughts come sallying forth as they occur in his mind. As Leslie Fiedler points out in his introduction to the Laurel Edition of *Leaves of Grass*, Whitman anticipated the stream of consciousness technique employed by James Joyce in this novels. Akin to the agglomerations of impressions feelings and images which were to make up Whitman's metier, is the poet's belief that a poem should never be brought to a conclusion by the artist. The reader should be called upon to furnish his own thoughts, impressions and feelings in order to completely absorb the poem into his own mind.

These artistic norms may be found in the poem now under consideration, "When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed". The action in this poem does not develop along a logical sequence, nor at a particular unit of time. The poet seems to be always at a certain still point, gathering and emitting the moughths which come to him regarding Lincoln's death. He relate them in vivid, descriptive imagery. Night and day intermingle within the poem. Past and future fuse into his poetic soul. There is, however, a certans thematic progression based on the final round-up of his thoughts. The poem has a climax and an anticlimax. These do not occur, however, as the result of a logically exposed sequence involving a set time unit or a beginning and a conclusion. They are, rather, greater intensities of focus. In the various planes and different shades of light which go to make up the poem as a picture, certain main elements stand out, giving us the opportunity to discern what is focused mode sharply. The picture has to be completed, however, by the reader.

In the first section, Walt Whitman, the narrator, is located at a certain undefinable point in time. He looks back to the time of Lincoln's death in April, "when lilacs last in the dooryard bloomed". Suddenly, thrusting into the future, the poet vouches that shall always mourn his beloved leader. Spring will always be for him the same; it will forever bring thoughts of "him I love". In the next section the action takes place during the night, but in the third stanza it is day againthe day during which the lilac is blossoming by the old farmhouse. Then, in the fifth, sixth and seventh sections, day and nighg merge into one long ordeal-Lincoln's funeral procession. We are thrust back again into the month of April, when Lincoln was shot. In the course of the eighth stanza the poet

goes further back into the past. He recalls seeing the Western star full of woe, foreboding death, months before. Later, in section fifteen, the past is again invoked to bear into the action. Recalling the many soldiers who have died in the Civil War, the poet describes their corpses in order to show that they are at rest and that we who mourn them are worse off than they. Death is the great deliveress. Each section of this mighty poem goes to make up its final grandiose theme-death is parte of life eternal. There is no death, but only life. Seen from this wider perspective, the poem is pieced together by a certain undefinable internal structure which sews up the apparently illogical and fragmented stanzas into one complete whole. The poem reaches a climax when the *I* realizes, though the song of the bird, that everything is eternal and adopts the bird's song as his own. The anticlimax is then presented at the end, when the speaker peacefully accepts Lincoln's death as part of the eternal organic evolution of the earth.

It is through symbolism, however, that Whitman achieves his greatest effect. The poet's reliance on nature's symbols in order to realize a perennial transcendence in his poetry is apparent since the publication of his first volume of poems. The very title of this first book is highly symbolic. His poems are going to be segments of nature-leaves of grass. At one point in his "Song of Myself" Whitman explains that the grass is the blanket of the Lord. Whitman's symbols ordinarily stand for things universal They are representative of nature-the sea, the stars, the spring, an the shore. They are not, therefore, as subjective and elusive as those used by the French symbolists. Another characteristic of Whitman's use of symbols is that they assume various ambiguous meanings throughout a poem. These different meanings contribute to an easier interpretation in accordance with the reader's own feelings. In the beginning of "Lilacs", after a short introductory stanza, where the three main symbols are presented, each symbol assumes its basic separate role. Thus, the lilacs stand spring, resurrection, and eternal life. The hermit-thrush signifies song-eternal music, poetry. This symbol also assumes the role of the *I* toward the end of the poem. In the introducing first section the man Whitman is parte of the symbolic trinity-lilac, star, and speaker. It is only in section four that we are introduced to the bird. As the poem develops, the bird acts as the poetic voice which redeems, through its song on death, the grief experienced by the speaker. At the end, the latter merges, by way of his understanding the thrush's song, into the poet universal. When the universal *I* understands the mea-

ning of death as expressed by the song of the bird, he assumes the role of poet. He has been given the gift of the muse by the bird. He now understands that to glorify death is to glorify life. The next symbol, the star, assumes various meanings throughout the poem. In the first section it symbolizes love. Rather than standing for the person of the martyred presidente, the star-Venus-symbolizes the love the speaker had for Lincoln. His death causes immeasurable grief. It is this grief that the speaker has to overcome at the end of the poem in order to become the universal *I*. In section sixteen, the egotistical *I* realizes that Lincoln is now parte of the cosmos. At this point, the star assumes the role of the slain presidente, who is now part of the overhanging galaxy. Looking at the star, the poet sees the shining, silvery face of Lincoln in the infinite distance. While in the beginning of the poem the star had disappeared with Lincoln's death, it now shines again in the limitless cosmos. Besides the symbolic triad (lilac, star and bird), there is still another important symbol in "Lilacs". This is not a positive symbol like the others. The murky cloud symbolizes the grief experienced by the speaker. The dark cloud prevents him from glorifying death. It is appropriate, therefore, that with the emerging of the universal *I*, at the end of the poem, the murky cloud completely disappears. The three major symbols reign triumphant over the "fragrant pines and the cedars dusk and dim".

Although this poem is representative of Whitman's poetic artistry, the poet has abandoned certain characteristics of his earlier workmanship. The language employed is by no means prosair and there are none of the fleshly, sexual, physiological descriptions of the body of this earlier poetry. Decidedly, Walt Whitman benefited from the criticism called forth by his first book. The language in "Lilacs" is elevated and noble as becomes an elegy. Upon close examination, however, the reader still detects the simple and direct manner of writing of his early verse. The poem is entirely free from the classical allusions so frequent in other elegies, such as *Lycidas* and Shelley's *Adonais*.

It is, however, for his contribution to the verse technique that Walt Whitman is justly remembered by today's poets. Although free verse forms have been common since the *Old Testament*, Whitman is to be given credit for reproducing, in the basic structure of his verse, the very rhythms of nature. Such as life is, such is the form. Regarding his verse theories, Whitman asserted that he was trying to reproduce the rhythms

of the sea. Truly, rather than relying on the set metrical pattern common to classical verse, Whitman strives for a cadence that has much of the ebb and flow of the sea. The basic structure of his verse is not the line, but the stanza. His thoughts and emotions sweep over clusters of lines grouped within a stanza, maintaining, however, a basic accentual rhythm in specific set syllables throughout the verse sections. The asymmetry of his lines produces an harmonious sounding whole, not unlike that of a symphonic poem. In order to achieve the free verse pattern in his poetry, Walt Whitman emphasizes certain techniques, which try to substitute for the patterned rhythm, rhyme, and regular stanza employed by other poets. One of these devices is the reiteration of words and phrases. Building upon one word or phrase, the poet rises into a highly emotional pitch, which decreases as the action prepares for another emotional climax. Other techniques which serve to cause the various crescendos in Whitman's poems are the parallel grammatical structure and the periodic sentence. In section eight of "Lilacs" several parallel structures are introduced by the word *as*. Building upon an introductory clause presented in the beginning of his verse lines, Whitman rises into a high, emotional climax. Also, in section five and six, the poet makes use of a device called the periodic sentence. Introducing the sentence by a subordinate clause, he saves the impact of this thought for the main clause, which follows. The series of periodic sentences in sections five and six help to convey the forward, staccato movement of the funeral procession, as it moves night and day across America. Thus, the poet is able to reproduce in this verse the very action it describes.

These technical devices notwithstanding, the merit of Walt Whitman's poems rests on the profundity of their themes and on the universal scope of their content. As T. S. Eliot once said: "When Whitman speaks of the lilac or the mocking bird, his theories and beliefs drop away like a needless pretext." However, in "When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed" theory and theme converge into the creation of the greatest poems ever written. Whitman's elegy has inspired poets throughout the world and stands as a measure of achievement for poets to come.

NOTAS SÓBRE A POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

João Décio

I — “A Tabacaria”

A antológica, tão citada e tão pouco estudada “Tabacaria” de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, desde há vários anos nos tem chamado a atenção pela complexidade de processos racionais e sentimentais que a animam. Isto nos levou a uma tentativa de interpretação da imagética estrutural da poesia, num sentido despretensioso e nada científico, no sentido de oferecer alguma trilha, abrir alguma picada em torno do assunto.

A poesia “A Tacaria” inicia-se com a afirmação concreta e direta do “nihilismo” de Álvaro de Campos: “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada”. A concretização obviamente reside no termo nada. Aliás, no decorrer de todo o poema busca-se a atomização do homem, a redução do seu sentimento e da sua sensibilidade, mostrando que o relativo é algo permanente, embora o aparente paradoxo da afirmação. O problema seguinte centra-se no sonho do homem, como possibilitador da fuga da realidade concreta e aniquiladora: daí o homem tentar realizar na vida onírica o que lhe é vedado no plano real. O próprio caráter sensacionista que por vezes se opera na vivência onírica liga-se diretamente com o aspecto caótico de muitas imagens da poesia de Álvaro de Campos. E a instabilidade do sensacionismo (extase das sensações) é que faz o poeta oscilar entre o real concreto e exterior a ele e seu mundo inconsciente ou subconsciente. Ainda mais há uma interrelação evidente entre o espiritual e o psicológico e o peso dos elementos prosaicos, tornados poéticos pela transfiguração proposta pelo artista. Por isso não se deve estranhar que inesperadamente o poeta salte de uma linha de sondagem interior para lembrar alguns aspectos prosaicos. É o que ocorre com imagens como: “Janelas do meu quarto/ Do meu quarto de um dos milhões de mundo que ninguém sabe quem é/ O poeta apresenta a

realidade concreta exterior a posteriormente interioriza e universaliza o fato quando reúne e associa o seu caso com muitíssimos outros (milhões). O processo é simples e dialético, caminhando da emoção para a reflexão. O poeta apresenta a imagem, “concreta” (“janelas do meu quarto”) reflete sobre ela (“do meu quarto”... quem é”) e reflete sobre esta reflexão (“E se soubessem... saberiam?") Novamente, a partir da referência à rua, observa-se o mesmo encaminhamento: apresentação da imagem “concreta” e reflexão buscando-se um significado mais profundo: “Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,/ Pra uma rua inacessível a todos os pensamentos,/ Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,/.

Portanto, já nesta altura é possível assinalar aqui três camadas na poesia de Álvaro de Campos: a sentimental, a reflexiva em torno da sentimental e a reflexiva da reflexiva que ocorre também em alguns momentos da “Ode Marítima”. É o fato de atingir estas profundezas do ser, analisando verticalmente a emoção, que explica o grande valor da poesia persoana. Mas voltemos à “Tabacaria”.

Através da aceitação do mistério com relação a tudo, o poeta volta-se para alguns elementos concretos e no princípio prosaicos, mas bases de sustentação do sentimento e da reflexão do artista. É o caso de imagens em torno de termos como gente, rua, coisas, pedras, seres, fazendo-nos lembrar inapelavelmente a poesia do cotidiano, onde indiscutivelmente Fernando Pessoa foi se abeberar, especialmente em seu heterônimo Álvaro de Campos: “Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente”. Em seguida o poeta associa esta realidade “concreta” com a impossibilidade de revelá-la esteticamente, a sua significação: “Para uma rua inacessível a todos os pensamentos”.

Ainda, ao mesmo tempo que o poeta acerca-se dos aspectos das ruas refletidas nêle, aceita a limitação da existência para chegar à compreensão total das coisas, da rua em particular nesta altura: “Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa”. De um lado o poeta aceita o dogma do real exterior e do certo e ao mesmo tempo lembra a impossibilidade de se explicar esse mesmo dogma. Uma coisa é o real e o certo em termos de aceitação provisória dos fatos; outra é a impossibilidade total da aceitação quando buscamos a essência das coisas, por si mesmo inexplicável. Portanto, aparência e essência são os dois pólos importantes da poesia,

ao lado do absoluto e relativo dos elementos. Tudo vai da maneira de ver, incluindo aqui o “ver” todas as direções da inteligência e dos sentidos do ser. Logo após, o poeta apresenta três elementos importantes consubstanciados no mistério, na morte e no destino situado no processo de reflexão originado de alguns dados concretos: pedras, sérés, paredes, cabelos brancos, carroça). Assim, na base da reflexão situa-se a emoção provocada pelas coisas concretas.

Depois de se afirmar nos três elementos gerais que exercem decisivas influências no homem e lhe resolvem a vida, (mistério, morte, destino), fôrças exteriores e imponderáveis, o poeta volta à análise do “eu”, através da constatação e da revelação de algumas verdades em momento especialíssimos do homem: “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade./ Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer/”. Quer dizer, através da profunda e visível consciência da realidade o poeta associa a lucidez mental com a morte e o vencimento provocado por saber a verdade. Nos dois momentos no da morte e no da ciência total da verdade o homem transcende a si-mesmo, mas nesta altura um pessimismo parece brotar, anulando a possibilidade de felicidade para o homem. Conhecer-se é uma das fórmulas do homem valorizar-se mas também é o caminho mais certo para a insatisfação e o tédio. A poesia de Álvaro de Campos, e em particular, “A Tabacaria” é uma incessante busca da verdade, não a transitória mas a eterna e invariável. Aliás, nesse poema está evidente a demonstração de que todo o transitório é permanente e há uma permanência em todo o transitório. Os dois momentos, o da morte e o do conhecimento constituem um processo de desligamento amplo e total dos elementos que cercam o homem: “E não tivesse mais irmandade com as coisas”. E aqui a “despedida” é o término que permite a volta ao mundo concreto das imagens sensíveis, das coisas que estão fora do poeta e como paisagem pesando nêle:

“Senão uma despedida, tornando-se esta casa e êste lado da rua./ A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada./ De dentro de minha cabeça./ E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida”,

Mais adiante, ao invés de estabelecer a consciência de algo escente e por isso mesmo imutável (“não sou nada/ nunca serei nada”) o poeta começa a preocupar-se com a auto-escavação em termos de aspectos transitórios do ser:

“Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu./ Estou hoje dividido entre a lealdade que devo/ À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,/ E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro/”.

Ainda mais, pela primeira vez o poeta apresenta a Tabacaria, que é um elemento circunstancial (poderia ser outro local) e que apareceu naquele momento, o que assinala que a poesia vive também das circunstâncias. Tinha só que ser o local que ficasse defronte do poeta naquele instante. Portanto, muitas vezes na poesia encontramos aspectos circunstanciais e porque não dizer, prosaicos. Volta o poeta a uma afirmação que assinala o seu “nihilismo” (aliás aspecto obsessivo e meio monocórdico e monótono), evidente na descrença: “Falhei em tudo, ao mesmo tempo que submete êste “tudo” a uma dialética um pouco forçada, para transformá-lo no seu contrário: “Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fôsse nada/”. Esta luta das antíteses, das idéias opostas encontra-se com certa freqüência na poesia em geral de Álvaro de Campos, o que confirma a constante crise de angústia e de afirmação com que se debate o heterônimo moderno, da era das máquinas e das engrenagens. Logo em seguida, o poeta, acreditando na importância de “concretizar”, a realidade, associa o espiritual com outra de sentido material: é uma maneira de tornar mais impressiva a imagem poética:

“A aprendizagem que me deram./ Desci dela pela janela das traseiras da casa”.

O poeta assinala em seguida o interesse em buscar algo diferente no campo mas vê frustrado o seu intento, porque parece não haver mais novidade no mundo; tudo está gasto, nada há a acrescentar no plano das emoções e das idéias: “Fui até o campo com grandes propósitos/. Mas lá encontrei só ervas e árvores/. O poeta estende a monotonia das coisas às criaturas humanas”: E quando havia gente era igual à outra”. Volta o homem a uma dinâmica, consequência da constante instabilidade de não contentar-se nunca com nada:

“Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?/ Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?/ Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa/”.

Dentro de um processo dialético, encadeando uma série de reflexões o poeta vai caminhando para um aniquilamento total. Nesta altura as congeminações giram em torno da essência do homem e do seu pensamento.

A instabilidade emocional provoca no homem o desequilíbrio da razão, lançando-o a atitude impensadas, a gestos sem finalidade e consequência. Percebe-se nesta altura a evidente abulia mental que atinge o ser. O poeta conclui o pensamento com o relativismo quando liga o seu pensamento e o seu sentir individual com a generalidade das pessoas: “E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos.

Até esta altura portanto, destacam-se o nihilismo do poeta, o encontro de algumas verdades eternas, como o da morte e o da lucidez, a instabilidade psíquica, o relativismo da vida; no espaço formal destaca-se especialmente a revelação de aspectos abstratos do ser através de imagens concretas.

II — *Para uma interpretação de “Ao volante do Chevrolet pela Estrada de Sintra”*

“Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,/ Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,/... Nesses dois versos alguns aspectos importantes podem ser apontados: Em primeiro lugar, a localização no espaço e na circunstância, importante para se compreender a linha de pensamento do poeta: são condições que levam clara e normalmente para o processo antes do “cismar” que do pensar no poeta. O homem ao volante nos fornece a impressão inicial de que está dominando uma máquina, que está dirigindo. Depois de definir claramente a dinâmica do homem, o poeta toma consciência de si e procura definir exatamente seu estado mental, num momento que atinge o limite do real para entrar no campo do onírico: “Sôzinho guio, guio quase devagar, e um pouco/ Me parece, ou me forço para que me pareça/. Portanto o poeta ao mesmo tempo que está sendo levado pelo sonho, pelo devaneio, participa também, força o seu próprio encaminhamento para o mundo do supra-real ou do irreal. Desde já vamos notando que o poeta caminha entre dois mundos solicitado por forças íntimas e por forças exteriores. O devaneio o leva a não separar bem as coisas de sorte que, num dado momento ele não distingue os pontos de referência: “Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,/ Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,/... Neste momento o poeta chega a uma conclusão que resultou num dado fixador da experiência, e que confere, o elemento universalizante, já nesta altura: “Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir?”

Mais adiante o poeta coloca a impossibilidade da permanência, dada a constante agitação em que vive, mas também em todo o lugar o poeta sente-se insatisfeito ("estrangeiro aqui como em toda a parte") e lamenta-se de se ter deslocado: "Vou passar a noite a Sintra por não poder passá-la em Lisboa"/ Mas quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa/>. Nesta instabilidade emocional e psíquica operada no tempo e no espaço gera-se uma obsessão na aceitação constante da idéia da não-finalidade da vida: "Sempre esta inquietação sem propósito, semnexo, sem consequência/", Sempre, sempre, sempre,/. Esta angústia excessiva por coisa nenhuma,.". Tudo isso é permanente, independentemente do lugar, ou do estado de espírito, consciente ou inconsciente: "Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida..."

Depois desta longa divagação em que o poeta se auto-analisa no que tem de mais profundo, volta-se ao problema da relação homem-máquina. Primeiramente o poeta volta para dentro de si mesmo atuando num plano subjetivo e egotista. Em seguida passa a relacionar-se com o mundo exterior através da máquina (o automóvel). A poesia vai caminhando num processo ondulatório, ora predominando o mundo interior do artista, ora o mundo exterior a ele, ora fundindo-se os dois mundos.

Na relação com a máquina, a princípio o poeta nos dá a impressão de que o homem a domina, numa série de imagens dinâmicas: "Maleável aos meus movimentos subconscientes do volante"/ Galga sob mim o automóvel que me emprestaram/>. Em seguida, observa-se a tomada de consciência da situação: "Sorrio do símbolo, ao pensar nêle, e ao virar à direita/>. Ocorre então o processo de generalização do processo do empréstimo. No início era apenas o automóvel. Agora: "Em quantas coisas que me emprestaram eu sigo no mundo!" Finalmente volta-se à relação do homem consigo mesmo: "Quantas coisas que me emprestaram, guio como minhas!/. Quanto me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!" Como se depreende das considerações, três passos se evidenciam na poesia: 1º) o aspecto emocional duma primeira imagem; 2º) a constatação de uma situação e 3º) a reflexão sobre a situação, lançando então a poesia num sentido universalizante: Aos poucos há um aumento do raio de ação espacial; o poeta parte de si, relaciona-se com a máquina e agora amplia suas perspectivas, fazendo aparecer outros aspectos. No comêço aparecem os ambientes em que o poeta

coloca tipos humanos de vida oposta à dêle; a estrada o casebre apresentam modéstia e pobreza que se opõem à facilidade de vida do burguês, passeando de automóvel. Portanto, tipos contrastantes. Primeiramente o poeta apresenta a situação ambiental: “À esquerda o casebre — sim o casebre — à beira da estrada”. A vista se estende às amplidões maiores, vindo imediatamente (uma idéia pura a outra) a preocupação com a liberdade:

“O automóvel, que parecia há pouco dar-me liberdade,/ É agora uma coisa onde estou fechado,/ Que só posso conduzir se nêle estiver fechado./ Que só domino se me incluir nêle, se êle me incluir a mim/.

Nesta altura o poeta constata apenas a aparência de liberdade que o homem pode gozar. Por paradoxal, neste caso o homem só se julga livre quando está preso. E o automóvel é o elemento mais próximo e que representa o mundo que inclui o homem, e que diminui a possibilidade de o homem ver claro. O homem e por extensão toda a humanidade está reclusa, está presa no mundo, e não pode estar fora dêle para ter uma visão exata da sua situação. Na verdade deve-se concluir pela total impossibilidade de se conhecer, de se situar. A poesia, portanto, constitui-se numa mera tentativa desesperada e quase inútil. O problema da liberdade, ao lado do sonho, da instabilidade psíquica e da felicidade que apontaremos mais adiante, constituem os “motivos” mais importantes da poesia, em tela. Logo em seguida o poeta aponta algumas figuras humanas. Sim, apontar é o têrmo porque Fernando Pessoa não individualiza. Tais figuras o poeta as revela através de sua visão mas também faz questão de imaginar o conteúdo dessas mesmas figuras na observação com relação ao poeta. E aqui se põe outra tônica importante na poesia: a relatividade das coisas, segundo cada sujeito em relação a cada objeto ou objetivo.

“A vida ali deve ser feliz, só porque não é a minha./ Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquêle é que é feliz.”

O poeta imagina um alguém qualquer no plano verossímil num plano geral, para em seguida individualizá-lo numa criança e numa mulher:

“Talvez à criança espreitando pelos vidros da janela do andar que está em cima./ Fiquei (com o automóvel emprestado) como um sonho, uma fada real./ Talvez à rapariga,/ que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha/ no pavimento térreo”.

Nesta altura, naturalmente que as imagens deixam o rigor de auto-análise que o poeta vinha se impondo, para cair em num momento de total imaginação, dado apenas o caráter de suposição com relação à mulher ou à criança. As imagens poéticas, nesta poesia, portanto se inserem em dois campos: o da auto-análise em que o poeta racionalmente interpreta o seu "eu" e o da imaginação fantasiadora em que o poeta insinua interpretações e posições de outros "eus", alheios a ele, obviamente. Contudo, mesmo aquilo que seria o homem como significado para outras criaturas humanas, permanece algo indefinido e indefinível, mais uma prova (se é que são necessárias as provas na análise de poesia) de que o homem está fantasiando: "Sou qualquer coisa do princípio de todo o coração de rapariga,". Num momento ou outro parece haver perfeita intuição das reações daquelas personagens que se apresentam para se ligar ao poeta: "E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até à curva em que me perdi./

Neste processo de contínua observação crítica e lúcida da realidade, novamente se opera uma crise em torno da razão real da atração exercida sobre a mulher: "Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa". Em seguida o poeta define as duas possibilidades, colocando ora em plano primacial o homem, e em segundo lugar a máquina, ora invertendo o processo: "Eu, guiador de automóvel emprestado, ou o automóvel emprestado que eu guio?".

Depois do longo processo intelectual em que o homem busca um sentido para si e para os outros que com êles se relacionam, num dado momento, opera-se à retomada da preocupação com o local geográfico: "Na estrada de Sintra as luas, na tristeza, ante os campos e a noite". Percebe-se que as circunstâncias pesam no sentimento humano, de desalento e desconsolo: "Guiando o Chevrolet, emprestado, desconsolidadamente,". A consequência é a fuga na direção mais fácil que o momento oferece, que é sentir-se todo o poderoso, embora instantâneamente no aparente domínio da máquina: "Perco-me na estrada, sumo-me na distância que alcanço,/ E num desejo terrível, súbito, violento, inconcebível,/ Acele-ro...". O estilo marcado pela sucessão adjetival assinala claramente o total descontrôle na fuga do homem à realidade mental que o avassala e o aniquila. Gera-se o automatismo natural e universal das grandes velocidades: o homem tem a sentidos (especialmente a visão) voltados para a realidade exterior, mas não há percepção nas zonas nervosas: "Mas o meu coração ficou no monte de pedras, de que me desviei ao

vê-lo sem vê-lo". A conclusão da poesia demora numa expressão essencialmente sentimental de auto-piedade devoradora e insólivel: "A porta do casebre,/ O meu coração vazio,/ O meu coração insatisfeito,/ O meu coração mais humano do que eu, mais exato que a vida./ Sim, mais exato com a vida porque estamos diante de um sentimento crivado pela razão, e não de sentimentos comuns e inconscientes da maioria das pessoas na sua vida regrada e vulgar. Os últimos quatro versos apresentam a volta do homem ao mesmo lugar em que começou e que ainda está. Diminui-se a distância geográfica mas o que é mais terrível e inexorável aumenta a distância do ser humano com relação a si-mesmo: "Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,/ Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...".

Em síntese e em conclusão esta poesia de Fernando Pessoa é ilustrativa de algumas tónicas importantes: a felicidade, a relatividade das pessoas e das coisas, através da instabilidade psíquica e da indefinição mental do limite entre a essência e a aparência dos gestos, das emoções humanas.

Ainda mais, a poesia em tela constitui exemplo evidente do constante processo de osmose entre o mundo interior do artista e a realidade exterior. É válida ainda pelo equilíbrio entre os aspectos conceptuais, sensórios e afetivos do poeta.

Haveria talvez muito mais aspectos a estudar, mas julgamos ter representado aquilo que de mais relevante se coloca nesta composição de Álvaro de Campos.

III — *Algumas observações em torno de "Aniversário"*

A poesia "Aniversário" de Álvaro de Campos é exemplificativa e ilustrativa da preocupação dêsse heterônimo de Fernando Pessoa com a infância. Através de algumas imagens de base profundamente emocional o poeta faz um retrospecto da vida de infância em família, acentuando o peso do tempo que tudo transforma. A visão do adulto é de mágoa, de dor e de sofrimento e de cruel reconhecimento de irrecuperabilidade do tempo. A poesia inicia-se com um processo de lembrança de um fato importante na vida de criança: "No tempo em que festejavam o dia dos meus anos.". No segundo verso o poeta apresenta a definição de uma situação mental e individual bem como a circunstância humana com relação ao indivíduo: "Eu era feliz e ninguém estava morto". Em seguida o poeta assinala todo o peso das coisas costumeiras na vida co-

tidiana e feliz da criança porque esta era todo emoção e sentimento: "Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos.". Assinala-se aqui aquela duração eterna das coisas e dos acontecimentos para o espírito da criança que não tem consciência do fluir do tempo. O poeta transporta-se para a época de criança procurando ter aquela impressão da vida da tenra idade. Nesta altura define-se um sentimento da própria criança e dos que a cercam como se fosse algo ritual e permanente: "E a alegria de todos, e a minha, estava certa como uma religião qualquer". A este aspecto alegre da vida infantil o poeta vai opor o amor de desilusão, consequência do desaparecimento da consciência e do modo de ver e de sentir a vida da criança. Mais adiante assinala-se integralmente a existência única e exclusiva da vivência sentimental e emocional, isenta de qualquer problema de ordem prática: "No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,/ Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma". Um aspecto importante ainda se podem notar aqui: a obsessão de raiz emocional no sentimento da saudade:: no tempo em que festejavam o dia dos meus anos". Logo após se coloca a relação da criança com a família, numa época em que naturalmente não havia a consciência da situação por parte da criança. Só no adulto é que se coloca a posição de lembrança sentimental, cristalizada pelo peso do tempo. Assim é que numa poesia como "Aniversário" é necessário atentar para duas realidades: a da criança vivendo sua infância e a do adulto que confere o dado crítico na interpretação dos fatos da vida infantil. Na relação com a família, esta representa um mundo de esperanças inexistentes no espírito da criança, porque ainda vive pela emoção e pelo sentimento, não racionaliza, não pensa, não tem esperanças (nem sabe o que é isto) e por isso é feliz: "Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,/ De ser inteligente para entre a família,/ E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim. "O poeta apresenta aqui o aspecto universal das grandes esperanças depositadas pela família nas crianças, o que nem sempre é correspondido. O homem de "Aniversário" vai-se frustrar naquilo que sonharam para ele quando criança e que ele nunca sonhou. Tanto assim é que quando toma consciência percebe o sem-sentido do ideal pretendido com a vida realizada: Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças./ Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida". Existia a felicidade no ser até o momento em que a vida era somente sentir e ter emoções; no momento que o homem se reconhece no mundo e se vê a braços com a esperança e

com a vida, falha fragorosamente: a vida através da imaginação nada tem a ver com a vida real que constitui sempre um processo contante de perda das ilusões. Mais adiante o poeta lamenta num tom de auto-piedade todo o significado enorme de sua vida que se esvaziou no tempo e no espaço: “Sim, o que fui de suposto a mim mesmo,/ O que de coração e parentesco,/ O que fui de serões de meia província,/ O que fui de amarem-me e eu ser menino,/”. A criatura faz um balanço de tudo que perdeu no plano do sentimento e no plano dos costumes que eram motivo de sua felicidade e de seu bem estar. O poeta assinala a importância daquilo que perdeu no plano individual e no coletivo. Ainda num tom de auto-piedade onde a expressão se repassa da maior emoção o poeta revela o verdadeiro sentido do presente na franca oposição com o passado: “O que fui — aí meu Deus!, o que só hoje sei que fui.../ A que distância!.../ (Nem o acho...)”. E volta-se à lembrança do tempo irremediavelmente passado e não propriamente do tempo mas das condições de sentir e viver exultante na época da infância: “O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!”

Nos versos adiante o poeta identifica o seu dilaceramento interior com algumas imagens concretas da realidade exterior: “O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa,/ Pondo gelado nas paredes...”. Manter-se num campo do abstrato não proporcionaria possibilidade da imagem real do íntimo do artista e é por esta razão que ele se vale da concreção em torno da umidade no corredor.

O verso seguinte constitui o auge da emoção visível na relação do poeta com a casa do passado e seu mundo de recordações: “O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas!)” O poeta assinala a condição de dor interior com a realidade exterior: “O que eu sou hoje é terem vendido a casa./ É terem morrido todos,/ É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um fósforo frio...” Percebe-se claramente que o homem no plano individual é consequência do desaparecimento das pessoas e das coisas que eram o grande significado da vida. O poeta nesta altura insiste no revelar através dos elementos que cercam a personagem no seu processo de evocação dorida da infância.

O poeta começa por fazer um balanço da época da infância dentro de um plano altamente emocional. Na segunda parte da poesia contudo, a evocação caminha para um processo sensorial, como que para completar o processo de revisão da

infância: “Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,/ Por uma viagem metafízia e carnal,”. A comparação da vida atual com a gozada na infância é tão vincada que o ser sente-se como se fosse dois: “Cmo uma dualidade de eu para mim...”. No desespéro há um desejo físico de se sentir profundamente o passado: “Comer o possado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes/”. Isto denota a avidez com que o ser tenta recuperar não o tempo mas a situação de felicidade já impossível. Porque antes de buscar um tempo perdido o poeta busca um real estado de espírito, perdido porque o tempo passou, morreram todos, vendeu-se a casa, etc.

A exaltação sentimental da recordação parece produzir um breve momento de lucidez total na apresentação das amigens das coisas que cercavam a criança e a sua vida: “Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...” E o processo visual se ergue poderosamente: “A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na loiça, com mais copos,/ O aparador com muitas coisas — doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado —/ As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,/ No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...” Esta nitidez flagrante com que o ser vizualiza a infância provoca uma comoção violenta e histérica: “Pára, meu coração! Não penses! Deixa o pensar na cabeça!/ Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!” Finalmente o poeta cai numa prostração consciente de sua situação atual: “Hoje já não faço anos./ Duro./ Somam-se os dias./ Serei velho quando o fôr./ Mais nada”. Há um período breve de exatação raivosa para em seguida ocorrer a volta à expressão desconsolada e triste: “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!.../ O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!...”

Em conclusão e em síntese “Aniversário” é uma composição exemplificativa da revelação afetiva de Álvaro de Campos com relação à condição psicológica irrecuperável da infância e como diz Jacinto do Prado Coelho: “Para Fernando Pessoa recordar não é reviver, é apenas verificar com dor que fomos outra coisa cuja realidade essencial não nos é permitido recuperar”. (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, p 89.

(AFINIDADE ENTRE O BASCO E O CAUCÁSICO)

Jorge Bertoloso Stella

O basco lingua paleolítica

Existem muitas línguas fossilizadas, como, por exemplo, o etrusco. O basco porém é um idioma vivo e falado. Ele chegou até os nossos dias com os seus pronomes, numerais, substantivos, com os verbos e com a sua natureza especial. O basco não deixou inscrições como alguns idiomas, mas em troca os euskalduns nos conservaram um tesouro muito superior: um fato vivente, sua língua milenária⁽¹⁾.

Para o lingüista, o basco tem uma importância marcante. Ele é um idioma antiquíssimo, de influência larga e não um dialeto, como alguém poderia imaginar, porque, nesse caso, teria sido absorvido por outras línguas. Ele constitui o resto único de um continente linguístico, de extensão desconhecida, que foi submerso por ondas das invasões da língua indo-europeia há 3.000 anos atrás. Ele serviu de ponte para outros mundos lingüísticos⁽²⁾. A língua basca é o arquivo do povo basco⁽³⁾.

Sobre esta língua conhecidos são os lances de Menendez Pidal:

“No hai, diz élle, motivo para dejar de crer con Aranzadi que el Vasco es una de las lenguas que se hablaron en los dólmenes de la edad del cobre y acaso en las mismas cuevas quaternarias...” (4)

E em outro lugar, se expressa:

“No hai documento histórico mas venerável que este documento vivo, esta lengua conservada sobre este território

-
- (1) Castro Guisasola, *El inigma del Vascuense ante las lenguas Indo-europeas*, Madrid, 1944, p. 22 (2).
- (2) Tovar A., *Lengua Vasca*, Introducción. San Sebastián, 1950.
- (3) Tovar A., *El euskera y sus parientes*, Madrid, 1959, p. 116.
- (4) Menéndez Pidal, *Entorno a la lengua vasca*, Buenos Aires, 1962. p. 16.

desde época incalculable, quien sabe se anterior al clima y al período geológico atuales" (5).

Certos estudos, no campo de flora e da fauna, constatam quão antigo é êsse idioma *sui generis* na esfera da lingüística.

O filólogo e mestre Dr. Isaac Lopez Mendizabal, num trabalho precioso de pesquisas, trata, da toponímia, alicerçada em nomes de plantas menores existentes na paisagem glacial. O nosso antecessor, diz êle, dava seu nome euskerico a essas plantas pequenas que via diante dos seus olhos, usando os mesmos nomes que empregamos hoje *sasi* çarça, *bai* sorva, *aro*, *ira feto*, *iz juno*, *ur* aveleira, *uma*, *zume* vimeiro, *inde*, *inza ebulo*, *aga*, *agan* painço etc. Quando aparecem as árvores fêz uso das palavras que êle aplicava às plantas pequenas e acompanhando-as com alguns outros componentes, sufixos ou temas e construiu as novas palavras que chegaram através de milhares de anos, até a atualidade. Dentre os muitos exemplos separamos alguns interessantes: de *abi* sorva: *abar*, *abari* carras; *abe* árvore, tronco de árvore bravia; *abar* ramaje; de *elar*, *belar* erva: *elar* espinho, *elar* cerejo; de *uda*, *uru* feto: *udare*, *mudari* peral etc. A toponímia atual é o reflexo da que existia naqueles tempos remotos.

Quanto à fauna era no passado maior do que a presente. Desapareceram o rinoceronte, o elefante, o mamute etc. Sòmente o touro e o cavalo persistem entre os maiores. Pensa-se que os nomes de animais, chegados nos séculos posteriores, todos mais pequenos, tinham recebido nomes formados por diminutivos dos já existentes e alguns se trocaram, passando de uma espécie para outra. Consignam-se algumas terminações como *-to*, *-do* ou prefixos como *tx-*, *xa-*, *zi*, que vêm em *asto* burro, *mando* macho, *txaku* cão, *txekor* vitela, *xagu* rato, *otso* lobo. Por outro lado as raízes *txa-*, *txe-*, *x*, *de* *txakur*, *txal*, *txekor*, *xagu*, podem interpretar-se como diminutivos ou resíduos da palavra *etxe* casa por ter sido o cão, a vitela o novilho e o rato os primeiros animais caseiros. Outro grupo de nomes termina com o sufixo *-dé* e às vêzes *-éi* sòmente, como em *ardé* ovella, *zaldi* cavalo, *-azeri* rapôsa, *axuri* cordeiro, *idi* boi, *bei* vaca, *ari* carneiro, *erbi* lebre etc.

Por ser o basco a língua da pré-história oferece, é bem de ver, problemas vários. Os estudiosos porém vão procurando resolvê-los à medida que as pesquisas o permitem. É inegá-

vel o progresso que se tem feito para esclarecer muitos pontos escuros desse idioma misterioso (6), nesses últimos oitenta anos.

Afinidade entre o basco e o caucásico

Se o basco tem afinidade com quase todas as línguas do mundo, pergunta-se com que grupo ou língua tem ele maior afinidade.

Como é natural as opiniões variam.

Existe um bom número de estudiosos que afirma ser o basco afim ao caucásico mais do que a qualquer outro grupo lingüístico.

O primeiro a fazer essa afirmação foi o glotólogo Alfredo Trombetti. Com a publicação da sua obra notável *Origini della lengua Basca*, Bologna, 1925. Na sua conclusão, p. 152, 153, afirma que o basco é mais afim ao caucásico do que a qualquer outro grupo lingüístico e entre as línguas caucásicas aquelas que mais se aproximam do basco são o abachazo- circasso okharthwelico e talvez também o circasso-thusch. Menor afinidade com o basco têm as línguas do grupo oriental ou lesgo.

Por ocasião do centenário dos nascimentos de Trombetti (16 de janeiro de 1866 — 16 de janeiro de 1966), uma comissão de professores publicou o exemplar das *Origini della lengua Basca* com o acréscimo de várias apostilas feitas pelo próprio Trombetti durante os anos de 1925 a 1929. A obra tem uma introdução do Prof. Carlo Tagliavini, glotólogo, poliglota e basólogo, na qual história a marcha da afinidade da língua basca com a caucásica e mostra a prioridade de Trombetti na questão da afinidade do basco com o caucásico.

Trombetti foi o primeiro a apresentar provas basco-caucásicas, no campo da fonética, da morfologia e do léxico.

O mérito de ter sido o primeiro a assinalar a afinidade basco-caucásica com provas científicas desde 1923, foi o glotólogo e basólogo C. Uhlenbeck.

O basólogo René Lafon, na sua obra *Le système du Verbe basque au XVe siècle*, Bordeaux, 1943, ao apresentar o confronto entre o índice pessoal da 1ª pessoa plural do basco -gu e g e as formas caucásicas (geogeanogw-, suano gw-) e o

(6) Tovar A., *Mizelania. Pré-história Linguística da Espanha* — Caderno de História de Espanha, Buenos Aires, 1941, ps. 140, 144.

da 2.ª pessoa plural basco-*zu* e *z-*, caucásico (circasso, etc.) *s'*, reconhece honestamente, diz Tagliavini, “La concordance entre C N (= caucasique du Nord) et basque (Basque) sur ce point a été signalée por Trombetti”.

Uhlenbeck na sua memória acadêmica, 1942, apresenta um longo lance do qual destacamos essas referências a Trombetti:

“La premier, en effet, il a attiré l'attention sur d'importantes concordances grammaticales et lexicales entre le basque et le caucasien, et cela mon point, comme d'autres, à tout hasard, mais systématiquement et méthodiquement...” Em sua outra memória, 1946, diz “Trombetti fut le premier à tenter un effort systématique pour démontrer une relation étroite entre le basque et le caucasien”.

René Lafon, ainda no dizer de Tagliavini, mostra a prioridade de Trombetti, dizendo:

“Le premier ouvrage où soit exposée une tentative systématique pour prouver l'existence de liens étroits entre la lengua basque et les langues caucasiennes est le livre de Alfredo Trombetti, paru à Bologne en 1925, *Le origini della lengua basca*. Bien qu'il ne fût vraiment spécialiste d'aucune de ces langues, il a été le premier à indiquer tout un ensemble de concordances de grammaire et de vocabulaire entre elles”,

(no ortigo *L'état actuel du problème des origines de la langue basque*, na revista (*Genika*), *Eusko* — Jakinza, I. (1942) p. 44.

Outros estudiosos recentes em suas pesquisas, têm demonstrado que Trombetti estava certo na sua análise linguística, quando afirmou que o basco tem afinidade com o caucásico mais do que com qualquer outro grupo linguístico.

ESTRUTURAS

Nelly Novaes Coelho

“... mesmo que, pela natureza de suas funções, o crítico fale da linguagem de outros, ao ponto de querer aparentemente (e por vezes abusivamente) concluir-la, tal como acontece com o escritor, ele não diz jamais a *última palavra*. Ainda mais: esse mutismo final, que os identifica em suas condições, é o elemento que revela a verdadeira identidade do crítico: o crítico é um escritor. Está aí uma pretensão de *ser*, não de *valor*; o crítico não pede que se lhe conceda uma “visão” ou um “estilo”, mas sómente que lhe reconheça o direito a uma certa palavra, que é a palavra indireta”.

Roland Barthes (1)

E sem ser evidentemente a “última palavra” a ser dita acerca do romance de Graciliano Ramos, o crítico mineiro, Rui Mourão, acaba de nos oferecer a visão analítica mais completa que já se publicou acerca das leis narrativas e do processo criador do romancista alagoano. Recente lançamento de Edições Tendência, de Belo Horizonte, *Estuturas* — Ensaio sobre o romance graciliano — registra uma arguta percepção crítica que faz crescer em valor a obra graciliana, desvendan-a ao leitor como um “conjunto de extraordinária riqueza, em que as *exigências da invenção* caminham paralelas com a *complexidade de problemas* que levanta”.

Ensaio resultante de um curso de Literatura Brasileira, ministrado pelo autor na Universidade de Brasília, em 62 (e elaborado em texto em 64, quando foi apresentado como Tese de Mestrado), *Estruturas* desenvolve um método analítico que vemos reivindicado pela mais recente linha do pensamento crítico: a que preconiza não mais o rígido enfoque do texto literário, como um objeto autônomo e desligado de suas “circunstâncias” (diretriz do “new criticism”, da estilística, do formalismo...), mas sim o mergulho analítico na linguagem desse texto, considerando-a como a manifestação concreta de rea-

(1) Roland Barthes, *Essais Critiques*. Paris, Ed. du Seuil, 1964 (p. 9).

lidades abstratas, que, direta ou indiretamente, a condicionaram. (2).

Referimo-nos aqui ao estruturalismo, postura crítico-analítica que todos discutem, reivindicam ou atacam, mas que no setor da *critica literária* ainda não foi elucidada totalmente, pois o que se tem visto é que, com raras exceções, a teorização está precedendo a aplicação real da análise às obras. Obviamente o caminho inverso do que seria lógico acontecer...

Inserindo-se, portanto, numa das correntes mais discutidas do pensamento atual, este ensaio crítico acerca do romance graciliano representa, sem dúvida, um passo decisivo para uma possível formulação metodológica da análise estruturalista, aplicada à literatura.

Obra estimulante pelos problemas colocados ao longo da análise, e pela revisão crítica a que forga o leitor, esta recente publicação apresenta múltiplos interesses. Oferece-nos:

1. uma breve revisão crítica dos métodos vigorantes na crítica brasileira em geral;
2. a visão analítica do romance de Graciliano, inicialmente enfocado como um *valor-em-si* (objeto estético que é), e depois como um *valor relativo*, inserido no processo cultural a que pertence;
3. a demonstração da análise estruturalista, aplicada ao exame do processo criador do romancista em foco, com o inteligente aproveitamento de todo um atualizado instrumental teórico, que serviu de alicerce à intuição criadora do crítico.

No capítulo inicial, "Pressupostos Metodológicos", Rui Mourão começa por afirmar que "a obra de Graciliano Ramos permanece em grande medida intocada diante de uma crítica que a si mesmo se limita, ao eleger ângulos de interesse comprometidamente parciais, quando não se mostra de todo insuficiente, por uma desatualizada impostação teórica". Para o leitor que conheça alguns dos muitos estudos interpretativos do romance graciliano, essa afirmação taxativa, logo no início

(2) Referimo-nos especialmente às posições adversárias representadas por Picard e Barthes. Cf. Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris, J. J. Pauvert, 1965 Roland Barthes, *Critique et Vérité*. Paris, Editions du Seuil, 1966. *Qu'est-ce que le structuralisme?* (textos de Ducrot, Todorov, etc.). Paris, Editions du Seuil, 1968.

causará surpresa. Entretanto, com o prosseguimento da leitura, quando a posição do crítico mineiro se vai definindo, a severa revisão crítica ali registrada começa a ser compreendida em sua real dimensão.

"Numa bibliografia que se avoluma dia a dia", diz Rui Mourão, "o autêntico *close reading* dos textos nunca foi tentado, o que explica o convencionalismo de uma interpretação que até agora tem-se mantido ao nível de simples exterioridades, apresentando a "abordagem estilística tímida dos eternos fazedores de tese", ou o "estudo temático ingênuo — tão mais ingênuo quando mais desconhecimento da verdadeira fenomenologia da criação artística parece demonstrar, ou a exegese que experimenta repor em circulação o mais que extinto método biográfico — tendência grandemente estimulada depois que o ficcionista passou a escrever as suas memórias".

Se por um lado não concordamos totalmente com algumas das apreciações revisionistas do crítico, expostas no decorrer do capítulo inicial, por outro, não lhe podemos negar a verdade global do panorama traçado (o que vem confirmar a impossibilidade de se dizer a "última palavra" de que fala Barthes...).

Assim, se examinarmos a deficiência da crítica atual, em sua objetividade concreta, inteiramente desligado das causas que a explicariam (embora não o anulem...), tal como o fez Rui Mourão, temos de convir que o quadro geral, sintetizado no trecho acima transscrito e na revisão bibliográfica que o segue no livro, é absolutamente correto. E mais, que as deficiências apontadas com relação aos estudos sobre Graciliano são, via de regra, as deficiências comuns à generalidade da crítica brasileira do momento.

Sem nos entendermos em problema tão complexo, pois aqui não é esse o nosso objetivo, abramos um parênteses em nosso comentário do livro em foco, para adicionarmos um dado importante ao lúcido e melancólico levantamento apresentado pelo nosso crítico; um quadro que ele não registra, obviamente por tratar-se de problema que o distanciaria do objetivo em mira. Trata-se do fato inegável de que esse "descompasso" da crítica nacional com as mais modernas perspectivas metodológicas não se deve (como pode parecer ao leitor desavisado) à displicência, comodidade ou à falta de qualidades da maioria dos que militam na crítica literária, mas sim a um fenômeno mais sério. Por outro lado, à crise que em todo o mundo atingiu e atinge a postura crítica tradicional, abalan-

do-a pela base: e por outro, à superação dos métodos de ensino vigorantes em nossas Faculdades de Letras, as instituições que, evidentemente, deveriam formar os elementos destinados à militância na crítica, desde que com a crise referida, aquela deixou de ser uma atividade meramente intuitiva e impressionista e passou a exigir objetividade, meramente intuitiva e impressionista e passou a exigir objetividade, métodos definitos de análise e a indispensável fundamentação teórica.

Nesta época de efervescência reformista nos círculos universitários, parece-nos importante ressaltar essa irredutível inter-dependência que existe entre as diretrizes tomadas pela *crítica literária* e os *métodos de ensino* que alicarçam nossos cursos de letras. Forçoso é confessar que êstes, em sua grande maioria, ignorando (ou não conseguindo aplicar) as diretrizes de pesquisa apontadas pelas novas correntes surgidas em outros países mais avançados, continuam utilizando exclusivamente os métodos tradicionais (historicista, biográfico, temático...), os quais se ainda continuam válidos para a compreensão de determinados aspectos do fenômeno literário, não podem subsistir sózinhos, sem a verdadeira abordagem estética que é propiciada pelo *close reading* isto é, pela análise minuciosa do texto, amparada por toda uma fundamentação teórica atualizada.

Parece-nos regar essa inter-dependência (*métodos de ensino x crítica literária*) e também o fato de que da deficiência dos primeiros decorrem as fraquezas da segunda. Como surprender aquelas deficiências já é outro e muito sério problema que, no plano geral, ainda está por ser resolvido e que por enquanto só tem sido solucionado no plano restrito do esforço individual... E uma das provas dêsse fenômeno é-nos dada por publicações como a que ora nos ocupa. Sem dúvida, são livros como êste de Rui Mourão (como a seu tempo, o foram os criticados na introdução revisionista...) que, em meio à perplexidade reformista dos caminhos trilhados pela docência e pela crítica atual, surgem como animadores indícios de que, embora lentamente, a cultura universitária brasileira avança, e necessariamente acabará por reformular *na prática* (e não apenas no planejamento oficial teórico...), os nossos métodos de ensino e êstes por sua vez... etc... etc...

Fechemos o parênteses e voltemos ao tema inicial. Colocando-se, pois, dentro de uma atualíssima perspectiva crítica, Rui Mourão encara a obra literária como uma “estrutura objetiva, um ser com vida autônoma” e cuja abordagem analít-

ca só tem sentido se partirmos de “um ponto de vista linguístico, estilístico e literário”. Contudo, equilibradamente, o crítico mineiro não perde de vista a inegável relatividade da obra literária e não chega ao extremo de certos formalistas que a consideram como um valor fechado em si, totalmente independente de suas relações com os “elementos da experiência humana e social que estão à base de sua realização”.

Tomando sempre, como ponto de partida para a análise, as múltiplas gradações do “foco narrativo”, Rui Mourão vai desvendando as mais sutis conotações da intriga articulada pelo romancista, através dos vários elementos estruturais que a compõem: as personagens, o jôgo temporal, a sucessão dos “planos narrativos”, a utilização do “espaço”, os recursos de linguagem, etc. Note-se, especialmente, a argúcia com que é surpreendida pelo crítico a dialética dos planos narrativos (objetivos e subjetivos), que correm paralelamente ou se mesclam ou se fundem na estrutura global da obra.

Num verdadeiro corpo a corpo com o texto, Rui Mourão descobre a ossatura estilística de cada romance; desvenda os vários níveis de significação de cada estrutura narrativa, não apenas no sentido de detectá-las dentro do romence e descre-lhes o funcionamento, mas sobretudo no de compreender em que medida elas se relacionam com o contexto, isto é, em que medida são elas condicionadas pela essência daquilo de que são portadoras.

Depois da análise isolada de *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Sêcas*, numa abordagem crítica desenvolvida em termos rigorosamente estéticos (isto é, tomando a obra literária como um valor absoluto), um último capítulo, “Estruturas e Contexto”, reduz os romances à sua inegável dimensão relativa no espaço e no tempo; quando postos em face do panorama sócio-econômico-político da época em que foram criados. E é nesse momento que a visão crítica se completa e a obra graciliana aparece claramente como a manifestação estética concreta das realidades éticas ou ideológicas que a condicionaram.

Partindo, pois, da visão fenomenológica do romance graciliano, Rui Mourão num primeiro momento encara-o como o objeto concreto autônomo e absoluto que ele é realmente, como produto acabado e liberto do autor ou da época. Deixa falar o texto, “até que seus vários níveis de significação sejam desvendado. “A partir desse momento o esforço de interpretação se orienta no sentido da descoberta da *unidade da estru-*

tura de significados, através do levantamento tanto mais completo quanto possível dos diversos extratos, para que se chegue ao amplo descortínio da fisionomia íntima do fenômeno vivo".

Nesse momento, em que a crítica formalista ortodoxa consideraria terminada a sua tarefa, Rui Mourão prossegue em sua análise, no sentido de atingir os planos mais amplos e gerais, em que o produto estético deixa de ser, para o intérprete, uma *realidade absoluta*, ganhando a *dimensão relativa*, que corresponde à própria maneira de se inserir no processo geral da cultura".

Como o próprio crítico lembra no capítulo introdutório, "diante de um trabalho de exegese todos são convocados para uma perspectiva única da obra", aquela evidentemente que o crítico escolheu para ponto de apoio de sua análise. O que não impede, porém, dada à multiplicidade de facetas e valores de toda obra artística, que "outra exegese convoque todos para outra perspectiva de visada da mesma obra". É evidente, portanto, que com uma única análise, por mais ampla, profunda e arguta que seja, nenhum crítico pode esgotar todas virtualidades latentes em uma obra.

Assim, embora esta nova abordagem do romance de Graciliano amplie sobremaneira a significação estética, humana e sociológica do seu universo de ficção, fica claro, principalmente devido aos problemas propostos pelo método utilizado, que muitas outras perspectivas poderão ser descobertas.

Por sua maneira de focalizar os elementos constitutivos da estrutura romanesca, Rui Mourão altera totalmente a perspectiva crítica que, via de regra, vinha sendo aplicada pela crítica aos romances regionalistas (perspectiva característica da tradicional crítica sociológica). Com esta nova abordagem que há tempos já vem sendo exigida, o crítico mineiro preocupa-se em mostrar, não mais *qual* é a problemática regionalista (ou sociológica) expressa na obra de Graciliano, mas sim *quais as relações* daquela *problemática* com as *estruturas estéticas* da obra, ou melhor, que tipos de estruturas romanescas foram por ela condicionados.

E através desse novo enfoque, *Estruturas* revela de maneira inequívoca que "sem atacar a pintura dos grandes painéis e elegendo os seus personagens entre as pessoas comuns das diferentes categorias da sociedade, o autor de *Angústia* soube manter aquela profundidade de visão em que os gestos individuais se confundem com os coletivos e o drama de um homem

vem se colocar na confluência das vicissitudes do destino de um povo”.

Colocando-se, pois, na perspectiva estruturalista e sem cair na estéril teorização que, via de regra, a tem a obra literária com um simples epifenômeno das ciências sociais, não se nega a aceitar ,como essenciais e atuantes, os elementos sociais, que, diretamente ou indiretamente a motivaram.

A LETRA E O LEITOR

Nelly Novaes Coelho

Recente publicação de Jacinto do Prado Coelho, Professor-Catedrático da Universidade de Lisboa, *A LETRA E O LEITOR* vem oferecer ao estudioso da Literatura Portuguesa, a oportunidade de tomar conhecimento demais de duas dezenas de essenciais estudos críticos, até o momento praticamente inacessíveis ao grande público brasileiro, por se acharem dispersos em jornais e revistas especializadas de rara circulação entre nós.

Inserida na Coleção "Problemas" da Portugália Editôra, de Lisboa, *A LETRA E O LEITOR* engloba vinte e três ensaios críticos, que versam sobre os mais variados temas, a propósito de autores de todas as épocas. Indo de Camões aos temas essenciais da Moderna Poesia Portuguesa, Jacinto de Prado Coelho desenvolve uma inteligente análise, no sentido peculiar ao seu estilo, ao qual suas obras anteriores já nos haviam habituado.

Referimo-nos ao sentido culturalista-estético-humanístico, ou melhor, à atitude crítica que interpreta a literatura como uma manifestação específica de uma irredutível essência humana, marcada por determinado momento cultural. É, pois, alicerçado em tais valores e evidentemente condicionado por uma atitude didática, que J. P. C. nos dá a sua visão, não de juiz, mas de "leitor culto". Procede à arguta e metódica análise das obras em foco, iluminando os seus valores estéticos, e interpretando-os a partir de algo que lhes permanece subjacente: a essencialidade do Autor.

"Instintivamente", diz o ensaista na introdução, "procuramos na obra uma presença mais íntima, mais funda, que passa a interessar-nos mais que a presença física. A leitura é uma busca dessa figura espiritual, dessa presença latente. Errado ou não, é um instinto tenaz; por isso o estruturalismo, com a supressão do autor, provoca reações tão vivas, tão dramáticas (...) Por mim, para além das virtualidades da linguagem literária, patrimônio comum, trazidos à luz na colaboração

do consciente com o inconsciente, o que continua a seduzir-me é a fisionomia única das obras dum autor — a individualidade literária, o quid “Garrett”, o quid “Pessoa”, inelutável como as impressões digitais”.

O que se positiva, pela leitura dos ensaios aqui reunidos é que exigentemente prêso ao texto literário, J. P. C. investiga-lhes exaustivamente as várias e complexas conotações e relações com o mundo e o momento em que foi criados, tendo como objetivo último atingir suas ligações essenciais com a personalidade que o concebeu. Não com o autor “biografado”, com o homem-artista fixado em suas relações com seus contemporâneos, mas sim com a “individualidade literária” latente na palavra artística. “Individualidade” cujo conhecimento pelo crítico dá, em última análise, àquela palavra a sua verdadeira dimensão, explica-se ou amplia-se a compreensão.

“Examine-se, por exemplo, a propósito dessa inter-relação, obra-leitor-autor, os ensaios, “Camões: um lírico do transcendent”, “Bogace: a vocação do obscuro” ou “O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje”... estudos onde a leitura compreensiva dos textos literários se amplia com a apreensão da “figura espiritual” que os criou e que nêles permanece latente. A partir de uma faceta significativa do artista em questão, o crítico acrescenta mais uma dimensão a obras já tão exaustivamente estudadas através dos tempos. O que vem provar a “incessante mobilidade” da obra, mencionada na introdução, quando o ensaista fala da natureza da obra literária.

“A letra adormece para acordar diferente. A obra literária (de *littera*) tem a vida que eu, leitor, lhe insuflo, é na minha consciência que emerge do reino do nada, só ressuscita quando volta a significar (*lato sensu*) e só significa mediante os leitores, um leitor”.

E é dessa inequívoca subjetividade, peculiar ao fenômeno literário, dentro da interpretação da J. P. C., que deriva sem dúvida a crise que hoje atinge a interpretação crítica da literatura, e que esta recente publicação nos trouxe à lembrança, exatamente por se colocar de maneira consciente num dos lados que se defrontam.

A grosso modo, a tão discutida crise da crítica literária (na esteira inevitável das demais “crises” de nossos tempos...) contrapõe duas atitudes radicais: a *humanista* (em suas várias graduações) que dá valor predominante ao Homem

que está latente na obra, e a *estruturalista* (também em suas várias faces) que procura apreender o “sistema” que explica o Homem. Decidir qual das duas é a mais válida, tendo-se em vista as atuais exigências da cultura, não é trabalho simples, nem fácil... pois não podemos perder de vista que nessa oposição não estão em jôgo apenas o prestígio das personalidades-líderes, tendências ideológicas ou atitudes que “estão na moda” ou “Estão ultrapassadas”... mas sim, diferentes “formas de compreensão” do mundo, o homem e de seu destino. Toda interrogação sobre o Homem leva necessariamente a uma interrogação sobre a literatura.

A que aqui nos oferece J. P. C. desvenda a literatura como um específico ato criador, essencialmente humano. Embora fundamentalmente consciente da irredutível interdependência letraleitor (cabendo ao último, como vimos, a decisiva dimensão da primeira), J. P. C. está longe, entretanto, de cair no impressionismo crítico a que essa valorização do leitor poderia levar. Interpretando o fato literário de maneira fundamentalmente globalizadora, J. P. C. procede à arguta análise das obras em foco, iluminando os seus valores estéticos e interpretando-os à partir de algo que lhes permanece subjacente: a essencialidade do autor. E mais, completa sua visão analítica pela “situação” da obra e de seu criador dentro da evolução cultural a que pertencem.

Com essa atitude crítica, J. P. C. oferece um eloquente exemplo da multiplicidade de aspectos que podem ser explorados na obra literária, tornando evidente o “caráter ambíguo, multilateral, do fenômeno literário, a natureza paradoxal da obra escrita que, desafiando o princípio da não-contradição, simultaneamente está e passa, diz e esconde, é uma totalidade aberta é individual e coletiva, fêz-se e nunca está feita — obrigando o leitor a uma incessante mobilidade”.

Como exemplo “mobilidade” de apresentação permitida pela obra literária, apresentam-se nesta coletânea, como já dissemos, reanalizados (e evidentemente não esgotados) autores sobre os quais já tanto e tanto se escreveu e nos quais as gerações vindouras ainda muito terão que descobrir, pois como diz o crítico, “a obra literária tem a vida que eu, leitor, lhe insuflo...”

Contrariando, pois, as imposições da mais recente atitudes crítica, a do estruturalismo que surgiu na esteira do formalismo russo (e que em suas formas mais extremas exclui da obra do seu criador), J. P. C. increve-se na corrente huma-

nista e conscientemente procura, como último e definitivo elo explicativo de sua própria reação em face da criação literária, a "voz" que a criou. E mais, dentro da posição culturalista que o alicerça, procura colocar criação e criador "em situação" dentro do processo evolutivo a que pertencem.

Resultado de um labor intelectual consciente e indisfarçavelmente vigilante, os ensaios ora enfeixados nesta coletânea, *A letra e o Leitor*, oferecem-se aos estudiosos de todos os níveis, como expressivo exemplo de equilíbrio crítico-analítico, em meio às complexas, dispareis e, em grande parte, estéreis solicitações da crítica atual.

Seja como revelação de novas facetas das obras analisadas, seja como expressão de um inteligente e exigente crítico, a sua leitura meditada abre amplas perspectivas ao leitor preocupado em compreender o fenômeno literário português do passado ou do presente...

HERBERT'S "CHURCH MILITANT"

Silvia Mussi da Silva

Herbert's manuscripts of *The Temple* in the Bodleian Library and in Dr. William's Library both present the "Church Militant" separated from the section called "The Church". Although the poems in *The Temple* are not disposed in a chronological order, their sequence is determined by the poet's various states of mind in his relationship with God and himself. "These intimate poems exactly correspond to the description which he gave of them in his last message to Ferrar, that he would find there "a picture of the many spiritual conflicts that have past betwixt God and my Soul, before I could subject mine to the will of Jesus my Master, in whose service I have now found perfect freedom"¹. Herbert's inner struggle to really communicate with the Lord by accepting His love and by trusting Him are the solid columns on which he builds the structure of his temple. The reader is led from "The Church Porch" to "The Church" itself where the poet has his personal dialogue with God or talks to himself about God. The Church — its aisles, its music — provides a roof for his inner conflicts and there most of the time he quiets his restless soul in God's love. "The Church Militant", on the contrary, approaches the church as God's institution on earth and portrays its fight with Sin. In his notes on "The Church Militant" (p. 544), Hutchinson points out that the word "religion" appears nine times in this poem and that it cannot be found anywhere else in *The Temple*. In fact, Herbert makes an attempt to describe the development of the Lord's worshipping on earth and its persecution by Sin — an injury not made against man himself or society but against God. "Sin is a term which belongs to "religion"⁽²⁾. It is portrayed as Christ's enemy, as an Antichrist. "As new and old *Rome* did one Empire twist;

-
- (1) George Herbert, *The Works of George Herbert*, ed. F. E. Hutchinson (Oxford, 1964), p. XXXVII. All the quotations of Herbert's poems are taken from this edition.
- (2) *Dictionary of the Apostolic Church*, ed. James Hastings, vol II (New York, 1922).

so both together are one Antichrist" (11. 205-6). The two sinful cities are "satans double crest" (1. 219). There is not a personal conflict involved in the poem but an antagonism between two human institutions which are related to God. It was probably Herbert's constant concern for the conflicting aspect of life that made him choose to talk about the Church Militant — engaged in warfare, fighting, aggressive action — rather than about the Church Expectant or Triumphant. The church on earth interests him much more than the church in purgatory or heaven. Herbert is interested in the relationship between God and man on earth.

The 297-line poem is based upon a symmetric pattern: the Church comes from the East and takes a Westward course (Egypt, Greece, Rome, Germany, Spain, England, America) as does the sun (11. 10-100); she is followed by Sin which tracks the same direction immediately (1. 101) as the night follows the day. The cycle is complete — by going West they will reach East, the beginning of the circle, and there they will wait together for Judgement. The circle describes what happened in the past and foretells what is going to happen in the future — religion will go to America and Sin will follow her as it did before. The same elements which caused religion to grow — power and art — degenerate and foster the development of Sin. The continuity of the circle is assured by the ambiguity that characterizes human nature — capable of great and mean deeds.

They have their period also and set times
Both for their virtuous actions and their crimes.

Virtue is to crime as the sun is to darkness — they enhance each other by means of opposition. The sun guides "our understanding as our sight" (11. 17-18) and illuminates the way ahead and behind—"though forward be his flight/ Listens behinde him and allows some light,/ Till all depart" (11. 31-32). The idea of light, is thus, allied to thought ("understanding") and perception ("sight"). Darkness stands for the denial of these qualities. This race seems to be useless for it leads both Church and Sin back to the East—the place they started from — and so they are in the same condition, waiting for judgement.

That when they have accomplished round,
And met in th'east their first and ancient sound,
Judgement may meet both and search them round. (11. 267-9).

But being persecuted by Sin does not prevent the Church from continuing her eastward course by going West. What is important is to keep going on as the sun does. "Because it drew more neare to time and space, where judgments shall appeare" (11. 276-7). Church and Sin are not only described in a horizontal level that is chronologically in the past, present and future — but also in a vertical level — their constant liaison with the Creator. God Himself established the Church (11. 11-12) and kept contact with it through the leaders of His people — Abraham, Moses, Solomon (11. 18-20); the Son Himself came to earth, eliminated the partition walls (1. 26) and extended Christianity to the Gentiles. The further propagation was made by the Apostles, inspired by the Holy Spirit and by the monks, who in the desert, tried to keep contact with God³. The scheme of the course of religion on earth — going from East to West in a circle — and its being always connected with God is meant to illustrate "the sucessive unfolding of a plan of infinite wisdom, justice and mercy, looking to His glory and to the eternal happiness of mankind. On the part of man, history is the biography of the race, and the gradual development, both normal and abnormal, of all its physical, intellectual and moral forces to the final consummation at the general judgement, with its eternal rewards and punishments"⁴.

Although the conflict develops throughout the poem by means of a logical pattern, it does not find solution in Logic. As it happens in all the lyrics in "The Church", the only answer for the antagonism between Church and Sin lies in God's mercy. After the poem presents all the historical events that support the development of Church and Sin, after it draws their tracks symmetrically in time and space, it ends in a prayer — "L'Envoy" — in which the speaker asks the Lord to cease the war so that His sheep may rest in Him and love Him. "Thee to Love, in thee to sleep" (1. 4) is the characteristic attitude which follows the conflicts in Herbert's lyrics. The poet *trusts* God's power and love and leaves the solution of the problems up to Him.

(3) St. Paul represents the Church Militant, marching and conquering Christianity. The course he took is described by Philip Schaff's *History of the Christian Church A. D. 1-100* (New York, 1822). "He followed the current of history, commerce, ad civilization, from Syria to Asia Minor, Greece, Italy and perhaps as far as Spain" (p. 319). Monasticism also followed an East-West course. It began in Egypt with "holy Marciarius" and "great Anthonie" (1.41) and spread to Persia, Babylonia, Arabia, Greece, Italy and Spain (*Encyclopaedia Britannica*, vol. 15).

(4) Philip Schaff, p. 2.

Let not Sinne devoure thy fold,
Bragging that thy blood is cold,
That thy flesh hath lost his food,
And thy Crosse is common wood.
(11. 5-10)

God is called to defend His fold and the fight is, thus, placed in personal terms between the Lord and Sin. God is asked to show Sin His power — His live blood and His holy cross — so that Sin cannot boast of his own conquests. A real vengeance is required:

Choke him, let him say no more,
But reserve his breath in store,
Tell thy conquest and his fall
Make his sighs to use it all,
And then bargain with the wind
To discharge what is behinde.
(11. 11-16)

The speaker trusts God and His power to defeat *His* enemy. The poet makes it God's battle. The wants God to save His sheep not because of the sheep themselves but because they are *His*. God has to show His power. The speaker is part of the Lord's fold and this is the reason why he feels at ease to speak with Him in a prayer. There is an intimate tone in "L'Envoy" which is not present in "The Church Militant". There is a difference in the way he invokes God in both poems. In the latter he addresses himself to the "Almighty Lord" who is sitting on His glorious throne and acknowledges His power in a very rational way. The verb "to know" predominates in these lines and the succeeding colons (1. 2, 4) establish a logical sequence in the thoughts.

Almighitie Lord, who from thy glorious throne
Seest and rulest all things ev'n as one:
The smallest ant or atome knows thy power,
Known also to each minute of an hour:
Much more do Commonweals acknowledge thee,
And wrap their policies in thy decree,
Complying with thy counsels, doing nought
Which doth not meet with an eternal thought.
(11. 1-8)

God's power is stated in terms of "time" ("each minute of an hour") and "matter" ("ant or atome"). It goes from the particular to the general "Commonweals" and everything is centralized under the unity ("Seest and rulest all things ev'en as one") of God's "counsels", "decrees", and "thought". Thought is indeed, the main basis for the structure of the speech. The speaker starts describing the settlement and progress of the Church on earth and its being tracked by Sin. Although the

presentation of this struggle is dramatic — both Church and Sin are set on the stage as travelers going after one another in a circular way — the tone of the iambic pentameter lines is descriptive and each step of the pilgrimage is concretely supported by historical events. In "L'Envoy" the tone is completely different — the speaker calls God, takes His power and mercy for granted, and asks for His protection (11. 2-5). The end-stopped lines are short (seven syllables). The rhythm is quick and emotional as if the speaker were in a hurry to deliver his message. There is no vestige of the explanatory tone which characterizes "The Church Militant". However, the transition of tone between the two poems is not abrupt. In "The Church Militant" the lines "How deare to me, O God, thy counsels are! / Who may with thee compare?" appear five times (11. 47-48, 99-100, 155-6, 208-209, 278-9) and they break the sequence of the narrative to give a note of personal communication with God. Hutchinson, in his notes on the *Complete Works* (p. 544), points out that the refrain is from Ps. 17 CXXXIX and LXXXIX 6. In Psalm CXXXVIII the poet asks the Lord to listen to his prayers, to help him because his heart is full of troubles.

O LORD God of my salvation, I have
cried day *and* night before thee:
2 Let my prayer come before thee:
incline thine ear unto my cry;
3 For my soul is full of troubles:
and my life drawn on night unto the grave.

The same imagery of day and night is used as a background to man's desperation on earth. God is the psalmist's only salvation and he longs to communicate with Him. In Psalm CXXXIX there comes an assertion of God's mercy. It is above all human troubles and therefore it should be trusted and exalted. The evocation of the mercy of the Lord changes the mood of the psalm. Trust and not despair is the feeling.

I will sing the mercies of the Lord
for ever: With my mouth will I make
known thy faithfulness to all
generations.

2. For I have said, Mercy shall be
built forever: thy faithfulness shall
thou establish in the very heavens.

.....
6 For who in the heaven can be
compared unto the LORD? Who among
the sons of the mighty can be likened
unto the Lord?

The same confidence in the power and mercy of God is conveyed by Herbert's refrain. The element which justifies this dialogue between God and the poet is presented in Psalm CXXXIX. One can communicate with God because one is in Him. God *knows* everything deeply and He, thus, possesses everything whether in light or darkness.

O LORD, thou has searched me, and known me.

12 Yea, the darkness hideth not from thee,
but the night shineth as the day: the darkness
and the light are both alike to thee.

15 My substance was not hid from thee when I was
made in secret and curiously wrought in the
lowest parts of the earth.

17 How precious also are thy thoughts unto
me, O God! how great is the sum of them!

God is interested in man and knows him as well as light and darkness. God "has searched" and "known" the psalmist and he is grateful. God's thoughts are also precious to him. The refrain in "The Church militant" presents this intimate relationship between God and man and interrupts the narrative tone of the poem. This mood is completely developed in "L'Envoy" as it was said before.

In the description of the development of the Church, images from the Old and New Testament are put in contact through the central figure of Christ. Baptism is a rebirth and the idea of transformation through love is the main link between the episodes. No chronological order is involved. "Such power has mightie Baptisme to produce/For things misshappen, things of highest use" (11. 46-47). In Egypt, the power of the Pharaoh is given to Moses the leader who received the Commandments of God — through the holy work of hermits as Macarius and Anthonie. The new ruler illuminates Egypt and delivers it from the ten plagues described in Exodus. Through Christ, blood nourishes the soul and it is not a curse as it was when all water in Egypt was turned into blood by the wrath of God (7. 20) and the people were thirsty. The natural elements — hail — and the animals — locusts, frogs, lice (Exod. 8, 9) do not turn against man but they provide him means of survival. The waters of the Nile produce baptised Israelites instead of frogs and light is not only a privilege of the children of Israel. The poet succeeds in presenting Christ fighting on the opponent's ground with matched wea-

pons. In Greece, He uses subtley and employs Arts and Learning for His own profit. The speculative methods are provided with fertile matter. Empty silogisms are taken in a "fishers net". This image suggests the gentleness and ingenuity of the siege and this attitude is very proper when one is dealing with Arts. A fisherman's net styly and graciously involves the unwatchful philosophers. They are "at a loss" and do not know even how to spell "Christ-Crosse". They are wrapped in "bands of love" (1. 10). This light, cunning tone is confirmed by "prayers chas'd syllogismes into their den" (1.5). This lightness justifies the expression: religion "fled" into Greece. A fisherman's net reminds us of the apostles — their humble profession overcoming sophisticated philosophy by means of Faith. In the Roman Empire Christ has to be a warrior and the right word to express the conquest religion made there is "subdue" (1.61). It is dealing with military power. But this time Christ's wounds make love, not hate. He lets Himself be wounded to heal man's wounds. He defeats by being defeated.

The Warrier his deere skarres no more resounds,
But seems to yeeld Christ hath the greater wounds
Wounds willingly endur'd to work his blisse,
Who by an ambush lost his Paradise.

(11. 63-)

The word "ambush" also fits the war image that is created. Christ defies man's wounds with His own and lets Himself be entrapped to free man from his own trap. He makes one feel ashamed of his sufferings before His own capacity to stand ordeal. In the Byzantine Empire, the reference to militar force is also made by the allusion to Alexander (1. 71). After Arts and Empire make way for religion to go to Germany and Spain, in England it gets the highest victory — temporal and divine power get together through the union of the crown and the church, as Constantine planned. This union is described as a "mystery" (1. 4) and reminds us again of the nature of the Son — divine and human at the same time. By being nailed on the cross He breaks the partition walls of Antiquity into a new vision of the world (1. 26) in which human resurrection is made possible through His own death. His resurrection proves he was not defeated by his enemies and in the same way the Church keeps going East toward Judgement in spite of its being persecuted by Sin.

As to the nature of the Church, she is described as "thy Church and Spouse" (1. 9), that is, besides her being a self-

containing institution, she is complementary to God. The relationship between bride and bridegroom is the most profound imaginable and it involves a spiritual and physical communion. "At every moment of her existence she is dependent on him as the body on the soul, or the branches on the vine. But on his part he perpetually bestows upon her his heavenly gifts and supernatural powers, continually reveals himself in her, and uses her as his organ for the spread of his kingdom and the Christianizing of the World, till all principalities and powers shall yield free obedience to him, and adore him as the eternal Prophet, Priest and King of the regenerete" ⁵. She is not ruled by/decrees of power" but by "bands of love" (1. 10). She is portrayed as possessing a very human charm. Her coming from the East suggests exoticism and the allusion to "spices" reminds one of flavour. "Sweet as the laden boughs of Noah's shadie vine" (1. 15) adds another reference to taste. The episode evokes the pleasure of drinking — Noah in the vineyard after he had drunk the wine (Gen. IX, 21). But these same elements permit a higher level of interpretation. God shows a particular interest in the Church since He Himself very "early" arose "to plant this vine" (1. 11). "To plant" suggests a real marriage since He puts the seed on earth. It is His spouse and it is fertile. The seed is going to flourish in a garden — an earthy Paradise for man who "by an ambush lost his Paradise" (1. 66). The Apostles and the monks go Westward sowing the words of the Gospel". "Strength levels grounds, Art makes a garden there;/ then showers religion, and makes all to bear" (11. 89-9). Religion showers the fertilized earth and makes the seed grow. Water and religion are connected once again. Water is essential in the cultivation of the garden as baptism performs a mystical unity between Christ and the human being. The sun — which illuminates the course of the church through the poem, throwing its beams ahead and behind — helps to make the imagery very compact — its heat ripens the fruits of the garden. Throughout the Bible, the image of a garden is connected with the idea of the church.

As a garden is taken out of the common waste ground to be appropriated to a more particular use, so the Church of Christ is chosen from among the rest of the world to a particular use. In a garden nothing that is good comes up naturally of itself, but as it is planted and set; so nothing is good in the heart, but what is planted and set by the heavenly Husbandman... In a garden there are varie-

(5) Philip Schaff, p. 508.

ty of flowers and spices; so in a Christian there is some that of every grace. As men delight much in their gardens, to walk there and take their pleasure and take care to fence, weed, water and plant them, so Christ's care and delight is for his church. As gardens use to have fountains and streams running through them, as Paradise had four streams which ran through it; some church is Christ's Paradise, and his Spirit is a spring in the midst of it, to refresh the souls of believers. A garden stands always in need of weeding and dressing; so in the hearts of Christians Christ has always somewhat to do, they would else soon be overgrown and turn wild.⁶

It is not by chance that the vineyard is the particular tree mentioned in the garden. From its boughs there hang sweet grapes. Christ Himself connected the idea of His blood and wine. He was pierced by the Roman soldier and through His blood he was attached to the cross and to humanity. He underwent martyrdom to give man a chance for redemption and His blood became sweet wine. It is His supreme sacrifice for love. In "The Bunch of Grapes" Herbert expresses his extreme gratitude for this ordeal.

But where's the cluster? Where's the taste
Of mine inheritance? Lord, if I must borrow,
Let me as well take up joy, as sorrow.
But can he want the grape, who hath the wine?

I have their fruit and more.
Blessed be God, who prosper'd Noah's vine,
And made it bring forth grapes good store.
But much more him I Must adore,
Who of the Laws sowre juice sweet wine did make,
Ev'n God himself being pressed for my sake.

(11. 21-28)

These lines confirm Herbert's point of view in "The Church Militant" the events in the Old Testament are merely a preparation for the coming of Christ. Now, mankind has love and not only laws. The poet is conscious that Christ Himself had to be pressed so that he could drink the sweet wine. This is why Christ is the real foundation of the Church. The episode of Christ's being pierced by the soldier (1. 69) is told by St. John (XIX 34), the apostle of love — "a religious genious of the highest order — not indeed for planting, but for watering, not for outward action and aggressive work, but for inward contemplation, and insight into the mystery of Christ's person" (?) This is, indeed, Herbert's approach to Jesus. "For

(6) Alexander Cruden, *A Complete Concordance to the Holy Scriptures of the Old and New Testaments* (Philadelphia, 1872), p. 226.

(7) Schaff, p. 415.

the law was given by Moses, but grace and truth came by Jesus Christ" (John I, 23). He does not preach only, but He acts in a way anyone can understand. This is what Herbert's poem means to portray. Therefore it is not a sermon but a dramatization of His pilgrimage. Vivid action is much more convincing. "The Church Militant" presents the Church as a pilgrim, humbly walking, knocking at all doors — no "gout or fur" (1. 198) prevents her from doing that — going Westward bending with the cross as a staff. At a certain point of the course, Christ Himself is the pilgrim.

The great heart stroops, and taketh from the dust
A sad repentance, not the spoils of lust
Hitting his spear, lest it should pierce again
Him in his members, who for him was slain.
(11. 67-70)

The rhythm is slow and indicates suffering. Christ is a Heart sufficiently interested in the dust man is made of to look for repentance in it and not for the remanent of sin. God created man and made a covenant with His people (Psalm CXXXIX) of which Jesus Christ is the main fulfiller. He will not break it in spite of man's unfaithfulness. His cross is the most important symbol of this covenant and He was nailed on it to fasten the agreement (1. 24).

The Ark is the other symbol for the covenant God made with His chosen throughout the poem. It first appears in connection with the flood. When God was angry at men's sins and decided to destroy everything on earth, He decided to spare the obedient Noach and his family. The ark was his means of survival. Within it, Noah and his family were safe by the mercy of the Lord. The ark follows a pilgrimage throughout the poem showing how the covenant of the Lord advances throughout time. Noah's ark "rested in the seventh month, on the seventeenth day of the month, upon the mountains of Ararat" (Gen. 8, 4). Abraham — the obedient servant who did not hesitate to sacrifice his son at the will of God — is chosen to keep the covenant of the Lord. Although no ark is mentioned in this biblical episode, Herbert uses the symbol to give the idea of continuity. "And God said unto Abraham, thou shalt keep my covenant therefore, thou, and thy seed after thee in their generations" (Gen. 17, 9). His descendants carry the Ark which contained the two tables of the law Moses received from God. It was taken by the Philistines (I Sam. 5, 1) until it was brought back to the house of Israel in David's day and Solomon built a temple to house it. It was necessary

for the people of Israel to prepare their hearts for the return of the ark, to "put away the strange gods... and serve Him only" (I Sam. 7, 3). Salomon, rather than David, was chosen by God to build His temple because he was not a man of war. He chose carefully all the material to be used, knowing that everything comes from God and is to be returned to Him. "But who *am* I and what *is* my people, that we should be able to offer so willingly after this sort? For all things come of thee, and of thine own have we given thee" (I Chron. 29, 14). Herbert feels the same way and tries to do his best to build his Temple. He revised his poems carefully and when he died he did not think they were ready to publish unless they would help some wandering soul to undergo the same conflict. He was very conscious of his task. He knew that the first temple in Jerusalem was superior to the second and third. "The second Temple could not reach the first:/And the late Reformation never durst/Compare with ancient times and purer years;/But in the Jews and us deserveth tears" (11. 225.8). The images of the temple and the ark are always connected with the image of the dove. Christ's Spouse is as chaste as a dove, in addition to being sweet as Noah's shady vine. In the Bible the two images are also connected — Noah sends a dove to find out the level of the waters. It is a sort of messenger — l'envoy. A similar idea is conveyed when the ark was led to Solomon's temple — it was put in a holy place under the wings of a cherubim. "For the cherubim spread forth *their* wings over the place of the Ark, and the cherubim covered the ark, and the staves thereof above" (2 Cron. 5, 8). Wings are protecting the covenant of the Lord to keep it pure and unviolated. Indeed, when they opened the ark, they did not find there any of the gifts they had put inside it during its journey. It had kept only the two tables of the law — the original message God had given to man. The covenant was intact and nothing exterior was permitted to interfere. This is the meaning of chastity of the church, described in line 15.

Herbert uses the image of sin as a whore to contrast with the bride. Eastern and Western Babylon were centers of vice in the East and West. The two prosperous cities were the cradle of great civilizations but their fertility degenerated in an orgy. In the poem, they are linked to the idea of glory, pleasure (11. 135, 142) and money (11. 126, 250-1). "Glorie was his chief instrument of old:/Pleasure succeeded straight, when that grew cold/ Which soon was blown to such a mightie flame" (1. 143-5). Sin will not suffer just to

have a shepherd's hook as a scepter or thorns as crown as Christ did. Good actions are not necessary to build it a temple. Sin can buy oracles, shrines and thrones to put up with its fame (1. 128). Its throne in Western Babylon is much richer to "defray" (1.213) his journey from the East. Religion, on the contrary, sides with poverty (7. 252). America should be glad, thus, to have its gold taken to England. Venality is, Sin's main characteristic. Its "contagious infidelity" 1. 158) always in hope of "carnall joy" (1. 149) is a contrast to the chastity of the Church. It is always "breaking her peace and tainting her good name" (1. 106). The image of the ruffian conveys exactly the same idea. Sin is a "rogue" (1. 149), a "debauched ruffian". (1. 164) a "gallant" (1. 129) and the verb used to describe his steps is "to sneak" (1. 121). "And being craftier much then Goodness was,/He left behing him garrisons of sinnes" (1. 124-5). Astuce and malice (1. 237) are his weapons to sell his lies.

The world came in with hands and purses full
To this great lottery, and all would pull
But all was glorious cheating, brave deceit,
Where some poor truths were shuffled for a bait
To credit him, and to discredit those
Who after him should braver truths disclose.
(11. 133-8)

Sin uses all kinds of disguises to give a solid appearance to its power. "Anchorisme and retiredness" from Egypt, tearing from Greece, stateliness from Rome (1. 186). In this meantime, sits by "counting his victories". (1.190). It cheats the most subtle nations — Egypt, Greece, Rome — by "bewitching" them (1. 193). Rome does not have to make captives as old Babylon did — the nations go there in a voluntary transmigration. "All poste to Rome" (1. 195). This way, Sin is able to make jest Christ's theree offices: Prophet in Greece, Emperor in old Rome and Priest in new Rome. Sin is religion in new Rome since the Pops themselves use their power for futile purposes and money is spent without any criteria.

As the Church sowed Christ's words, Sin also "takes heart"
(1. 128) and "sows (1. 107) its garden on earth.

At first he got to Egypt, and did sow
Gardens of gods, which ev'ry year did grow
Fresh and fine deities. They were at a great cost,
Who for a God clearely a sallet lost.
(11. 107-10)

In Greece it also made a “garden-bed” (1. 127). However, this garden does not feed man as Christ’s garden did. Although all kinds of feeding images are associated With Sin — “They/Eastern and Western Babylon/are sinnes nipples, feeding the east and West” (11. 220) — it does not provide man with food, in fact. Noah’s shady vine and Christ’s blood nourish mankind. But the rivers in Sin’s garden are polluted and the water is not worthwhile to drink: “When *Sein* shall swallow *Tiber* and the *Thames*/ by letting in them both polutes her streams”. Besides, man does not use what he has for the right purposes and adores his food instead of eating it.

Ah, what a thing devoid of grace,
Adoring garlick a humble face,
Begging his food of that which he may eat
Staring the while her worshipeth his meat!
Who makes a root his God, how low is he,
If God and man be sever’d, infinitely!
What wretchedness can give him any room,
Whose house is foul, while he adcres his broom?
(11. 111-18)

The reference to “onions and garlick” reminds us of the ingratitude of the people of Israel toward God. They were given the promised land but they missed “the fish, which we did eat in Egypt freely; the cucumbers, and the melons, and the leeks, and the onions and the garlic” (Num. 10,5). Sin feeds people with “pills of sublimate” (1. 132): shame is involved in a sweet layer while Christ’s blood is made sweet through His real sufferance.

In “The Church Militant” Sin is darkness, in opposition to the Church, “trimme as the light” (1. 14). Goshen was darkness in contrast to baptized Egypt full of ligths (1. 43). “Old and new Babylon are to hell and night,/As is the moon and sunne to heaven and light” (1. 214-15). To show this contrast is the main purpose of Herbert’s imagery of day and night”. It is the privation of light that is the burden of his grief, not any possible consequences... He may not be able to see the light behind the darkness of the immediate moment but he never long falters in his confidence that it is really there” ⁽⁸⁾.

Herbert’s attempt to describe the development of the Church before the Almighty God sitting on His throne is not

(8) Helen C. White, *The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience* (New York), pp. 189-9.

as successful as his lyrics on *The Temple*. Although in "The Church Militant" and in his lyrics he uses the same images of a bird, a flower, of day and night, "The Church Militant" lacks the grace and homeliness with which he "domesticates wonder" (9) and which makes the greatness of his best poetry. He comes near to that once again in "L'envoy". Mr. Hutchinson, in his notes on *The Temple* (p. 543), points out that maybe Herbert himself came to recognize that he was much more inclined to write lyrics than long poems of this kind.



SELECTED BIBLIOGRAPHY

- CHUTE, Margarete. *Two Gentlemen: The Lives of George Herbert and Robert Herrick.* New York, 1959.
- CRUDER, Alexander. *A Complete Concordance to the Holy Scriptures of the Old and New Testaments.* Philadelphia, 1872.
- Dictionary of the Apostolic Church*, ed. James Hastings, 2 vols. New York, 1922.
- TLIOT, T. S. *George Herbert.* Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green & Co.
- HERBERT, George. *The Worys of George Hebert*, ed. F. E. Hutchinson. Oxford, 1964.
- Holy Bible.* King James Version. New York.
- SCHAFF, Philip. *History of the Christian Church. A. D. 1-100.* New York, 1882.
- WHITE Helen C. *The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience.* New York.
- WALTON, Izaar. *The Lives of John Donne, Sir Henry Watton, Richard Hooker, George Herbert & Robert Sanderson.* London, 1927.

(9) White, p. 196.

PARA UMA ESTILÍSTICA DO HUMOR

Arlete Bonato de Azevedo Figueiredo

INTRODUÇÃO:

A idéia de se tentar uma estilística do humor nasceu primeiramente da certeza de que há muito a ser explorado neste campo da literatura brasileira contemporânea.

De início, nossa intenção era a de considerar também autores portuguêses, e isto o fizemos, mas, ao selecionar o exemplário, constatamos que havia uma diversidade de formas de humor; assim, para não romper a unidade do trabalho, consagramo-nos somente ao "humor brasileiro"; este é muito mais pungente, mais vigoroso, mais malicioso, quando não descamba para a pura pornografia, ao passo que o "humor português" se mostra mais ingênuo, firmando-se mais no domínio da sugestão, "das luvas de pelica . . ."

O material para um estudo dêste tipo é, de qualquer maneira, vastíssimo e, nem de longe, esgota as possibilidades que ele apresenta.

Devemos dizer que o livro *Contribuição Para Uma Estilística da Ironia*, de Maria Helena de Novais Paiva, serviu-nos de guia e de grande estímulo, pois êle é fruto de uma pesquisa semelhante à nossa.

Nosso trabalho, ainda que modesto, tem, entretanto, o mérito de chamar a atenção para êste campo ainda tão pouco explorado e de também propor um método de pesquisa.

É nosso o desejo de que outros dêle tirem proveito e que desfrutem também, como nós, o prazer que sentimos desde o primeiro passo na exploração de um campo bastante agradável e curioso.

Não escondemos, todavia, as muitas deficuldades que surgiram ao longo da elaboração do trabalho, em parte devidas à inexperiência num assunto inteiramente novo para nós — a estilística —, em parte devidas à própria imponderabilidade do

tema escolhido. Acrescente-se a isto a ausência absoluta de trabalhos especializados no campo, que nos servissem de exemplo.

Neste trabalho, dissertação de licenciatura apresentada à Cadeira de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Marília, tomamos duas direções: a avaliação da importância de um elemento extragramatical na geração do humor — a situação — e a consideração da fonética, do léxico e da sintaxe no que êsses níveis lingüísticos têm de utilizável pelo indivíduo que deseja provocar o humor.



Como diz Monteiro Lobato em um de seus livros,

“existe toda uma biblioteca sobre o humor, onde cem autores tentam defini-lo, como há também inúmeras definições de arte e mil remédios para a tosse. Essa abundância é comprometedora. Prova que humor e arte são indefiníveis e a tosse incurável”.⁽¹⁾

Entretanto, Kant formula uma noção do humor que satisfazem parte ao dizer que “a causa do riso está na súbita transformação de uma espera de tensão em nada” ⁽²⁾.

O humor é a

“faculdade mental de descobrir, exprimir ou apreciar elementos cômicos ou abundantemente incôngruos em idéias, situações, acontecimentos e atos; difere do *wit* (espírito) por ser menos intelectual e revelar mais simpatia pelas coisas da natureza, e também *pathos*”.⁽³⁾

Pode ainda ser definido como

“uma qualidade peculiar pela qual a pessoa se sente inclinada a considerar as vicissitudes da vida com um agradável senso de superioridade sem malevolência, sem cinismo e sem se tornar vítima daquela paixão” ⁽⁴⁾.

(1) Monteiro Lobato — *Prefácio e Entrevista*, 6º ed., São Paulo, Editora Brasiliense Ltda., 1955, p. 11.

(2) *Encyclopaedia Britannica* — USA, William Benton Publisher, 1958, s.v. “Humour”.

(3) Monteiro Lobato, na obra citada, diz ter encontrado esta definição no *Webster Dictionary*; deve tratar-se de edição antiga, pois as que consultamos não consignam tal definição.

(4) *Encyclopedie Filosofica* — Venezia-Roma, Instituto per la Collaborazione Culturale, 1957, s.v. “Umorismo”.

Enfim, o humor é

“a disposição do espirito, do temperamento, seja natural, seja accidental”⁽⁵⁾ “um produto da intimidade contraposta ao da seriedade externa”⁽⁶⁾.

Como dissemos anteriormente, poucos são os trabalhos a que se dedicaram os curiosos no campo da *estilística do humor* e, sendo assim, de inicio, nossa pesquisa se viu prejudicada não só pela rara bibliografia especializada no assunto, mas também pela inacessibilidade da mesma.

Portanto, procuramos tirar o maior proveito das poucas obras que tivemos em mãos, obras referentes ou não diretamente ao tema escolhido, para delas conseguir não só idéias e atitudes, como também todo um esboço de investigação.

Ernest Robert Curtius dedica um capítulo de seu livro, ⁽⁷⁾ em que “procura mostrar a herança romana da literatura europeia”⁽⁸⁾, à exploração e análise do humorismo medieval.

Além de focalizar exemplos humorísticos na literatura do fim da Antigüidade, o autor dá como *tópica* do humor “A Igreja e o Riso”, “Gracejo e Seriedade no Elogio do Soberano”, “O Cômico Hagiográfico, “O Cômico Épico”, “O Humorismo de Cozinha e outros Ridículos”, como “O Desnudamento Involuntário”, “O Cômico Grosseiro” e “O Humorismo Diabólico”.

Através dos exemplares ali focalizados, pudemos notar uma grande identidade no tratamento do humor entre a época medieval e a atual e a obra de Curtius foi-nos bastante valiosa por revelar essa realidade.

Por outro lado, Maria Helena de Novais Paiva constitui-se numa das poucas pessoas que se dedicaram ao estudo de certos fenômenos estilísticos tão particulares como o problema da ironia, do humor, etc. Sendo assim, seu livro ⁽⁹⁾ foi realmente uma importante contribuição ao campo a que nos

(5) *Nouveau Petit Larousse* — Paris, Librairie Larousse, 1955, s.v. “Humour”.

(6) Vicente Garcia de Diego — “La Afectividad como Humor”, in *Lecciones de Lingüística Española*, 2^a ed., Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1960, p. 39.

(7) Ernst Robert Curtius — *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, 1^a ed., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

(8) *Op. cit.* — prefácio de Cândido Motta Filho.

(9) Maria Helena de Novais Paiva — *Contribuição Para Uma Estilística da Ironia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961.

consagramos. Dêssse livro surgiu a idéia de se tentar uma estilística do humor, surgindo dêle também um método de pesquisa para a investigação do assunto.

Esta obra, que nos serviu de modelo, está dividida em duas partes: a primeira é essencialmente a dissertação de licenciatura em Filologia Romântica que Maria Helena de Novais apresentou à Faculdade de Letras de Lisboa, e a segunda parte é uma complementação da anterior, feita posteriormente para explorar “o que o exercício da ironia deixava como legado Y comunidade lingüística (10).

Depois de ter definido a ironia em uma introdução, a autora apresenta seus diferentes tipos e, inclusive, os climas em que ela se manifesta. Nem seria preciso falar da sutileza, da profundidade que caracterizam o trabalho da licenciada, que se preocupou, no capítulo III e seguintes, com analisar e exemplificar devidamente tôdas as formas lingüísticas em que se manifesta a ironia.

Acreditamos, pois, que sua tese de licenciatura se constitui realmente numa valiosa contribuição à estilística da ironia e também ao nosso trabalho, já que ali encontramos sugestões para um plano de pesquisa.



CHAVE DE ABREVIATURAS

AAM	NP = Antônio Alcantara Machado, <i>Noivas Paulistanas</i> .
AC	FEC = Antônio Callado, <i>Forró no Engenho Cananéia</i> .
AK	FSP = Ali Khan, “O Cabresto”, <i>Fôlha de São Paulo</i> .
AOP	FP = Antônio Olavo Pereira, <i>Fio de Prumo</i> .
AS	AC = Ariano Suassuna, <i>Auto da Compade-cida</i> .
CC	PB = Campos Carvalho, <i>O Púcaro Búlgaro</i> .
CHC	AFM = Carlos Heitor Cony, <i>Da Arte de Falar Mal</i> .
CHC	MM = Carlos Heitor Cony, <i>Matéria de Memória</i> .
CHC	V = Carlis Heitor Cony, <i>O Ventre</i> .
CP	M = Cornélio Pires, <i>Mixórdia</i> .
DG	BH = Dias Gomes, <i>O Berço do Herói</i> .

(10) *Op. cit.* — antelóquio.

FLR	DSP = Francisco Luís Ribeiro, seção em <i>O Diário de São Paulo</i> .
FS	EM = Fernando Sabino, <i>Encontro Marcado</i> .
FS	HN = Fernando Sabino, <i>O Homem Nu</i> .
FS	M = Fernando Sabino, crônica em <i>Manchete</i> .
GG	TDFF = Gláucio Gil, <i>Tôda Donzela Tem um Pai que é uma Fera</i> .
GF	QPAG = Guilherme Figueiredo, <i>Quatro Peças de Assunto Grego</i> .
GF	TGC = Guilherme Figueiredo, <i>Tratado Geral dos Chatos</i> .
JA	E = Jorge Andrade, <i>A Escada</i> .
JA	OB = Jorge Andrade, <i>Os Ossos do Barão</i> .
JB	CMM = João Bethencourt, <i>O Cafajeste sem Médo e se Mácula</i> .
JB	IC = João Bethencourt, <i>A Ilha de Circe</i> .
LE	HQ = Leon Eliachar, <i>O Homem ao Quadrado</i> .
MF	C = Millor Fernandes, seção em <i>O Cruzeiro</i> .
MSB	D = Mário da Silva Brito, <i>Desaforismos</i> .
NPT	PD = Nelson Palma Travassos, <i>O Porco, esse Desconhecido</i> .
NR	BO = Nelson Rodrigues, <i>Bonitinha, mas Ordinária</i> .
RB	BA = Rubem Braga, <i>A Borboleta Amarela</i> .
RB	PM = Rubem Braga, <i>Um Pé de Milho</i> .
SSP	UH = Stanislaw Ponte Prêta, seção em <i>Última Hora</i> .
VG	C = Vâo Gôgo, seção em <i>O Cruzeiro</i> .



I — HUMOR E SITUAÇÃO:

Neste capítulo vamos nos ocupar da situação como fonte do humor, sem que se faça necessário recorrer a recursos específicos da língua para manifestar estados emotivos e provocar certa reação no próximo. A situação traz um mundo todo que vale por si mesmo e a graça reside na interpretação dessa realidade, não podendo a origem do riso ser localizada em termos lingüísticos.

O humor derivado da situação parece prender-se a três ramos, que nos conduzem, aliás à própria natureza essencial do humor.

A — ABSURDO:

Muito freqüentemente, a situação absurda provoca o riso que nasce da surpresa. Há apresentação de uma realidade

completamente contrária à razão, à lógica do senso comum com o intuito de embarazar, desorientar ou, quem sabe, de escapar à verdade. Para a captação dessa realidade, é preciso que encaremos a situação sob um prisma completamente nôvo e associemos as idéias, o que exige uma flexibilidade de raciocínio. O Absurdo prima pela originalidade, como no exemplo:

“Os canários cantavam o dia inteiro e me aporrinhavam.

— Por que êles cantam? — perguntou o guri.

— Eles têm um apito de matéria plástica nas tripas — respondi com má vontade”. (CHC — V, 166). “Este é um problema científico: por que êles não tocam rumba nos galinheiros para que as galinhas ponham ovos mexidos?” (VG — C, 12/4/49, 70). “Quando você passar algum tempo sem ouvir dizer que fulano ou ciclano (sic) falou mal de você, tome cuidado — você deve ter morrido e ainda não percebeu”. (VG — C, 21/1/49, 71). “Por dentro sou melhor que por fora. Pena que a medicina ainda não tenha descoberto um processo de nos virar do avesso”. (VG — C, 29/5/48, 46).

O Absurdo é um recurso humorístico bastante vigoroso porque joga com o irreal, com uma situação inteiramente fora da lógica: “Sabia, porém, que a filha era irreduzível; se cismasse de colocar um hipopótomo dentro da cristaleira colocava mesmo, os outros que se danassem, o hipopótomo inclusive”. (CHC — V, 129). “Meu irmão é tão rápido que consegue fechar a porta e guardar a chave dentro”. (VG — C, 4/12/48, 9). “Severino: — Você só fala assim porque nunca teve mãe. João Grillo: — É mesmo, um sujeito ruim dêsse, só sendo filho de chocadeira”. (AS — AC, 172).

Outras vezes, uma realidade pode ser mal interpretada baseada numa semelhança de aspectos e disso podem surgir as combinações mais absurdas, como: “Juquita, passeando com a Mamãe, ao avistar os veados galinheiros, grita admirado: — Mamãe! Olha que coisa esquisita! Uns bichos com cabides na cabeça!” (CP — M, 138). E depois vem a história do menininho que de volta da Exposição Pecuária disse para a mamãezinha: — Mamãezinha, o que eu fiquei com pena foi o porco grande que tinha lá. Os porquinhos correram atrás dêle, jogaram êle no chão e comeram todos os botões da roupa dêle”. (VG — C, 29/1/49, 33).

Finalmente, pode surgir uma seqüência de absurdos que se vão avolumando e que provocam uma vibrante reação cô-

mica: “Não pretendo cometer a ontologia do tango. Mesmo porque a tarefa é difícil. Basta atentar para a intemporalidade de seus dramas, mais ou menos assim: o sujeito é traído pela mulher mas paradoxalmente ainda é noivo e tem a madre doente e em extrema penúria. Os filhos da madre são órfãos de padre y madre e estão sem pão, são os hermanos pequeños do sujeito que também é filho da madre e é noivo e foi traído pela espôsa que fugiu com seu melhor amigo. Mas aí entra o padre que é borracho contumaz e nesse dia está borrachíssimo para olvidar a hermana da madre que foi sua loca pasión da juventud e o padre borracho, diante da madre e dos filhos, órfãos a priori, enforca-se no justo dia do noivado do filho. Mas a noiva do filho é arrebatada por um outro amigo e o sujeito termina o tango aturdido ante tamanhas desgraças: corre ao leito da madre em busca de consôlo mas a madre acaba de exalar o último suspiro. Os hermanos pequeños querem pão, a espôsa abandona os filhos na negra miséria e vai dançar semi-nuda no cabaré e a noiva, enganada pelo seu raptor, cai na sarjeta de las calles. O quadro é impressionante: o cadáver do padre pendurado na porta, a madre também morta na cama, os hermanos berrando de fome, la noiva fazendo a vida na calle e a espôsa seminuda ou nuda a esta altura, dançando milongas no cabaré da esquina”. (CHC — AFM, 20).

B — AS ATITUDES DE DESRESPEITO:

O humor tem uma natureza de rebeldia que não aceita as instituições, antes procura ridicularizá-las pelo riso. Essa irreverência demonstra uma insubmissão, um ataque, com a intenção de conseguir igualdade em relação a tudo aquilo que é colocado em alto nível de respeito e veneração. Sendo assim, a irreverência procura atingir não só pessoas de renome, suas afirmações dogmáticas, mas sobretudo as entidades divinas e as figuras do Paraíso. Dessa informalidade nas atitudes nasce o riso, que se originou da penetração insolente nos limites da inviolabilidade.

a) *Desrespeito pelas entidades sobrenaturais:*

Quanto a êsse aspecto, a irreverência proveio da intenção de diminuir a divindade numa tentativa de fazê-la participar de fatos puramente humanos: “Para atenuarem a incidência do câncer pulmonar que julgam ser causado pelo fumo, os santiíssimos americanos fabricam uns cigarros que têm tanto de

fumo quanto o Padre de sífilis". (CHC — V, 157). "D. Adélia intervinha: — Para que essa cólera, homem? Deixe os estudantes em paz. Essa trapalhada de latim não serve para nada. Você vive aqui isolado, sem se entender direito com ninguém por causa dessa mania. — Mas é o meu instrumento de comunicação com Deus. A mulher insistia: — Pois eu estou desconfiada de que Deus nem sabe mais latim. Nossa vida vai sempre de mal a pior". (AOP — FP, 146). "Deus dá e tira a vida. Mas quem ensina mesmo a viver é o demônio". (MSB — D, 50). "Prefeito: — Juro pela Virgem Santíssima... Major: Não mête a Virgem nessa estória, seu Silveirinha, que vão acabar duvidando da virgindade dela". (DG — BH, 82).

Essa irreverência pode atingir também as instituições divinas, como vemos nesse exemplo: Manuel, personagem do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, é o próprio Jesus Chisto rotulado por nome comum, o que já denota uma informalidade de tratamento, aumentada pelas palavras que o autor fá-lo dizer à sua mãe, que não é outra senão a própria Virgem Santíssima: "Manuel (a sua mãe): — Se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos, o inferno vai terminar como disse Murilo: feito repartição pública que existe, mas não funciona". (AS — AC, 190).

- b) *Desrespeito por pessoas de renome e pelo que elas afirmaram:*

"— Mauro, nós somos sábios prá burro. Se Platão ressuscitasse, sabia muito menos coisas que a gente, havia de ficar bêsta". (FS — EM, 20). "Ao tempo de Newton, verificava-se a lei segundo a qual o chato chateia na razão direta das massas e a inversa do quadrado da distância". (GF — TGC, 93). "Um chato mergulhado num fluido recebe um impulso vertical de baixo para cima, que o situa em nível de chatear proporcionalmente todos os indivíduos imersos no mesmo fluido. Conseqüência: inútil servir bebidas quando houver um chato presente, na esperança de evitar ou diminuir sua chateação; ele continuará a chatear todos os demais, qualquer que seja o fluido servido". (GF — TGC, 124).

Este recurso se caracteriza pela imaginação fertilíssima que levou o humorista a encontrar até nas simples letras do alfabeto ou nas siglas uma oportunidade de fazer analogia para efeito de comicidade: "O Y é o estilingue do alfabeto". (MSB — D, 100). "O Y é o marido traído do alfabeto". (MSB

— D, 108). “É verdade que um sujeito chamado Socorro assassina seu nome SOS?” (VG — C, 7/5/49), 75.

Este gôsto pela exploração da imaginação pode conduzir às criações mais imprevisíveis, originais e humorísticas, assim: “Mas os aviões são simples e honestos, dão-se todos no primeiro relance: PDT. “Pode Descansar Tranquilo”. É uma afirmação que vejo impressa na asa do monstro. E vou descansado e tranquilo. Já andei num Constellation que era PDC. “Pode Dormir, Covarde!” E já tremi de pavor quando entrei num avião da Varig, sinistramente chamado VVC. “Vai Virar Cadáver!” (CHC — AFM, 20).

Pode também surgir um trocadilho sugerido pelas siglas, como no exemplo abaixo, referindo-se ao Departamento de Águas e Esgotos (DAE): “Vamos repetir hoje uma oração que todos fazemos aqui em “O Cabresto” (sobre a falta de água na capital):” — Senhor, DAE — nos paciência, Senhor! (AK — FSP, 22/10/66,8).

II — HUMOR E PROCESSOS LINGÜÍSTICOS:

A comédia tem um dom de penetração mais profunda e inquietante. Sempre que ouvimos uma boa anedota ou nos encontramos ante uma situação cômica, o riso surge logo que as entendemos. Isso prova que a razão e o conhecimento têm que estar presentes para que se dê um efeito cômico, que é justamente o objetivo do humor sobre o público. Sendo assim, a palavra, sob as formas mais variadas e sutis, é utilizada na sua função primeira, que é a de intercomunicação entre as pessoas.

Nosso objetivo nesta parte será a pesquisa e a análise dos processos lingüísticos que provocam o riso, da expressão do cômico pelas combinações possíveis das palavras.

O material por nós escolhido está amplamente divulgado nas literaturas de tôdas as épocas, mas fomos levada a analisar os aspectos do humor nos autores brasileiros contemporâneos porque é sempre mais interessante examinar a época em que vivemos e também porque assim podemos obter maior rigor na análise de uma época que é nossa. Citaremos, entretanto, algumas vêzes, Cornélio Pires, que servirá a título de contraste, para evidenciar o tratamento humorístico de uma época diferente, caracterizada por uma ingenuidade e pureza maiores.

O material exemplificador dêste trabalho seria exaustivo se o quiséssemos, mas preferimos que êle fôsse seletivo e representativo.

Dentre os processos lingüísticos que desencadeiam o humor, podemos citar:

A — FONETICISMO EXPRESSIVO:

a) *Rima*:

A rima favorece, em si, um espírito jocoso. Há uma preocupação pela forma, uma tentativa de se combinarem os sons em vez de se recorrer à expressão natural e espontânea das idéias. Neste recurso, as palavras conduzem o pensamento e toda nossa atenção está nelas, como no exemplo: "Desgraça pior é a minha/em toda essa cantiga./Não vou lançar na cegonha/a culpa desta barriga./Prá não implicar o Major/melhor dizer que é lombriga". (DG — BH, 99). "João Grillo: Valha-me Nossa Senhora,/Mãe de Deus Nazaré!/A vaca mansa dá leite/A braba quando quer./A mansa dá sossegada/A braba levanta o pé./Já fui barco, fui navio/Mas hoje sou escaler./Já fui menino, fui homem/Só me falta ser mulher". (AS — AC, 170).

Mesmo na prosa podemos encontrar exemplos com rima: "Enfrente a vida com disposição, coragem e energia, tome Forticante Cabo Jorge e dê cabo da anemia". (DG — BH, 86).

b) *Onomatopéia*:

No domínio da língua, o som tem um poder altamente expressivo e sugestivo. Se há fidelidade na reprodução do som que permita a captação da realidade, seu efeito será cômico e tanto mais vigoroso quanto menor fôr o seu uso na linguagem corrente. Citemos, por exemplo: "Amor é coisa só prá gente môça porque é preciso muitos *nhé-nhé-nhés* e *nhô-nhô-nhôs* e gente velha gosta mais de passar o tempo comendo". (VG — C, 25/11/61, 95).

c) *Cacofonia*:

Neste tipo de recurso, nós nos valemos da língua para pregar peças jocosas. Há um encontro de sons desagradáveis pela reunião de uma sílaba final de uma palavra à inicial da seguinte, e disso surgem as combinações mais inesperadas e, na maioria das vêzes, vulgares.

Por isso, existe uma preocupação de se evitar cacófatos, o que justifica sua ausência quase total na linguagem escrita cuidada. Entretanto, colhemos na linguagem falada êstes exemplos: "Minhas composições como as compus . . ." "Cada um por cada . . ." "Nosso hino . . ." "Visitei aquela escola e também a biblioteca dela . . .".

Conta-se que uma conhecida poetisa, em visita à sua terra natal, iniciou assim uma saudação ao povo do lugar: "Nesta terra onde abunda a pita . . .".

Entretanto, evidenciado o cacófato, procurou de outra forma corrigi-lo, dizendo: "Nesta terra onde a pita abunda . . ."

Por outro lado, atribui-se a uma personagem bastante conhecida êste início de discurso, saudando sua Eminência o Núncio Apostólico, quando de sua visita à Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae: "Lei tão sublime . . ."

d) *Fonetismo Expressivo:*

No campo da fonética, o poder da sugestão pela representação pura do som é sempre uma forma original e significativa para desencadear o riso. Um ruído representado gráficamente é mais do que suficiente para subentender aquêle que o emite, sem fazer uso de quaisquer palavras e, daí, a origem do cômico neste tipo de recurso humorístico.

O poder comicizante do foneticismo expressivo provém essencialmente da sugestão de certos sons escolhidos por aquêle que os exprime porque têm maior capacidade de representação do pensamento, como no exemplo: "Conversa que escutei na esquina, enquanto comprava o jornal: — ZZZZZ . . . — Não diga! . . . — ZZZZZ . . . — O Castelo? — ZZZZZZ . . . — Batata?? — Batata!" (FLR — DSP, 23/10/66,3/).

B) UTILIZAÇÃO DO LÉXICO:

a) *Formação de Palavras:*

Um dos recursos de expressão humorística são os elementos afixiais que, por terem significado próprio, são portadores de uma força capaz de alterar os vocábulos a que possam ligar-se.

1) *Composição:*

João Grillo: “Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?” *Chicó:* — “Disse. *João Grilo:* — Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cão, um gato maravilhoso que *descome* dinheiro”. *Chicó:*

— “*Descome, João!*” *João Grillo:* — “Sim, *descome*, Chicó! Come ao contrário”. (AS — AC, 89).

As vezes, o humor se dá porque o humorista tem consciência da presença de um prefixo numa palavra e, para conseguir um efeito cômico, faz uso de uma criação individual: “Se há *biscoito*, por que não há *triscoito* e *quadriscoito*?” (VG, C, 2/4/49,71).

Outras vezes, pode surgir um trocadilho com prefixo: “Anda sempre com mulheres feias. Tem uma impressionante *buchoteca*”. (MSB — D, 118).

2) *Derivação:*

Utiliza-se um sufixo com intenção de traduzir depreciação e ridículo, muitas vezes cômico, como no caso: “— O senhor vai ter dinamite em casa, capitão? espantou-se uma das velhas, a dona Mirtes. — Um perigo, capitão. — Meu Deus, as crianças — e uma senhora gorda na ponta da mesa levou a mão à *peitaria*”. (FS — HN, 48).

Muitas vezes, o uso de diminutivos pode traduzir um efeito cômico pela intenção e circunstâncias em que êles aparecem. Há oposição entre a própria natureza de uma palavra e a intenção que provoca sua emissão no diminutivo.

No caso seguinte, a palavra “agonizante” já traz em si uma carga expressiva e, ao ser-lhe acrescentado um sufixo de diminutivo, o feito gera o riso porque a pessoa que fala teve a intenção de atenuar aquela carga, numa demonstração de compadecimento que não se coaduna com a própria natureza do vocábulo e com a ocasião em que ela foi proferida: “— Eu acho que já contei prá você. Não se lembra? Aquêle português que estava muito doente e com um medo danado de morrer. Então, para levantar o ânimo dêle, chamaram um amigo que êle tinha. O amigo veio, chegou perto da cama, sorriu para o doente e disse com jeito de carinho: — *Agonizantinho, hem?*” (AAM — NP, 274).

3) *Derivação Regressiva:*

Há casos em que se eliminam as terminações porque sua semelhança com sufixos, parecem ter um valor acessório e, assim, os vocábulos se condensam em supostos radicais: “— Pois muito bem! Eu já esperava isso! Quanto é que vocês querem? Mas fiquem desde já sabendo que da minha parte eu não cedo um *tusta, ouviram?* Agora na que é pras obras da matriz, podem avançar à vontade”. (AAM — NP, 283). “— Que pena. Eu teria sido o único autobiógrafo vivo a escrever uma autobiografia nestas *condições*”. (JB — CMM, 39). “Os médicos lhe asseguram que não há nada, êle sai maldizendo a medicina: — Não descobrem o que tenho, são uns *charlatas*, quem entende de mim sou eu”. (FS — HN, 34).

4) *Justaposição:*

Quando duas palavras associadas não pertencem a realidades afins, o sentimento da desconexão gera o cômico. Há uma contaminação entre um elemento que traz um tom depreciativo sobre a palavra principal, do que resulta uma associação estranha de palavras: “— Está bem, nós vamos porque o Prefeito pediu. Não porque a gente tenha medo dessas *papahóstias*”. (DG — BH, 28).

Neste caso, a própria natureza do verbo *papar* e seu uso como ação substantivada traduz uma faceta moral depreciativa e bastante caracterizadora.

b) *O Prazer da Inovação:* (¹¹)

1) *Etimologia Popular:*

O término, aliás impróprio, indica, como se sabe, que duas palavras que possuem algo em comum se cruzaram, dando surgimento a uma terceira. Os términos resultantes decorrem de um falso sentido ou da composição da palavra. “*Maria* (entrando com o “alka-seltzer” do Freddy): — Chi, senhor Mário, a cobra está fumando. A empregada do síndico parou para conversar comigo. O General está uma fera. Diz que vai expulsar o senhor do prédio. Diz que vai reunir os outros *condomingos*. E hoje mesmo”. (JB — IC, 18).

(11) Este item foi sugerido pela própria Maria Helena de Novais Paiva no seu livro *Contribuição para uma Estilística de Ironia*, à p. 181. Aproveitou-se tal título para demonstrar que também no humor há um processo criador que pretende fugir aos moldes impostos pela língua.

Houve uma associação de palavras *condôminos* à palavra *domingos*, com certeza porque aquelas reuniões são feitas geralmente nestes dias. “Se tem *orangotango*, por que não existe *orangorumba*?” (VG — C, 9/4/49, 33/).

Os dois exemplos seguintes trazem as mesmas características: “E se existe *Matusalém*, por que não existe *Capimsaquem?* (sic)” (VG — C, 28/5/49, 75). “Então vá logo dizendo, se existem pessoas que se *enfronham* num assunto, por que não existe ninguém que se *entravesseire*?” (VG — C, 14/4/49, 71).

E, finalmente, um exemplo típico de etimologia popular: “Um rapazinho humilde, funcionário da TV-4, acercou-se de mim e filou uma consultazinha: — Doutô, posso le apreguntá uma coisa? — O que é? — Eu tive no cartório prá passá a escritura de um terreninho que comprei prá véia, e lá me disseró prá eu requerê, purque eu tava *incenso de cinza*... Levei alguns minutos para descobrir que *incenso de cinza* era *isento de sisa*”. (FLR — DSP, 23/10/66, 3).

Pode acontecer também um trocadilho por etimologia popular, assim: “Serviam-lhe sopa diàriamente. Daí dizer: — ainda acabo sofrendo de enfarte do *mio caldo*”. (MSB — D, 81).

2) *Neologismos*:

Uma palavra nova encerra sempre uma possibilidade de choque que redunda em expressividade até cômica se aparece algum elemento pitoresco: “*Severino*: — Muito bem. Qual é o nome de Vossa Senhoria. *João Grilo*: — Minha Senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhorita, só tem desgraça. *Severino*: — Diga então o nome de Vossa Desgracências (AS — AC, 131). *Palhaço*: — Homem, morre que o espetáculo precisa continuar. *João Grilo*: — Espere, quer mandar no meu *morredor*?” (AS — AC, 137). “Na classificação geral dos “bonzinhos”, encontram-se os seguintes: 1. Católicos, também chamados subliminares. Os que agem por presença (de longe, os *telechatos*; de perto, os *chaté-lites*)”. (GF — TGC, 42) e 2. Logotécnicos, subdivididos em diversas espécies: os *sideropígios* (CDF) ⁽¹²⁾ (GF — TGC, 45).

(12) Conforme e etimologia desta palavra, *siderós*, significa *de ferro* e *pygué* equivale a *parte posterior*.

3) *Uso Lúdico de Palavras:*

Parece peculiar à literatura contemporânea o jogar com as palavras, encadeando-as ao sabor do capricho, associando-as com outras de sons análogos (Vide Fonetismo Expressivo, p. 288) ou, simplesmente, fazendo jogos de espírito: “Pelo *sim*, pelo *não*, fico no *talvez...*” (MSB — D, 47). Não perdi o *mau hábito* de falar mais do que devo. O *mau hábito* não: o *mau hábito*”. (CC — P, PB 21). “O acento *circunflexo*, acrescentou, obriga à circunflexão, e quanto mais nos *circunfluirmos* ou *circunfluirmos* os outros, tanto mais *circunfluentes* nós e êles ficaremos, o que não deixa de ser um consôlo neste mundo tão pouco *circunfluido*”. (CC — PB, 36). “Gritei delicadamente que êle se retirasse por causa de uma simples *ata*, que afinal não *ata* nem *desata*, seu *ato* seria tomado como um *desacato*, dêle e do seu *gato*, e não mais haveria o seu *prato*, no dia *imediato*, diante do souflé de *batata*”. (CC — PB, 72).

Há repetição do tema de uma palavra-chave, quer seguindo as formas tradicionais da composição e derivação, quer criando neologismos. Nos dois exemplos anteriores, desenvolve-se êsse esquema, ao mesmo tempo que se tira partido da semelhança de prefixos e sufixos em palavras de natureza diferentes: “Pânico entre os passageiros, êle ainda não chegou”, telegramas para toda parte, urgente, urgente, prioridade absoluta, ir ao aeroporto, por isso Selma telegrafara, “Chegarei quinta-feira, boac”. *Boac, boaca, croaca e cloaca — Selma*”. (CHC — MM, 24).

O uso lúdico de palavras leva a um delírio verbal com que se ridicularizam os discursos políticos e as “exposições filosóficas”: *Porfírio* (sério e explicativo): — Porque nós, em essência abstrata da situação fenomenológica do homem, substantivamos a priori um espírito dogmático. Nós condicionamos fatôres móveis e justapostos no espaço, pelo repertório de “*kosmos*” existente em nós. É o trânsito da históricidade nos diagnósticos assimilados. (pausa) Compreendeu?” (GC — TDFF, 38).

Caso típico de uso lúdico de palavras é êste exemplo: “—Agora vai me dizer em voz alta, e sem pensar, tudo que lhe vier à cabeça. Relaxe-se o mais possível e nada de escrúpulo. — Escrúpulo. Cabeça. O oceano é azul. Que calor está fazendo. A morte de Danton. As metamorfoses de Ovídio. O senhor é uma bêsta. Com quanto paus se faz uma canoa? Vinte e um, vinte e dois, vinte e três, vinte e quatro. As la-

ranjas da Califórnia são deliciosas. Umbigo. Rapadura. Otorrinolaringologista. É a tua, mulher nua, vou prá Lua, jumento, pára-vento, dez por cento, Catão, catatau, catapulta que o pariu, catástrofe, caralho, os Medos, os vegas, as vegaminas, as sulfas, as pára-sulfas, diametilaminatetrassulfonatosótico, porra de merda, argentino, argentário, argentículo, testículo, laparotomia, Boris Karloff, Irmãos Karamázov, Irmãos Marx, Marx, Engels, Lênin, Lenita, onomatopeia, onomatopáico, onanista, ovos de Páscoa, gerimum, malacacheta, salsa parrilha, Rzhw-pstjk, Celeste Império, semicúpio, Salazar, sai azar, seis e vinte da manhã Dadá, Dedé, Dodô, Dudu, holofote, oliveira, olá, Olavo, Alá, ali, alô sua bêsta, já nãs basta?..." (CC — PB, 29)

Também em forma de poesia pode aparecer este recurso: "Zé Gato: — Escuta aqui, seu Leleco./Vou te amassar o caneco./Com teco e com peteleco./Quando eu largar teu boneco,/Tu é xaveco de Leleco". (AC. — FEC, 22).

Será oportuno lembrar as marcas comerciais e os anúncios que, igualmente, manifestam êsse pendor pelo uso lúdico das palavras. É o caso, por exemplo, do nome do livro de Campos Carvalho *O Pícaro Búlgaro*; da denominação de *Bossa Nove* a um programa de bossa nova do Canal Nove; do Show *Bossorulade*, que é uma apresentação de cantores de "Velha guarda"; e o original título do *Côrte Rayol Show*, apresentado pelos artistas Renato Côrte Real e Agnaldo Rayol.

Bastante sugestivo é também o nome de uma firma paulista vendedora de toldos que se registrou *Toldos Dias* e que, muito originalmente, calcou um trocadilho na expressão corriqueira *todos os dias*.

Disto também faz uso a arte de construir piadas, como aquela que surgiu por ocasião do lançamento do movimento concretista. O poeta declara seu amor: "— Ema, amo! Amas? E ouve isto de resposta: — Basta, bêsta!"

c) *Problemas de Significação:*

1) *Sentido Impreciso:*

O uso indevido dos vocábulos presta-se freqüentemente a provocar o humor.

O desconhecimento do verdadeiro significado das palavras leva o indivíduo a utilizá-las de modo impróprio, caindo, dessa maneira, num ridículo por ignorância, muitas vezes bas-

tante cômico: “E depois vem a história do maior político mineiro cuíca do Brasil que quando um amigo lhe elogiou as mãos, disse: — Sim sim, já tantas pessoas falaram de minhas mãos que estou pensando em mandar fazer um *busto* delas. (VG — C, 23/4/49,71).

Também a utilização de termos especializados em contextos inesperados produz o humor; trata-se da mesma forma, de uma modalidade de desrespeito: “O que sei da *genética* é pouco mais divertido: está amplamente espalhada em todos os mictórios do mundo”. (CHC — V, 2).

Ou, então joga-se com o equívoco; assim, um autor que se consagra à suinocultura passa a chama-la *porcaria* e consegue aumentar a comicidade, fazendo deste termo o complemento de um verbo que nos sugere ao espírito a idéia de *esparramar, difundir*: “Passei, então, da fase do estudo compendial à fase da discussão erudita. Sempre que me arranjavam um aditóriozinho, explanava a *porcaria*“. (NPT — PD, 18).

Sendo a metáfora a transposição de um termo fora de seu ambiente significacional, era de prever que aqui ocorresse. Há uma força depreciativa neste tipo de humor, que se manifesta claramente pela escolha de termos pejorativos de comparação: “... E passou a torcer para o Palestra. E começou a namorar o Rocco. — O Palestra não dá pro pulo! — Fecha essa *latrina*, seu burro!” (AM — NP, 86).

A palestra *latrina*, tornada correspondente de *bôca*, explica a intenção disfemística e depreciativa.

Do mesmo caso é a expressão “moringa fresca”, usada freqüentemente para exprimir “cabeça livre de preocupações”.

Podem surgir confusões entre o abstrato e o concreto: há o emprêgo de um termo abstrato, mas com significação clara de concreto, numa tentativa de elevar para um plano mais alto aquilo que se expressaria de modo vulgar e indecoroso: *Frederico* (estendendo o braço e tentando levantar a saia dela um pouco. Maria grita). — Não... Não se mexa; que formas que contornos, que seios! Soberana representante da raça mais escura do coração da África, deixa-me perpetuar em celulóide e nitrato de prata, material de minha escultura, a tua “gestalt” celestial (JB — IC, 14).

O oposto também ocorre: em vez de se usar o termo abstrato para exprimir uma sensação, um estado de espírito, procura-se um equivalente concreto. É o caso de *fossa* neste exemplo, querendo significar *profunda depressão moral*. “Ai Beethoven fêz uma cara comprida que El Jus pensou que êle

fôsse chorar ,em seguida despencou numa *fossa* tão profunda que só mesmo com alto-falante podia ser atingido". (JB — CMM, 38).

2) *Sentido Equívoco:*

— *Pelo uso de palavras de duplo sentido:*

Neste tipo de recurso humorístico, há a presença de uma palavra que contém um sentido duplo pela sua forma. O povo tira partido dessa homônima para provocar o riso, como vemos em todos êstes exemplos: "Quando a galinha diz pro galo que tem muita *pena* dêle, que é que você entende?" (VG — C. 7/8/48, 71). "Quando a telefonista se mete a ouvir nossa conversa, não está *perdendo a linha?*" (VG — C. 23/4/49, 71). *Radamés:* Se em Pisa são os vizinhos que fazem os filhos, a senhora sua mãe deve ter sentido uma *inclinação* muito forte por todos os vizinhos da esquerda". (CC — PB, 92).

Neste último exemplo, nem seria preciso explicar que a palavra *inclinação* traz aqui também o sentido abstrato de *tendência, propensão*.

"Para êle, Rosa a empregada faz parte da decoração ou do mobiliário — mal sabe que às vêzes durmo com essa *poltrona* na cama". (CC — PB, 21). Aqui, *poltrona* tanto se refere ao móvel como também, sendo feminino de *poltrão*, insinua uma qualidade vulgar.

A mesma atribuição maliciosa é vista neste exemplo: "*Radamés:* Quando eu cheguei, o defunto ainda nem estava compenetrado. Tinha ainda um ar de funcionário público, e só faltou me pedir os documentos. Mas os *documentos* eu apresentei depois à viúva, que aliás já os conhecia antes". (CC — PB, 92). "*Mário:* Maria manda em quase tôdas as empregadas do prédio. Tem personalidade de líder. *Frederico:* Isso tem mesmo. Líder das massas. *Massa* é o que não lhe falta para liderar". (JB — IC, 16).

Neste exemplo, a palavra *massa* foi usada com a conotação de *corpo, forma física*.

Outros exemplos de palavras usadas em seu sentido duplo: "*Seu Roque:* Ô menina, vá prá dentro. Deixa os cantores cantarem. *Maria Candonga:* Deixo, deixo, está bem. Depois o senhor estrila quando êles me *cantam*". (AC — FEC, 24).

No exemplo acima, o verbo *cantar* foi usado no sentido de *dirigir galanteios sediciosos*. “Em primeiro lugar vem a do canibal que dizia para a noivinha: — Minha filha, eu sinto por você uma paixão *devoradora*”. (VG — C, 6/11/48, 74). “Pensamento de fotógrafo: as garotas de personalidade *negativa* quase sempre se *revelam num quarto escuro*”. (VG, — C, 24/7/48, 62). “Combinou com o coxo um encontro para o dia seguinte e, ao despedir, advertiu-o: — Mas não vá me *mancar!*” (MSB — D, 108). “Em primeiro lugar vem a história do escritor idiota que passou seu escrito na máquina de costura porque lhe tinham pedido um artigo bem *alinhavado*”. (VG — C, 4/12/48, 47).

Também em forma de poesia pode aparecer uma palavra de duplo sentido: :O Leiteiro: Não vai à missa nem reza/ em nenhum dos santos crê/Não é sequer batizado/Mas *batiza* como quê”. (VG — C, 7/5/49, 8). Neste exemplo, o verbo *batizar* aparece com o sentido de adicionar água.

E, depois, vêm aquelas célebres piadas de Vão Gôgo no seu *Ministério de Perguntas Cretinass* “Um sujeito muito *equilibrado* pode trabalhar no circo?” (VG — C, 2/4/49, 71). “Um menino tem *presença de espírito?*” (VG —, 4/9/48, 70). “Um cachorro tem *preconceito de raça?*” (VG — C, 28/8/48, 71). “Um sujeito *inflexível* pode fazer ginástica?” (VG — C, 4/9/48, 70). “Um sujeito que esquece a luz acesa passa a noite em claro?” (VG — C, 9/4/49, 75). “Um sujeito muito habilidoso pode *desatar os nós* dos dedos?” (VG — C, 18/9/48, 75).

— *Pelo uso de trocadilhos:*

O trocadilho ou calembur é um joguete de palavras fundado na semelhança do som.

Um trocadilho pode apresentar-se sob forma de uma palavra inalterada e que se aproxima de outra pela aludida semelhança de som: “As janelas devem ser tratadas com o cuidado *devido* ou com o cuidado *de vidro?*” “Em primeiro lugar vem a história do ratinho que abraçava a ratinha e dizia: — Querida, quero que sejas minha. Não vamos ficar neste amor puramente *bubônico*. (VG — C, 14/5/49, 74). “— Sr. Simões: em vista do seu caráter, o senhor devia chamar-se *Senões*”. (MSB — D, 110). “Quando um decorador dá um presente é de *coração?*” (VG — 21/8/48, 70). “— Os judeus não *prestam*... — ... ou não te *emprestam?*” (MSB — D, 22).

Pode surgir um trocadilho duplo, que prima pela originalidade e riqueza de imaginação: “Nunca sei se êle é um *capitão de fragata* ou um *cafetão de gravata*” (MSB — D, 64).

Ainda pode acontecer que se faça um trocadilho através da criação de um terceiro vocábulo, que continuará, evidentemente, a lembrar-nos os dois de que derivou: “Era de Avaré e muito miserável. Chamavam-no, por isso, de *avaréonto*”. (MSB — D, 111). “Nasci no Cairo, fui criado no Rio; sou, portanto “*cairoca*”. (LE — HQ, s/n.). “Kafka é o responsável pelo aparecimento entre nós de alguns kafkianos e de inúmeros *kafkagestes*”. (MSB — D, 22). “As vítimas do terrível mal podiam distribuir as organizações hospitalares lajes com êste elucidativo epitáfio: “*Descancer em paz*”. (MSB — D, 38). “Fado — canção que se canta ao som da *gritarra*”. (MSB — D, 72). “O exército de Fidel Castro está preparado para qualquer *barbatalha*”. (MSB — D, 86). “Daquele cronista que vive bêbado pode-se dizer que é um formidável *wiscritor*”. (MSB — D, 61)

Naturalmente, a predominância do segundo tipo decorre daquele mesmo prazer da inovação a que já nos referimos anteriormente (p. 24).

Há trocadilhos que, para serem apreciados, exigem certos conhecimentos culturais básicos e, daí atribuíremos maior valor à maleabilidade de espírito, à agilidade de imaginação que levaram o humorista a concebê-los: “Para o entreguista, qualquer problema *essolube*”. (MSB — D, 93). Carolina Maria de Jesus — o mais rendoso *analfabetest-seller* do Brasil”. (MSB — D, 119). “— Vive sempre cercado de mulatas. — É êsse seu *background*”. (MSB — D, 100). “As senhoras da CACOCA ficaram caccosas da vida com os dois gênios do abastecimento e do “*planeja aumento*”, L (SPP — UH, 7).

Acrescenta-se a isto a possibilidade que o trocadilho tem de significar várias coisas com uma só palavra — e não será o pendor pelos vocábulos de conotação múltipla, traço que predomina na língua literária⁽¹³⁾, o responsável por esta quase mania de elaboração vocabular? Lembrem-se Mário de Andrade e Guimarães Rosa!

(13) V. artigo sobre “Recursos da Linguagem Impressionista de Raul Brandão”, de Ataliba T. de Castilho, in *Alfa* n.º 7/8, 1965, p. 30.

— *Pelo Quiproquó:*

Por definição, quiproquó é um “dito espirituoso que provém de se tomar uma idéia por outra e a qual dá lugar uma combinação casual de palavras” (¹⁴).

Constitui-se num dos mais engraçados recursos com que conta o humor porque sua principal característica é a presença do equívoco. Há interpretação divergente de uma única palavra ou frase, tomada por um interlocutor em sentido figurado e por outro em sentido concreto, ou vice-versa. Não existe concomitância e, sim, opção de sentidos e o efeito muitas vezes pode ser cômico, por exemplo: “Sim, sim, é um casaco maravilhoso êste — exclamou a mulher mas não posso deixar de sentir que um *animal* tenha sofrido tanto para que eu pudesse ficar tão elegante. — Oh, querida, não foi nada — comovia-se, então, o marido”. (VG — C, 7/5/49, 74).

No caso acima, o que desencadeia o riso, foi a interpretação errônea da palavra *animal*, pela segunda pessoa. Enquanto sua mulher se referia ao animal de que foi feito o casaco, o marido, talvez pelo fato de se ver sempre diminuído pela esposa, que é o que se percebe, entende que *êle* é animal a quem ela parece dirigir-se com tanta piedade.

Caso semelhante a êste é o seguinte, também baseado na interpretação descuidada de tôda uma frase: “— Benedita, vá ali ao açougue ver se o açougueiro tem pé de porco.

Dali a pouco voltou a criada, enrolando uma ponta do austral: — Num pudevê, patroa: êle tá de butina”. (CP — M, 148).

Um exemplo bastante interessante é o que se segue: numa resposta que deveria ser objetiva, são usados dois têrmos que se chocam, criando confusão e, daí, o riso: “— Qual o oceano que dá para sua janela? — O Atlântico, isto é *pacífico*. — Atlântico ou o Pacífico? — Assim o sr. me confunde. Nem eu vim aqui para me submeter a prova de Geografia”. (CC — PB, 29).

Pode ocorrer também um quiproquó por distração: “E depois vem a história daquela maezinha que perguntava para o crítico de arte: “— Que tal o senhor acha a *execução* de minha filha? — Formidável, formidável — respondia o distraído crítico — prá quando está marcada?” (VG — C, 21/8/48, 43).

(¹⁴) Caldas Aulete — *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, 3º ed., Lisboa, Parceria Antônio Maria Pereira, 1948, s. v. “Quiproquó”.

Por outro lado, um equívoco pode ser provocado não só por palavras homônimas, mas também porque o interlocutor simplesmente desconhece o significado de uma palavra-chave e, daí, o diálogo se desvia de seus propósitos para gerar o cômico: “— V. Exa. quer que lhe prepare as *duchas*? — Como quiser... — respondeu o nôvo-rico, meio atrapalhado. — Quente? — Sim, bem quente, mas com bastante açúcar”. (CP — M, 144).

Ou:

“Mário (um pouco irritado): Eu não me aproveito de calada nenhuma para introduzir furtivamente quem quer que seja. Para início de conversa, eu não sou *parnasiano*. *General*: O senhor é *paisano*, sim senhor, que o porteiro me falou. O regulamento proíbe, e eu estou aqui para fazer cumprir o regulamento”. (JB — IC, 6).

No caso acima, ocorreu o quiproquó por haver identidade de sons entre as duas palavras.

Entretanto, quanto maior fôr a transposição, o uso de palavras de universos completamente diferentes, maior será o efeito humorístico, por exemplo: “Na rua: — senhor é *neurastênico*? Não senhor. Sou *barbeiro*”. (CP — M, 158).

Muitas vezes, surge um quiproquó intencional, se se pode classificar assim um tipo de assentimento irônico: “*General*:... Foi porque eu tenho uma estima e um amor imenso a minha filha. A mãe morreu quando ela tinha dois anos e você sabe que não é fácil para um pai substituir o *seio* materno. *Porfírio* (intencional): Claro!” (GG — TDPF, 56).

No *Auto da Compadecida* há um exemplo riquíssimo de quiproquós. Duas pessoas conversam sobre dois assuntos diferentes ao mesmo tempo, sem o saberem, e a confusão cada vez se torna maior.

Antônio Moraes, um homem de grande influência na cidade, vem procurar o padre interesseiro para que êste benzesse seu filho doente, que partia para Recife a fim de tratar-se. Entretanto, o esperto João Grilo já havia preparado a confusão. Enquanto Antônio Moraes vinha para benzer o filho, o padre esperava que êle viesse pedir que benzesse seu cachorro, o que êle faria de gôsto, já que Antônio Moraes era muito respeitado pelo seu dinheiro.

Padre: É o que eu vivo dizendo, do jeito que as coisas vão, é o fim do mundo. Mas que coisa o trouxe aqui? Já sei, não diga, o *bichino*, está doente, não é?

Antônio Moraes: É, já sabia?

Padre: Já, aqui tudo se espalha num instante. Já está *fedendo*?

Antônio Moraes: Fedendo? Quem?

Padre: O bichino?

Antônio Moraes: Não. Que é que o senhor quer dizer?

Padre: Nada, desculpe, é um modo de falar.

Antônio Moraes: Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos.

Padre: Peço que desculpe um pobre padre sem muita instrução. Qual é a doença? Rabugem?

Antônio Moraes: Rabugem?

Padre: Sim, já vi um morrer disso em poucos dias. Começou pelo rabo e espalhou-se pelo resto do corpo.

Antônio Moraes: Pelo rabo?

Padre: Desculpe, desculpe, eu devia ter dito “pela cauda”. Deve-se respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa condição.

Antônio Moraes: Baixa condição? Padre João, veja com quem está falando. A igreja é coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.

Padre: Mas o que foi que eu disse?

Antônio Moraes: Baixa condição! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes e êsse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio da caravelas, ouviu?

Padre: Ah, bem, na certa os antepassados do bichinho também vieram nas galeras, não é isso?

Antônio Moraes: Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dêle vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? quer dizer que por acaso a mãe dêle...

Padre: Mas, uma cachorra!

Antônio Moraes: O que?

Padre: Uma cachorra.

Antônio Moraes: Repita

Padre: Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra mesmo?

Antônio Moraes: Padre, não o mato agora mesmo, porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo". (AS — AC, pp. 45/48).

3) *Sentido Estrito:*

Se, por um lado existem casos em que palavras geram confusão pela ambigüidade de acepção, pode ocorrer o contrá-

rio, por exemplo: “O grafólogo conhece as pessoas *ipsis literis*”. (MSB — D, 76).

4) *Palavras de Campos Significativos Diferentes:*

Inumeramos linhas atrás alguns casos de têrmos figurados ou imprópriamente usados (p. 28); nos exemplos que se seguem, cada qual conserva sua personalidade, surgindo a graça do modo inusitado com que ocorrem num mesmo período ou oração, dado que provêm de universos diferentes: “— Você já bebeu *champanha* em *penico*?” (CHC — V, 81) “*Ricardo*: A senhora seria uma ótima atriz dramática! Por que não tenta o cinema? Vê *tragédia* até num *pé de alface*!” (AC — FEC, 36) “Só creio naquilo que possa ser atingido pelo meu *cuspo*. O resto é *cristianismo* e *pobreza de espírito*”. (CHC — V, 1).

O humor vem do inesperado que ressalta dêsses acasalamentos de têrmos dispares, por exemplo: “Entende-se modernamente por estado civil a condição de *solteiro*, *casado*, *desquitado*, *amasiado* ou *côrno*”. (MSB — D, 129). “E vem a estória daquele médico distraído viciado no pôquer que ao tomar o pulso do doente, pôs-se a contar: “— Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove dez, *valete*, *dama*, *rei*, ás...” (CP — M, 105). “Ventre de mulher é coisa que funciona mal, incha tripas, bota para fora. A sociedade, em vez de reparar o erro, registra nos *cartórios*, candidata-se ao *reino dos céus*, às artes, às vêzes à *Presidencia da República*”. (CHC — V, 2).

Ações desconexas têm, igualmente, emprêgo nessas situações: “— Bobagem, Helena, isso é apenas uma tripa que *vai inchando*, crescendo, até não agüentar mais, *vem para fora*, a gente dá *mingau*, o padre *benze* o colégio *ensina os pronomes oblíquos e pronto*. No fundo é tripa”. (CHC — V, 125).

5) *Simulação de Eufemia:*

Neste recurso há a utilização de um têrmo especialmente escolhido para expressar de modo mais elegante e discreto, mas bastante sugestivo, o que realmente se quer dizer: “Ele, porém, não se dirigiu logo ao quarto. Tirou o paletó, jogou-o na cadeira e foi ao banheiro onde se *aliviou*, sem se lembrar de fechar a porta”. (FS — HN, 9).

C) UTILIZAÇÃO DA SINTAXE:

Observaremos ainda uma vez não procederemos a um levantamento exaustivo de material e, em particular, dêste nível da linguagem, mas apenas procuramos aqui ordenar os trechos humorísticos que parecem dever essa qualidade à utilização de recursos da sintaxe.

a) *A Palavra:*

1) *A Qualificação:*

— *Adjetivação:*

Dentro dêste importantíssimo capítulo, chamaram-nos a atenção os casos de qualificação antitética:

“O esmúqui do El Jus tinha uma *longa* estória *curta*”. (JB — CMM, 46).

Este tipo de recurso consiste num jôgo de palavras contrárias em sentido, que não chega a ser absurdo porque o humor aí é muito superficial para exigir o detalhe. Há presença de vocábulos verdadeiramente antônimos, mas que só não se chocam se houver um esforço de sutileza na interpretação.

— *Comparação:*

A comparação, gramatical ou lexical, implica sempre uma relação entre os termos achada pela inteligência segundo várias maneiras. A mola essencial que impulsiona muitas comparações é o desejo de conseguir maior expressividade, maior realismo, melhorias impressões sobre aquilo que se quer definir.

Sendo assim, há comparações que jogam com elementos concretos, pouco honrosos, de cunho intensamente depreciativos e vulgares, que traduzam com perfeição a semelhança de aspectos, como é o caso dêstes exemplos de comparação gramatical: “... pois se com a Selma, que é *mais branca* do que *vaso sanitário*, êles armam aquela encrenca tôda...” (JB — CMM, 18), “Werneck: E você quase não fala. Tudo sai de você aos bocadinhos, *como titica de cabra*. Fala, rapaz!. (NR — BO, 27)

Podem surgir comparações gramaticais que jogam com o absurdo: “Galguei os três lances de escada *como se me tivessem tocado um foguete no rabo*”. (JB — CMM, 17): “Falo francês *como quem come pedras* L” (RB — PM, 118). “An-

dava *mais duro que bochecha de estátua...*" (SPP — C, 23/8/66, 101). "Meu pulmão deve estar esburacado *como queijo suíço*. Tuberculoso em último grau". (FS — HN, 36).

São dêste mesmo tipo as expressões: "estar mais por fora que umbigo de vedete", "estar mais por fora do que dedão de franciscano", "estar mais por fora que quarto de empregada" ou mesmo "estar mais por fora do que mão de afogado", etc., tão em uso na linguagem popular.

Por outro lado, podem ocorrer comparações em que o segundo termo apresenta um grau mais avançado de generalização em relação ao primeiro, assim: "Joãozinho — Você não pode compreender isso porque você é um libertino. *Porfírio* — Comparado com o que vocês planejam e agem aqui, eu "tou chegando à conclusão que eu sou *um anjinho fugido de presépio*". (GG — TDPF, 59). "Entrou em casa com uma caranca que *lembra os melhores dias do saudoso Bóris Karloff*". (JB — CMM, 51).

Há estabelecimento de comparação através de uma forma indireta de sugerir algo, em que se relaciona um fato com outro através de uma semelhança parcial, por exemplo: "Tirou o trabuco do coldre e desceu a escada de quatro em quatro degraus, botando fumacinha pelas ventas arreganhadas, *Parecia um búfalo no inverno*". (SPP — C, 29/10/66, 34). "Foi operado de apendicite quando criança e até hoje se vangloria: "— Menino, você precisava ver o meu apêndice: *parecia uma salsicha alemã*". (FS — HN, 34).

— *Intensificação*:

O humor se utiliza de tudo o que a língua lhe pode oferecer, procurando sempre encontrar estruturas que melhor correspondam às suas tendências e que, infalivelmente, geram o riso.

Encontramos exemplos que demonstram muito bem a especial predileção por processos enfáticos, aí incluídos os recursos estilísticos (repetição) e os gramaticais (superlativos).

A repetição, dentre os recursos da ênfase, se constitui numa das fontes freqüentes do riso. O autor usa a mesma palavra diversas vezes a fim de, pela constância, sugerir uma só idéia, por exemplo: "Elói era o comandante da *guarda*, Helvécio era o cabo da *guarda*, Eusébio era não sei o quê da *guarda* e eu o soldado da *guarda*. Nossa missão: montar *guarda*". (FS — HN, 149).

Este recurso se torna mais vigoroso se, após a repetição das mesmas palavras e idéias, surgir uma pequena inovação que venha contrariar o que tinha sido insistentemente sugerido por exemplo: “*Antenor*: — Eu sempre desconfiei que aquêle traste não era ninguém. O bisavô dêle sempre desejou quatro coisas na vida: levar a comarca prá Montes Claros — conseguiu! Senador pela Província — conseguiu! Ser nomeado barão — conseguiu! Virar branco... não conseguiu! Continua negro e sem vergonha!” (JA — E, 68)

Muitas vezes, este tipo de intensificação através da insistência exagerada numa mesma palavra pode traduzir o estado emotivo da pessoa que fala. Aquêle mesmo cansaço, enfado, irritação que ela possui, é imediatamente transmitido pelos vocábulos usados repetidamente, por exemplo: “Este quarto de hotel é neutro e vazio como este momento da minha vida. Mas há alguma dignidade nessa tristeza, e me sinto feliz quando penso, com horror, no quarto em que me puseram antes. O tapete do chão era *vermelho*, a coberta da cama, *vermelha*, as continas *vermelhas*. Tudo *vermelho*, e com desenhos de passarinhos, numa alucinação de mau-gôsto. Os passarinhos não cantavam; mas as cortinas davam berros. *Vermelhos*”. (RB — BA, 11/12).

O humor ai tem uma característica toda especial, que não é a de pura graça. É um humor mais trágico, pela situação, mas que não deixa de ser humor mesmo porque nas coisas trágicas há possibilidade de riso.

O uso de superlativos é também uma forma bastante expressiva de intensificação, principalmente se ocorrer em substantivo. Há um exagero intencional de efeito cômico, assim: “*D. Pequetita*: Casar? O senhor vai casar? *Mário*: No sábado da outra semana. *D. Elsa*: Mas... o senhor está noivo? *Mário*: Noivíssimo”. (JB — IC, 55).

2) *Inversão*:

Trata-se de inversão de uma ordem de palavras, operando-se lúcidamente co melas. O efeito é expressivo porque no troca da ordem lógica e normal dos vocábulos, há uma renovação da força dêstes, fazendo com que também se inverta o pensamento, por exemplo: “Entre amigas: — Estou decidida a não me casar antes de ter trinta anos. — Pois eu estou decidida a não ter trinta anos enquanto não me casar”. (CP — M, 127).

Pode acontecer também uma inversão quando um dos têrmos vem trocado pelo seu antônimo: “Em qualquer meio de

transporte, o menor ruído *começa a incomodar*; no avião, só *incomoda quando o ruído cessa* (LE — HQ, 61).

Ou ainda: “O velho, após oito dias de *bôca aberta e olhos fechados, fechara a boca e abrira os olhos*”. (CHC — AFM, 11).

3) *Regência de Verbo para Efeito de Graça:*

Há um jôgo de vocábulos regidos pelo verbo e a graça está especialmente na escolha dêles. Este recurso é caracterizado por uma argúcia e sutileza que levam o humorista a se valer da própria língua para efeito humorístico: “Quando um homem é solteiro, êle *luta por* uma mulher. Quando um homem se casa, êle *luta com* ela”. (VG — C, 18/9/48, 75).

b) *A Oração:*

1) *Aproveitamento das Deixas do Discurso Direto:*

Este tipo de humor consiste no aproveitamento de uma palavra, de uma fase, de um membro de uma frase ou mesmo de um final de período para exprimir uma diéia que pode ser uma antítese da original e sugerida. Esta repetição desviada, que consiste também numa mudança de atitude, provoca o cômico, por exemplo, no caso seguinte, em que à personagem Daisy não foi dada a oportunidade de explicar que Porfirio não tinha nada a ver com tudo o que lhe havia acontecido, embora o General, seu pai, pense que o rapaz seja mesmo o inescrupuloso que levou sua filha a perder-se: “Daisy: — Não, papai, o que eu quero dizer... General: — Não se canse. Eu comprehendo. Você foi iludida. Daisy: — Porfirio *não tem nada...* General: (cortando) — Eu sei, meu bem. Ele *não tem nada que preste*. Mas descansa. Descansa”. (GG — TDPF, 25).

Outras vezes, pode haver um aproveitamento de um fim de períodos, não com a intenção de com êle continuar uma frase, mas justamente impedir que o outro o faça. Nasce, então, um tom de polêmica, de discussão bastante interessante sob o aspecto humorístico, principalmente se há uso de dois idiomas e a segunda pessoa se utilize de um dêles para se fazer entender melhor e exigir um acôrdo imediato: *Marín* (indo até Mário): Señor Mário; tenga un poco de objetividad; *oiga-me...* Mário: *Oiga-me o senhor, bolas!*” (JB — IC,32).

Por outro lado, em vez de se utilizar de uma palavra ou de um fim de período, o interlocutor continua a frase da

pessoa com quem fala, não só desviando-se, mas também a intenção da conversa. No exemplo seguinte, enquanto um se refere ao aspecto honroso da guerra, o outro provoca um desvirtuamento que nos leva a conhecer o lado pragmático e realista da mesma e o cômico está justamente nesta mudança de atitude: “*Tessala*: Não se méta a muito valente. Mais vale ser escravo dos Tebanos que dos Teleboanos. *Sósio*: Serei o mais lento no ataque e o mais veloz na retirada. *Alcmena*: *Volta coberto de glória*. *Anfitrião*: *De poeira, principalmente...* (GF — QPAG, 22).

2) *Oração Coordenada*:

— *Oração Coordenada Sindética Alternativa*:

O humor, neste tipo de recurso, é conseguindo através da exclusão, sendo que o segundo termo geralmente é o mais expressivo e, por vezes, depreciativo, como no caso: “Um homem quando começa a fazer as malas com muita freqüência *ou* está ficando importante *ou* vagabundo”. (CHC — V, 84).

3) *Oração Subordinada*:

— *Oração Subordinada Adverbial Condicional*:

Muitas vezes, o uso da condicional é apenas uma forma para se expressar o absurdo da situação, por exemplo: “*Se o seu nariz escorre e você têm a sensação de estar com o cérebro óco*, é bom verificar se não o construiram de cabeça para baixo”. (MF — C, 3/8/63, 36).

A oração condicional faz com que a principal se torne dependente e com possibilidade de efetivar-se sómente num futuro próximo: “*Se um mosquito pousar neste cuspe*, morre envenenado”. (FS — HN, 36). “Mais sábio que os doutores era aquêle caboclo, amigo do João Carlos Nougues, que usava espora num pé só porque, dizia êle: “— *Se eu conseguir* que um lado da égua ande, o outro vai junto”. (NPT — PD, 126).

O fato é que neste tipo de oração, toda a carga de comédia está na condição. Isto faz com que ela adquira um valor preponderante capaz de dirigir o pensamento de maneira tão decisiva que a oração principal passa a ser um mero completamento. Partindo-se de uma hipótese bem alcançada, cairemos num absurdo tão elaborado que chegará a tocar as raias da verossimilhança: “*Se as ferraduras dão sorte, como é que certos cavalos perdem corridas usando quatro?*” (VG — C, 14/4/49, 75).

— *Oração Subordinada Adverbial Consecutiva:*

Este tipo de oração constitui também uma forma de intensificação bastante vigorosa e expressiva. O adjetivo, precedido de *tão*, reforça uma qualidade e o cômico resulta principalmente da conseqüência que, muitas vezes, é absurda.

O uso dessas construções de frases é muito frequente e revela muito bem a tendência que o humor tem de fugir ao mundo real e lógico e de se fundar no exagero. Citemos: “Aquele sujeito era tão chato, tão chato *que*, depois de morto, *foi enterrado num envelope*”. (Anônimo). “Era tão magro, tão magro *que* quando punha uma gravata prateada *todo mundo o confundia com um termômetro*”. (VG — C, 2/4/49, 75). “E sem dúvida, aquele sujeito devia ter viajado por terras muito estranhas”. “— Uma vez — dizia êle — estive perdo de um rio tão raso, tão raso *que* quando um cardume de peixes passava *levantava uma nuvem de poeira*”. (VG — C, 29/5/48, 46).

A necessidade de exagerar é tanta que, surgem piadas realmente engracadas, caracterizadas por uma originalidade e imaginação bastante fértil: “O sangue da família real era de um azul tão puro *que uma gôta diluída em água produzia uma tonelada de azul de metíleno*”. (NPT — PD, 222).

Muitas vezes, o exagero é tão grande que gera o impossível e a graça está no encontro desta realidade fantástica: “É autor de estilo tão pessoal *que está impossibilitado de escrever cartas anônimas*”. (MSB — D, 80). “Em verdade êle dormia tão pouco *que Morfeu só o conhecia de vista*”. (VG C 25/12/48, 8). “Tinha uma assinatura tão agressiva *que quando a apunha em qualquer papel recuava o corpo a fim de não levar um sóco*”. (MSB — D, 121). “Era tão gentl, tão gentil, *que apesar de ser chofer de ônibus sempre oferecia seu lugar para uma senhora*”. (VG — C, 15/5/48, 47).

Surge uma pequena inovação dentro dêste mesmo ítem quando se expressa o exagero baseado numa analogia de situações e, daí, atitudes: “Aquele sujeito era tão automobilista, tão automobilista *que quando via uma môça de olhos verdes, avançava*”. (VG — C, 9/4/49, 74). “Estava tão bêbado *que botou o níquel na Caixa do Correio da Estrada de Ferro e olhou para o relógio da torre a fim de ver quanto pesava*”. (VG — C, 15/5/48, 46).

Outras vezes, há um tom depreciativo na conseqüência, tudo para conseguir maior expressividade na intensificação: “Tinha o gôsto tão deformado *que só achava bonitas as flores de matéria plástica*”. (MSB — D, 72).

O uso de palavras de duplo sentido faz com que o exagero leve à transfiguração da realidade: "Aquêles quadros tinham umas côres tão *berrantes*, que em vez de dizer: — Vejam, o pintor dizia: — Escutem!" (VG — C, 12/6/48, 74). "Aquêle mecânico era tão limpo, tão limpo que em suas máquinas jamais usava *porcas*". (VG — C, 5/6/48, 46).

O mesmo tipo se intensificação pode ser conseguido através do vocábulo- refôrço *tanta*: "A falta de água em São Paulo é *tanta* que a gente não pode mandar o responsável *tomar banho*". (VG — C, 10/8/63, 71).

III — OUTROS PROCESSOS:

Colocaremos neste capítulo os recursos humorísticos que não se adaptam ao nosso esquema. São recursos do mesmo modo interessantes de serem considerados, que merecem uma atenção especial e que vêm colocar em evidência mais outras formas de expressão do humor. São êles:

a) *Frases "Desfeitas"*:

Dissemos anteriormente que uma das principais características do humor é fugir aos moldes do bom senso e de se valer da possibilidade de desvirtuar tudo aquilo que é estereotipado.

Assim sendo, as frases feitas, os clichês usados em profusão pelo povo, os mandamentos, os enunciados, tidos sempre em tão alta conta, não deixam de ser atingidos e, consequentemente, desvirtuados em favor do riso. Exemplos: "Quando um corre, dois não brigam". (VG — C, 7/5/49, 70). Amavos uns às outras..." (MSB — D, 97). "Era um pessimista incurável e costumava dizer: — Graças a Deus, depois da banança vem a tempestade". (MSB — D, 28).

O efeito cômico é tanto mais intenso e vigoroso quanto maior fôr o conhecimento que se tem da frase sobre a qual se assenta aquela que aparece desvirtuada: "Ri melhor quem ri imediatamente". (VG — C, 17/2/62, 88). "Quem muitas quer, tôdas perde". (MSB — D, 72). "Em terra de cegos, quem tem um ônho é caolho mesmo..." (Anônimo). Provérbio para as mulheres: diz-me com quem não consegues andar e dir-te-ei quem és". (VG — C, 15/5/48, 46). De noite todos os chatos são tardos". (GF — TGC, 122).

Vemos que o efeito é maior quanto mais longe estiver a frase inovadora da frase modelo. Por exemplo, o famoso

dito filosófico de Descartes sofreu uma deformação que vem carregada de um espírito de "deboche". "Penso, logo desisto". (MSB — D, 70). "Sonho, logo existo". (MSB — D, 41).

Assim também, a conhecida frase de Ricardo III, na peça shakesperiana do mesmo nome: "— Meu reino por um Cavalo Branco!"⁽¹⁵⁾ (MSB — D, 120). E ainda: "— Vamos descer, pessoal? — propôs Hugo — Comer alguma coisa. — Ou alguém — sugeriu Mauro — Meu reino por uma mulata". (FS — EM, 71).

Da mesma forma, os enunciados científicos não escaparam à força deformadora do humor: "Todo indivíduo tem o chato que merece". (GF — TGC, 122). "A ordem dos chatos não altero o produto". (idem). "Dois chatos da mesma espécie não se chateiam". (idem).

b) *Trechos macarrônicos:*

O uso de um termo estrangeiro ao qual se procurou adaptar um sufixo característico da língua vernácula é sempre um recurso humorístico bastante curioso e engraçado: "A canção acaba e chamo o garção: — Peça àquela cantora para vir sentar aqui. — Maria Ignés? Le gustó Maria Ignés? — Não é da conta se me *gostou* ou não. Vá chamá-la já. Já fiz sinal e ela topou". (CHC — MM, 142).

O desejo de se fazer entender numa situação embaraçosa leva o interlocutor a recorrer a todos os recursos. Há aproveitamento de vocábulos estrangeiros que aparecem desvirtuados segundo os moldes da língua pátria e essa mistura provoca o riso: "Afinal, mais calmo, preveniu: — *No fala portuguese*, mas pagar tapete, tá bom? Olha aqui, ô gringo *to pay my tapet*, cento e conquênta contos, morou?" (FS — HN, 40).

E ainda:

" — Just a moment! Just a moment! — berrava o americano se defendendo. — *No fala portuguese*. Must be some mistake! — *Misteique* é a mãe — dizia o dono do tapete enfurecido". (FS — HN, 40).

Caso semelhante é o exemplo seguinte, em que ao verbo inglês "to speak" acrescentou-se a desinência do pretérito imperfeito do indicativo português e o resultado foi a comicidade: "— Na portaria, houve um homem que disse que eu não podia entrar, precisava ser sócio. Eu respondi que não *espi*-

(15) Como se sabe, "Cavalo Branco" é uma famosa marca de uísque.

cava inglês e fui entrando. Quando êle deu pela coisa eu já estava lá dentro mandando brasa". (FS — M, 30/7/66, 63).

O latim e o italiano também oferecem contingentes para a deturpação humorística das línguas: "Sacerdote: Nada, eu disse aí umas quatro ou cinco coisas que sabia, coisa pouca. João Grilo: (gregoriano): Não sei que, não sei que, *defunctionum*. Chicó: (no mesmo tom) Amém". (AS — AC, 86). "Egisto: Te digo eu, Martino! figlio sadio é muito importante!" Claro que não basta dormir bene! Filho não é produto de quem dorme! Chi dorme non piglia pesci". (JA — OB, 117).

c) *Zoolalia*:

O mundo dos animais oferece inúmeras oportunidades de riso. São conhecidíssimas entre o povo as piadas do papagaio, do burro, da tartaruga, etc., nas quais se vêem animais retratando características e facetas da vida humana, numa transpissão de universos bastante pitoresca e humorística: "Do alto do poleiro, o galo pontificava: — Aquela galinha ali, meus amigos, é uma vaca..." (MSB — D, 98).

Este exemplo é interessante sob o aspecto cômico porque joga com conceitos morais bastante conhecidos pela massa popular. Os termos *galinha* e *vaca* trazem em si uma carga muito depreciativa em relação a um comportamento da mulher. Porém, num diálogo imaginário entre galináceos, o primeiro termo não pode ser tornado no seu sentido pejorativo e procurou-se, então, no segundo, expressar exatamente aquilo que subentende o primeiro no mundo dos homens. A graça está nessa transposição e superposição das espécies e de seus conceitos, na escolha de dois termos de referência animal que querem dizer a mesma coisa, revelando a preocupação que também um galináceo teve em conceituar outro de sua espécie usando a mesma acepção dos termos da linguagem do homem.

É bastante conhecida e divulgada a eterna rivalidade entre o cão e o gato e isso proporciona a confecção de piadas do tipo: "Chove muito. A gata ronrona à filhinha que está querendo a todo custo sair para o quintal: "— Não saia, filha. Está um tempo *cachorro* lá fora". (Folha de SP, 9/10/66, 4).

d) *Linguagens Especiais que se Generalizam*:

Novamente, neste tipo de recurso, há a superposição de universos e das linguagem características de cada um. Há o

uso de têrmos que valem duplamente para certas atividades e outras. Há uma analogia entre o que geralmente se faz na execução de uma tarefa e na que se faria em relação a outra. Mesmo em se tratando de coisas e atitudes diferentes, encontrou-se um ponto de semelhança: "Amélia convidou-o para um baile na base do esmúqui e El teve que envergar o seu summer que já tinha ido umas vinte vêzes para a lanternagem e pintura e continuava com o pára-lama meio arranhado". (JB — CMM, 49).

CONCLUSÃO

Tôdas essas considerações nos levam à conclusão de que o humor ,acima de tudo, é uma atitude jocosa em face dos fatos da vida.

Sua essência está em tender muito acentuadamente para o desejo de fuga da realidade, das convenções, das instituições, de tudo aquilo que é tido como fixo e consagrado.

O humor é produto da imprevisibilidade e reflete uma característica bastante vigorosa de ampliação disfêmica, de atitudes generalizadas de desrespeito, sempre numa tentativa de querer embaraçar e desorientar.

A força que impele os indivíduos à evasão da realidade, joga-os no mundo fantástico do absurdo, do exagêro, sob as formas de raciocínio contrário à lógica e a razão.

É através da expressividade e do efeito sempre buscado que se transmite essa realidade, atingida dessarte a essência do humor.

O humor fornece, assim, elementos de comunicação humana e assegura a todos que, para esta vida tão cheia de problemas, "rir é o melhor remédio".

Estudamos neste trabalho apenas o humor adulto e expressões humorísticas refletoras de níveis sociais e culturais diferentes. Entretanto, gostaríamos de, para ampliação de um estudo como este, sugerir a devida consideração dos fortes elementos de humor contidos na gíria, no humor infantil, etc.

Esperamos que nosso trabalho tenha alcançado os objetivos a que se propôs e que possibilite a outros o despertar de um interesse por êsse campo particularmente fértil da estilística.

BIBLIOGRAFIA

1. DOUTRINA:

- BALLY, Charles — *Le Langage et la Vie*, 3^{ème} ed., Genève, Droz, 1952.
- CALDAS AULETE — *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, 3^º ed., Lisboa, Parceria Antônio Maria Pereira, 1948.
- CASTILHO, Ataliba T. de — “Recursos da Linguagem Impressionista em Raul Brandão”, in *Alfa*, n.º 7/8, 1965.
- CURTIUS, Ernest Robert — *Literatura Européia e Idade Média Latina*, 1^º ed., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DIEGO, Vicente Garcia de — *Lecciones de Lingüística Española*, 2.^a ed., Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1960.
- ENCICLOPEDIA FILOSOFICA, — Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1957.
- ENCYCLOPOEDIA BRITANNICA — USA, William Benton Publisher, vol. 11, 1958.
- LOBATO, Monteiro — *Prefácios e Entrevistas*, 6.^a ed., São Paulo, Edit. Brasiliense Ltda., 1955.
- NOVAIS PAIVA, Maria Helena de — *Contribuição para uma Estética da Ironia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961.
- NOUVEAU PETIT LAROUSSE — Paris, Librairie Larousse, 1957.

2. TEXTOS CONSULTADOS:

- ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de — *Novelas Paulistanas*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Edit., 1961.
- ANDRADE, Jorge — *A Escada e Os Ossos do Barão*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1961.
- BETHENCOURT, João — *O Cafajeste sem Mêdo e sem Mácula*, Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira S/A, 1965.
- IDEIM — *A Ilha de Circe*, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1966.
- BRAGA, Rubem — *A Borboleta Amarela*, 3^º ed., Rio de Janeiro, Edit. do Autor, 1963.
- IDEIM — *Um Pé de Milho*, Rio de Janeiro, Edit. do Autor, 1964.
- CALLADO, Antônio — *Forró no Engenho Cananéia*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S/A, 1964.
- CARVALHO, Campos — *O Púcaro Búlgaro*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1964.
- CONY Carlos Heitor — *Da Arte de Falar Mal*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1963.
- IDEIM — *Matéria de Memória*, 2.^a ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1964.

IDEIM — *O Ventre*, 2º edi., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1965.

ELIACHAR, Leon — *O Homem ao Quadrado*, 4º ed., São Paulo, Livraria Francisco Alves, sd.

FIQUEIREDO, Guilherme de — *Quatro Peças de Assunto Grego: A Raposa e as Uvas, A Muito Curiosa História da Matrona de Efeso, Um Deus lá em Casa, Os Fantasmas*, Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira S/A, 1964.

IDEIM — *Tratado Geral dos Chatos*, 3º end., Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira S/A, 1963.

GIL, Gláucio — *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1965.

GOMES, Dias — *O Bêrço do Herói*, Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira S/A, 1965.

PALMA TRAVASSOS, Nelson — *O Porco. Esse Desconhecido*, 2º ed., São Paulo, EDART Livraria Edit., 1961.

PEREIRA, Antônio Olavo — *Fio de Prumo*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Edit., 1965.

PIRES, Cornélio — *Mixórdia*, 5º ed., Empreza A noite, s/d.

RODRIGUES, Nelson — *Bonitinha, Mas Ordinária*, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1965.

SABINO, Fernando — *Encontro Marcado*, 3º ed., Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira S/A, 1958.

IDEIM — *O Homem Nu*, 2º ed., Rio de Janeiro, Edit. do Autor, 1960.

SILVA BRITO, Mário da — *Desaforismos*, 2º ed., Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular S/A, 1963.

SUASSUNA, Ariano — *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Edit., 1957.

3. JORNais E REVISTAS:

O CRUZEIRO: 15/5/48; 29/5/48; 5/6/48; 12/6/48; 10/7/48; 24/7/48; 4/12/48; 2512/48;
21/1/49; 29/1/49; 12/2/49; 2/4/49; 9/4/49; 14/4/49;
23/4/49; 30/4/49; 7/5/49; 14/5/49; 28/5/49;
25/11/61; 17/2/62; 3/8/63; 23/8/66; 29/10/66.

O DIÁRIO DE SÃO PAULO: 23/10/66.

FOLHA DE SÃO PAULO: 9/10/66; 22/10/66.

MANCHETE: 30/7/66.

ÚLTIMA HORA: 22/4/66.

CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA ESCRAVA ISAURA ⁽¹⁾

Luiz Antônio de Figueiredo

A presente análise tem como finalidade enfocar alguns aspectos d'*A Escrava Isaura* um dos romances mais conhecidos de Bernardo Guimarães. Nossa objetivo último será delinear a *atitude abolicionista* revela pelo Autor através da natureza do relacionamento de uma escrava (Isaura) com seus proprietários (Leônicio e Malvina, principalmente o primeiro); da maneira pela qual foi tratado o “espaço” dentro do relato; e da técnica narrativa adotada por Guimarães, bem como sua obediência às premissas básicas do movimento romântico.

Vejamos, pois, o que há de autêntico na atitude abolicionista do narrador. Como é fácil verificar, no momento em que se evidencia a superioridade de Isaura-indivíduo sobre Isaura-coletividade, as atenções passam a convergir, não para uma classe social injustiçada, mas para um único indivíduo, Isaura; em outras palavras: resultante do cruzamento de duas raças — a negra e a branca —, sendo mestiça, portanto, ao mesmo tempo que seus característicos somáticos e morais diferem dos da raça negra, ela não apenas surge como elemento que “nega” sua ascendência, como ainda se incorpora a um outro grupo étnico — a raça branca. Daí resulta que:

“côncia de sua condição, Isaura procurava ser humilde como qualquer outra escrava”, (...) mas “transluzia-lhe, mesmo a despeito dela, no olhar, na linguagem e nas maneiras, certa dignidade e orgulho nativo, proveniente talvez da consciência de sua superioridade, e ela sem o querer sobressaía entre as outras, bela e donosa, pela correção e nobreza dos traços fisionômicos e por certa distinção nos gestos e ademanes” ⁽²⁾.

Donde ninguém a tomar por uma escrava, mas “antes por uma senhora môça, que, por desenfado, flava entre as escravas” ⁽³⁾.

(1) Bernardo Guimarães — *A Escrava Isaura*, 5^a ed. São Paulo, Editôra Melhoramentos, 1963.

(2) *Op. cit.*, p. 51.

Sob esse prisma, a raça negra, escrava, tem em Bernardo Guimarães um defensor pouco eficiente, pois fica implícito que os negros, no geral, não apresentavam condições reais de serem livres; Isaura, sim, e isto por méritos pessoais, seus e de mais ninguém, não extensivos à classe. Citem-se as palavras de Malvina: " — És formosa, e tens uma cõr linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gôta de sangue africano" (4). Pode-se perceber claramente que se armou uma situação subjacente: suas qualidades são exaltadas em contraposição aos "defeitos" de sua origem (5).

Entretanto, com o surgimento de Álvaro, eis que os princípios abolicionistas são defendidos com entusiasmo marcante; já, agora, são colocados em xeque os valôres da escravocracia, atingindo-se relativa universalidade na abordagem do problema. Mas explique-se melhor o que considero "entusiasmo marcante" a "universalidade" em Álvaro, dentro da própria tessitura do romance. Tal personagem é, à primeira vista, um entusiasta do movimento abolicionista, mas tão sómente porque, quando ele se manifesta, o faz de modo impulsivo e entusiástico; mas essa manifestação dá-se apenas verbalmente, inexistindo a ação, o que deixa entrever certa debilidade, quando Álvaro defende suas posições.

Mas transcrevemos parte de um diálogo entre Álvaro e seu amigo, o advogado Dr. Geraldo, quando este afirma o seguinte:

"... — A lei no escravo só vê a propriedade, e quase que prescinde nêle inteiramente da natureza humana. O senhor tem direito absoluto de propriedade sobre o escravo, e só pode perdê-lo manumitindo-o ou alheando-o por qualquer maneira, ou por litígio provando-se liberdade, mas não por sevícias que cometa ou outro qualquer motivo análogo".

Ao que Álvaro retruca:

"— Miserável e estúpida papelada que são essas vossas leis. Para ilaquear a boa-fé, proteger a fraude, iludir a ignorância, defraudar o pobre e favorecer a usura e rapacidade dos ricos, são elas fecundas em recursos e estratégias de tôda a espécie. Mas quando se tem em vista um

(3) *Op. cit.*, p. 51.

(4) *Op. cit.*, p. 15.

(5) Sartre coloca bem o mesmo problema, quando trata do anti-semitismo. "Os judeus", diz ele, "contam, entretanto, com um amigo: o democrata. Mas se trata de um pobre defensor (...) É possível discernir no democrata mais liberal um matiz de anti-semitismo: é hostil ao judeu na medida em que o judeu se atreve a pensar como judeu".

fim humanitário, quando se trata de proteger a inocência desvalida contra a prepotência, de amparar o infortúnio contra uma injusta perseguição, então ou são mudas, ou são cruéis" (6).

Note-se a ênfase nas afirmações de Álvaro. Quando, porém, ele se defronta com o escravocrata (Leôncio), o problema fica equacionado de outra maneira: Álvaro deixa de existir como abolicionista, para agir como um indivíduo que ama a Isaura (uma "não-escrava", como vimos anteriormente). Entretanto, não nos descuidemos da concepção romântica da realidade: a herói romântico — e Álvaro o representa de forma bastante extremaa é, em regra geral, um ser humano que age em função de seu mesmo desequilibrio e se realiza através dêle. Daí, e sob êsse ângulo, Bernardo Guimarães, ao tentar realizar a defesa do abolicionismo, fêz com que a questão fôsse colocada diferentemente: o abolicionismo, como doutrina social consentâneo, é apenas um "elemento de caráter" em Álvaro; o que importa para êste, no fundo, é a libertação de Isaura, nunca a luta pela libertação de uma classe oprimida. E o leitor atento atingirá a relativa universalidade de que falamos, apenas quando arrancar a máscara dessa personagem-clichê, e intuir a inautenticidade da posição por ela assumida. Um "mergulho às avessas", eis o que se propõe a fim de desnudarmos o que de verdadeiramente universal falta à postura de Álvaro. Mas frise-se bem: longe de se pensar numa sutil ironia por parte do Autor, que justamente forçasse o leitor a dar êsse "mergulho às avessas"! Não foi o que evidentemente ocorreu: primeiro, porque se de fato houve essa intenção de Bernardo Guimarães, ela foi de tal modo sutil, que ficou apenas em intenção; e ainda, porque uma visão global da obra basta para demonstrar o "erro de perspectiva" em que o escritor ouro-pretano incorreu.

À vista disso, fica patenteada a simpatia (e apenas isso) do autor d'*O Ermitão de Muquém* para com o movimento abolicionista no Brasil. Assentado êste fato, eis que nova perspectiva se abre: até que ponto a personagem Isaura simbolizaria o elemento da nova nação brasileira? As palavras de Henrique são bastante significativas "... é uma perfeita brasileira" (7) — assim se manifesta, categòricamente. E atente-se para o fato: ela é o resultado da união entre o português e o negro, os dois elementos que, ao lado do aborígene, forma-

(6) Bernardo Guimarães, *op. cit.*, p. 116.

(7) *Op. cit.*, p. 25.

ram nossa etnia. Assim, creio que se pode falar também em nacionalismo de parte do Autor, que paga seu tributo a um dos primados fundamentais do Romantismo: a defesa da nacionalidade.

Cuidarei agora de analisar a personagem central Isaura, e suas relações com as demais personagens. "Branca" de epiderme e de alma, ela é a grande injustiçada do romance. Assim, quando logo nas primeiras páginas, Isaura canta ao piano, e "o tom velado e melancólico da cantiga parecia gemido sufocado de uma solitária e sofredora" (8), ela se autodefine. Humildade extrema, amargor, melancolia, eis os traços fundamentais de sua conduta em face da realidade. Poder-se-ia concluir que sua moral é consequente de uma atitude cristã extremada, já que a esperança de um "reino" terrestre é, para ela, uma quase utopia... Daí seu sentimento do inexorável, do fatal, — suas aspirações não condizendo com sua condição de cativa, nada lhe restando senão extirpar da mente planos mais ousados, porque,

"Desd'o berço respirando
Os ares da escravidão,
Como semente lançada
Em terra de maldição,
A vida passo chorando
Minha triste condição".

.....

E

"Deu-me Deus um coração
Sômente para penar".

.....

Assim,

"Cala-te, pobre cativa;
Teus queixumes crimes são;
É uma afronta êsse canto,
Que exprime tua aflição.
A vida não te pertence,
Não é teu teu coração" (9).

No tocante à relação de Isaura com seus senhores, entrevê-se o seguinte: o fato de ela diferenciar-se somática e inte-

(7) *Op. cit.*, p. 25.

(8) *Op. cit.*, p. 12.

(9) *Op. cit.*, pp. 12-13.

lectualmente da totalidade dos escravos determinou um abrandamento aparente da ortodoxa relação possuidor-coisa possuída, proprietário-propriedade. Empreguei o termo "aparente" por dois motivos: primeiro, porque Isaura sofre o conflito determinado pelo paradoxo de sua situação — ela, escrava branca dotada de requisitos pouco comuns; depois, porque Leônicio intensifica, sempre que possível, o sentido da posse. Daí o beco sem saída para a mestiça: conformar-se com o cativeiro e procurar manter-se incólume às intenções dos poderosos, principalmente, Leônicio. Esta personagem, como no geral tôdas as outras, é caracterizada mercê de um exagerado emprêgo de adjetivos, daí em se tratando de Leônicio, a abundância de expressões como "devasso marido", "libertino e execrável senhor", homem dono de "lidibinosos desejos", "sórdida avareza", "execrados fins", "tirânicas vontades", "infandos projetos", etc.

Convém notar, ainda, que a relação Isaura-Leônicio e Malvina situa-se anàlogamente à relação de sua mãe com os pais dêste último. Esse fato, dentre outros, vem corroborar a linha maniqueísta pela qual o Autor se norteia — as personagens se manifestando inevitavelmente sob duas tendências, a do Bem e a do Mal. Desde o início elas surgem, por assim dizer, como são e não poderão jamais deixar de ser; e isso ocorre quer quando se manifestam diretamente (através da ação ou da palavra), quer quando o Autor, êle próprio, traça as bases de seus caracteres (das personagens). Dessa forma, o "grupo do Bem", encerrando em si virtudes como a Justiça, Beleza, Bondade, Humildade, Espiritualidade, seria encarnado por Isaura, seus pais e por Álvaro, essencialmente; em plano ligeiramente secundário, por Malvina, pela mãe de Leônicio, pelo Dr. Geraldo e por Henrique. E "o do Mal", por Leônicio, pelo comendador Almeida, por Martinho, pelo feitor Francisco e por Rosa. Claro está que a oposição radical entre essas duas tendências varia conforme a importância das personagens; e também, que há certas oscilações nesse choque de fôrças, o que, todavia, não contribui em muito para arrefecer a antinomia. Uma dessas oscilações dá-se com Malvina, que apesar de "môça ingênua e crédula, com um coração sempre propenso à ternura e ao perdão, deu pleno crédito a tudo quanto aprovou a Leônicio inventar não só para justificar suas faltas passadas, como para predispor o comportamento que daí em diante pretendia seguir" (10). Daí, a necessidade de enquadrá-la no

(10) *Op. cit.*, p. 141.

que designamos "grupo do Bem". Embora o fato de ela ter feito certas concessões a Leôncio a colocar, por assentimento, como empecilho à vitória do "justo" sobre o "injusto" O mesmo se dá com a espôsa do comendador Almeida. Creio que apenas Belchior sairia incólume de uma classificação sumária das personagens de acôrdo com as duas direções citadas; e isso, porque, desprovido de senso moral, atingindo as raias de um retardamento mental, sua consciência se limita apenas ao amor violento e contemplativo que dedica a Isaura.

Considerados os fatores de relação entre Isaura e seus proprietários, vejamo-la em face de Álvaro. Ai, dá-se uma feliz coincidência: o amor que ele consagra a Isaura, e no qual é também correspondido, dar-lhe-á ensejo de praticar um gesto que ratificará seus princípios ideológicos: ao mesmo tempo que consegue uma espôsa, dá liberdade a mais um (?)escravo. A atitude de Isaura perante ele pouco difere de suas "diretrizes de vida" assentadas basicamente na cantiga (pp. 12-13), da qual já foram citados fragmentos. Certos desvios em sua atitude posterior, são devidos ao fato de ela amar verdadeiramente a Álvaro, mas mesmo assim, essas nuances são quase imperceptíveis.

A fim de que se chegue a outras conclusões, localize-se historicamente a obra. Publicada pela primeira vez em 1875, *A Escrava Isaura* originou-se numa época em que se esboçava a marcha para a concretização do abolicionismo no Brasil. Entretanto, a escravidão tinha ainda raízes profundas, e mesmo um mestiço (caso de Isaura) sofria as vicissitudes da organização jurídica do país. Castro Alves, que morria pouco antes do surgimento da obra em análise — 4 anos antes —, já havia bradado enfaticamente contra essa organização que preservava o direito de se possuir uma pessoa humana. E as manifestações da maioria dos intelectuais desse momento histórico convergiam para uma repulsa ao estado de coisas vigente. Bernardo Guimarães não fugiu à regra: são plenamente visíveis suas aspirações, quando se toma contacto com seu mais divulgado romance. Todavia, após sua leitura, não se consegue apreender a realidade social de uma época; o choque entre o escravo e o senhor de terra dá lugar ao choque entre indivíduos isolados; ao invés de ocorrer a vitória do abolicionista sobre o escravocrata, há a vitória pessoal de Álvaro sobre Leôncio. A degradação desse e de Martinho, por exemplo, tem o caráter de exclusividade e não chega nunca a universalizar-se como ocorre com a vileza dum Lemos, em *Senhora*, de Alencar. E isso tudo, como fruto da ténica narrativa do autor d'*O Garimpeiro*.

N'A *Escrava Isaura*, romance de 164 páginas, as ações se desenvolvem com extrema rapidez; passa-se de um momento narrativo para outro sem grandes dificuldades. E eis-nos, leitores, atraídos pela verdadeira torrente de imprevistos que surgem a cada passo. Daí, a grande popularidade da obra: *muitos momentos com abertura para muitos possíveis, o happy-end* constantemente ameaçado pela presença aterradora do vilão Leônicio. E como em grande parte dos romances românticos, eis que, no final, surge o dedo do Autor a ajudar os heróis a se desvencilharem dos atravancos — Leônicio arruinando-se, e Álvaro adquirindo os títulos e promissórias por élé assinadas.

O abuso da caracterização indireta é outro recurso largamente explorado por Bernardo Guimarães. Selando de antemão a sorte das personagens, o leitor sofre (e/ou conscientiza) a coação exercida pelo Autor: a personagem agindo em função de uma “rotulagem” prévia, e não a personagem “rotulada”, por ter agido desta ou daquela maneira. E justamente êsse taxar apriorístico, mercê de um processo de exagerada adjetivação, é que faz com que a obra se torne totalmente falta em análise psicológica. As personagens se movem sem um maior dinamismo psíquico, sendo essa ausência provocada tanto pelo fato da adjetivação constituir-se num dos grandes fulcros da narrativa, como pelo rápido acúmulo de situações concretas num romance, relativamente, de pouca extensão.

Caberiam, ainda, algumas considerações no tocante ao “espaço” no romance. Após a leitura integral (e mesmo após uma leitura parcial), verifica-se a primazia do rural sobre o urbano, isto é, a narrativa se desenvolve acentuadamente imersa num “clima” rural, dado por determinada fazenda vizinha à vila de Campos, no município de Campos dos Goitacazes, Estado do Rio. O meio urbano surge como decorrência do rumo tomado pelos acontecimentos no decorrer da narrativa: nos primeiros momentos, apenas através de ligeiras referências, e posteriormente, como local de ação, Recife no caso.

Evidentemente, essa preferência ao rural está em íntima conexão com o núcleo da temática. Se partirmos do pressuposto que Isaura é uma personagem totalizante (quer dizer, tanto cativa como branca, tanto escrava como distinta do ambiente de que proveio), e que ela é o centro de toda a trama, seria lógico (como o foi) que o Autor procurasse, também a partir do “espaço”, realçar-lhe as virtudes; tendo livre acesso à casa de seus senhores (“espaço” privado ao escravo), ela mais se distancia, intrisecamente, da senzala (“espaço”, enfim, destinado aos cativos).

Quando as ações passam a ter Recife como palco, devido à fuga de Isaura e seu pai para lá, dá-se a inserção de um novo espaço social-aquêle conferido a um “grande número de cavaleiros e damas das mais distintas e opulentas classes” (11). E nesse meio, Isaura sobressai-se entre tôdas as outras damas, sendo total sua integração. Mas uma vez torna-se impossível ver nela o mínimo gesto que pudesse denunciar sua origem; novamente ela “repudia” seus antecedentes.

Se manipulado de maneira diversa, o “espaço” poderia ter dado novas dimensões à obra, de forma a acentuar as diferenças essenciais entre dois mundos — o do escravo e o do senhor. Para tanto, o local teria de surgir como elemento diferenciador de duas realidades sociais. Mais uma vez — e para que não se abandone o terreno do romantismo brasileiro reportemo-nos a *Senhora*, onde a descrição de objetos isolados acaba por compor um arcabouço significativo, que, ligando-se fortemente à espinha dorsal do entrecho, auxilia-nos sobremaneira numa compreensão mais globalizante dos momentos conflitivos. Não foi o que se deu n'A *Escrava Isaura*, onde o “espaço” caracteriza as duas realidades de um mesmo indivíduo — Isaura.

A preocupação do paisagístico — descrições impregnadas de minuciosidade e grandeza — é um fator preponderante apenas nas primeiras páginas. Aí, onde a natureza surge como elemento decorativo, há a ausência da contensão, em favor de uma linguagem extravasada; e os pormenores da paisagem são intencionalmente realçados.

“Era por uma linda e calmosa tarde de outubro. O Sol não era ainda pôsto, e parecia boiar no horizonte suspenso sobre rolos de espuma de côres cambiantes orlados de feveras de ouro. A viração saturada de balsâmicos eflúvios se espreguiçava ao longe das ribanceiras acordando apenas frouxos rumores pela copa dos arvoredos, e fazendo farfalhar de leve o topo dos coqueiros, que miravam-se garbosos nas lúcidas e tranqüilas águas da ribeira” (12).

Mas, à medida que a trama avança (celeremente, por sinal), essa atenção especial dedicada ao paisagístico é atenuada pelo advento dos vários “momentos críticos”; tanto assim, que após as descrições iniciais da fazenda, rara vez o Autor se detém num exame rigoroso da paisagem, do local.

Favorecendo sobremaneira a leitura como simples evasão, A *Escrava Isaura* comoveu e ainda comove o público ledor bra-

(11) *Op. cit.*, p. 71.

(12) *Op. cit.*, p. 11.

sileiro. O que não significa, de modo algum, que se constitua numa grande criação literária que o romantismo do Brasil nos legou.

BIBLIOGRAFIA

GUIMARÃES, Bernardo — *A Escrava Isaura*, 5^a ed. São Paulo, Editôra Melhoramentos, 1963, 164 pp.

SARTRE, Jean-Paul — "Reflexões sobre a questão judaica". In: SARTRE, Jean-Paul — *Reflexões sobre o racismo*, 3^a ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1963.

LUKÁCS, George — "Narrar ou descrever". In: LUKÁCS, George — *Ensaios sobre Literatura*, 1^a ed., Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, 1965.

LIVROS E REVISTAS

SACRAMENTO, Mário — Fernando Namora. Coleção "A Obra e o Homem". Lisboa, Arcádia, 1968, 350 pp.

De acordo com os objetivos da Coleção a que pertence, "A Obra e o Homem", este volume dedicado a Fernando Namora, apresenta uma criteriosa biografia do conhecido romancista português, elaborada pelo médico e ensaísta português, Mário Sacramento, onde o plano de realidade de sua vida pessoal assume uma dimensão especial em relação à essência de sua obra literária. Completa o volume uma antologia, cujos textos, inteligentemente selecionados pelo organizador, revelam as facetas definidoras do estilo e da temática de uma obra de ficção, que já transpõe as fronteiras de Portugal e já se acha traduzida em castelhano, catalão, alemão, inglês, italiano, romeno, checo, sueco, esperanto, holandês, búlgaro, russo... Tendo tido também alguns títulos editados no Brasil: *Deuses e Demônios da Medicina, Domingo à Tarde, Retalhos da Vida de um Médico, O Homem Disfarçado*, e no prelo, *O Trigo e o Joio*, com prefácio de Jorge Amado.

Aparentemente seguindo o mesmo plano adotado nos demais volumes da Coleção (situação do autor na época, biografia, bibliografia e antologia), este, acerca de Fernando Namora, assume uma nova dimensão, devido à feliz circunstância de ser o seu organizador, Mário Sacramento, não só um companheiro de geração de Namora (colegas desde os bancos da Faculdade de Medicina em Coimbra), mas principalmente um arguto participante e observador dos fenômenos de sua época.

O que temos, portanto, neste livro é um duplo testemunho: o do *romancista* (através da interpretação do organizador e da muito representativa antologia selecionada); e o do *ensaísta* (através da própria vivência dos fenômenos enfocados com agudeza). Um duplo e consciente testemunho que, objetivamente, visa esclarecer, ao mundo de hoje e de amanhã, as ações ou omissões de uma geração a quem, inegavelmente, Portugal muito deve; uma geração a quem não será talvez, fácil aos homens compreenderem totalmente, quando ela já se tiver tornado passado. Pois, a julgar pelas palavras do próprio Mário Sacramento, "o futuro vai ter muita dificuldade em compreender o nosso tempo, peado de silêncios e semeado de hiatos que foi". (p. 10).

Na mesma linha de pesquisa que já lhe conhecêramos, principalmente em *Eça de Queirós — Uma Estética...*, Mário Sacramento, neste trabalho de "iniciação à (e de interpretação da) obra de Fernando Namora", vai muito além do simples enquadramento sócio-cultural do Escritor focalizado, e oferece-nos um esclarecedor painel da complexa teia, em que se formou e agiu a chamada "geração de 40", isto é, a geração do Neo-Realismo português.

É lendo esta panorâmica da obra de Fernando Namora, que, mais uma vez, se nos torna patente que a significação mais profunda de certas obras só nos é revelada, a partir do conhecimento de seus "ele-

mentos periféricos" (principalmente os ligados ao "meio" e "momento" em que foram geradas...). É o caso aqui abordado. A análise agora realizada por Mário Sacramento tem, assim, o mérito de estabelecer com clareza o relacionamento entre a obra focalizada e os fatores extrínsecos que lhe são essenciais.

Mesclando, portanto, os elementos sociais ao enfoque da vida e da obra de Fernando Namora, o estudo de Sacramento vai esclarecendo, de maneira objetiva, certos fenômenos indispensáveis à justa compreensão do neo-realismo. Uma diretriz estética, cuja exteriorização em obras assumiu tal diversidade de linguagem, técnicas, temas e matizes que, ao leitor desavisado, torna-se difícil, as mais das vezes, identificá-las entre si. Ou mesmo enquadrá-la num único movimento, devido à ausência de claro *denominador comum* que as engloba a tôdas.

Entretanto, embora não imediatamente perceptível, esse denominador comum existe. É uma certa "tomada de consciência" em face da problemática social portuguêsa, expressa em termos de arte.

A partir, portanto, dos elementos biográficos ou geracionais, agora, interpretadas por Sacramento, a ficção de Namora adquire, no espírito, do leitor, uma dimensão a mais: desde sua primeira expressão, *Sete Partidas do Mundo*, até o recente *Diálogo em Setembro*, desenvolve-se ela, com sóbrio equilíbrio, entre o plano transfigurador da arte que lhe dá voz e o plano da realidade vivida que lhe justifica a existência.

Projetada no processo histórico de uma geração (que está vivendo um importante papel renovador), a obra de Fernando Namora surge, através da interpretação de Mário Sacramento, como uma densa presença, fiel à terra, de onde recebe a seiva, e às raízes que lhe determinaram o ser.

NELLY NOVAES COELHO

XIDIEH, Osvaldo Elias — *Narrativas Pias Populares*. São Paulo,
Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1968, 146 pp.

Prosseguindo em seu esquema de publicações de textos resultantes de pesquisas acerca de fenômenos culturais brasileiros, o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, dirigido pelo Prof. Dr. José Aderaldo Castelo, lança com estas *Narrativas Pias Populares*, o seu sétimo volume.

O atual estudo realizado pelo Prof. Osvaldo Elias Xidieh, professor-regente da Cadeira de Sociologia desta Faculdade, abarca uma coletânea de setenta e seis narrativas populares, de caráter religioso ou simplesmente edificante, colhidas "na zona rural e entre alguns grupos rústicos inseridos em áreas urbanizadas e industrializadas do Estado de São Paulo".

Selecionando narrações populares brasileiras sobre a vida de Jesus Cristo, o Prof. O. E. Xidieh apoiou-se nesse aspecto temático e englobou como "narrações" as mais variadas formas de expressão: contos, casos, fábulas, lendas anedotas, orações, quadrinhas e canções...

Precede as "narrações", uma Introdução explicativa, em que o Autor esclarece não só a significação que, para ele, assume essa literatura não erudita, como também as circunstâncias que rodearam o seu longo e paciente trabalho de pesquisa. Trabalho que, pela própria natureza mágico-religiosa do material a ser coletado, exige do estudioso não simplesmente uma alerta e diligente postura científica de entrevistador, mas uma profunda participação pessoal nas atividades dos grupos a serem entrevistados, a fim de garantir, tanto quanto possível, a pureza e a espontaneidade dos testemunhos narrativos.

Completam a coletânea três capítulos em que são analisados, sob o prisma sociológico, alguns dos aspectos mais importantes dessa literatura, isto é, as possíveis *fontes* histórico-sociológicas de certos temas ou circunstâncias encontradiços nas narrativas coletadas; a *posição* dessas narrativas dentro do nosso folclore e a *atuação* de determinados valores sócio-culturais na elaboração dessa literatura popular.

O estabelecimento da *origem* e da *difusão* dos relatos coligidos, bem como *comparação* com os registros já divulgados deixaram de ser pesquisados neste estudo (como seria indispensável para uma visão tão íntegra quanto possível do fenômeno focalizado), por imposição materiais, alheias à vontade do Autor, tal como é esclarecido às páginas 16 e 17.

Encarando o material folclórico coletado (reunidos aqui sob o rótulo ("Estórias de Nossa Senhor Jesus Cristo")) como um fenômeno sócio-cultural, cristalizado pela linguagem narrativa do povo, o Prof. Xidieh oferece, neste volume, tanto aos estudiosos de ciências sociais como aos de letras, uma fecunda colheita para estudos.

Aos interessados nos vários e complexos problemas ligados ao fenômeno literário em geral, esta recente publicação vem sugerir curiosas perspectivas de pesquisa. Estamos pensando principalmente em aspec-

tos como: o *pragmatismo* da literatura popular (onde “qualquer elaboração oral por mais que pareça simples divertimento encerra sempre algo de utilidade, de preceito, de etiqueta”); a imprecisão de fronteiras entre o *real* e o *imaginário* que marca a literatura rústica (com o natural convívio de homens, animais, vegetais, almas, santos, entes mitológicos, etc.) e a *unidade e organicidade* da estrutura cultural que se oculta sob esse conjunto literário rústico, aparentemente desconexo, descontínuo e gratuito.

Como o Autor torna bem claro, os vários valores e elementos estruturais que caracterizam a cultura popular “como uma unidade”, “não se originam necessariamente dos detritos (traços e padrões culturais) das culturas eruditas e civilizadas”, antes provêm “de um campo específico de atuação, a sociedade rústica, que de fato existe”, e que obviamente, não pode ser reduzida a “simples cópia deturpada de desígnios de sociedade desaparecida ou mudada”.

Analizando o inter-relacionamento dessa literatura popular com a sociedade rústica e a não rústica, o Prof. Xidieh acaba por estabelecer as várias funções por ela desempenhadas, naqueles grupos sociais. Dentro da primeira, a narrativa pia é o “meio veiculador”, por excelência, dos “valores de um sistema consagrado pela tradição”, ao mesmo tempo que serve como instrumento que impele a sociedade à ação, oferecendo-lhe “padrões de referência”.

Dessas duas funções básicas (conservação e veiculação de valores no grupo social), surgem outras não menos importantes: função educativa (pela veiculação de normas de comportamentos e técnicas operatórias); função *preservativa* (pela contínua crítica dos novos valores que tentam inserir-se na organização social primitiva); função *renovadora* (pela modificação da sua própria estrutura narrativa, ocasionada pelas mudanças da vida sócio-cultural geral que acabam por envolver a sociedade rústica e a impelem à aceitação de valores e situações novos), e função *coercitiva* (pela formulação de um quadro de censuras, penas e castigos para os transgressores dos códigos sociais estabelecidos).

Para aqueles que ainda vêem o fenômeno literário (e o artístico em geral) como uma simples e gratuita manifestação de lazeres, sugerimos a leitura destas ingênuas e simples “estórias de Nossa Senhor Jesus Cristo”, acompanhadas da análise interpretativa do Prof. Xidieh. Nelas encontrarão um curioso material para reflexão que, sem dúvida alguma, lhes dará novas perspectivas para a valorização da literatura popular, e, por extensão, da Literatura verdadeiramente literária.

NELLY NOVAES COELHO

**MIGUÉIS, José Rodrigues — *Onde a noite se acaba*, Lisboa,
Estúdios Cor. 1968, 240 pp.**

O conto, de algumas décadas para cá, vem sendo fôrma cultividíssima na Literatura Portuguêsa, por autores da maior expressão e é o caso, para apenas citar alguns, de Branquinho da Fonseca, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, José Régio, José Cardoso Pires, Manuel da Fonseca, Sophia de Mello Breyner Andersen, Fernanda Botelho, José Rodrigues Miguéis.

José Rodrigues Miguéis, autor de *Leah, Gente da Terceira Classe*, no tocante a contos e de vários romances: *Escola do Paraíso, Uma Aventura Inquietante*, entre outros, vê reeditada por Estúdios Cor sua obra *Onde a noite se acaba*.

O volume insere os seguintes contos e novelas: "Enigma", "Morte de Homem", "A mancha não se apaga", "O chapelinho vermelho", "A linha invisível", "Cinzas de incêndio", "O acidente", "Beleza orgulhosa" e encerra-se com uma nota do autor.

A primeira impressão com que se sai destas narrativas é de estranheza da vida, causada por um mistério que ultrapassa de longe a compreensão que possam ter as personagens. Parece que algumas fôrças imponderáveis e incompreensíveis explicam ou antes complicam os "fatos" que ocorrem no decorrer dos contos. Por outro lado, um sentido poético, místico e trágico parecem presidir os momentos conflituosos únicos (e por isso são contos) que se revelam neste *Onde a noite se acaba*. É o que se evidencia em narrativas como "Morte de homem", "A mancha não se apaga" e "Enigma".

O mistério com que J. R. M. cerca sua narrativa, consciente ou inconsciente da parte do Autor, apresenta duas virtudes ou virtualidades: primeira, ao plano do conteúdo, por encerrar a verdade ao plano da narrativa e da vida (daí a verossimilhança), no concernente ao fantástico e à ficção; segundo, ao plano da técnica narrativa, porque constitui artifício validíssimo para atrair a atenção e manter os leitores em constante "suspense". Tudo isto leva a um aspecto facilmente verificável: os cenários, ou melhor, a atmosfera e a ação interessam mais que a própria personagem e por isso, lembrando a classificação de contos proposta por Carl H. Grabo, podemos inseri-los num tipo: misto de atmosfera e emoção. Os mesmos contos que citamos acima ilustra bem nossa afirmação. Nesta predominância do acidente, de acontecimento, da situação sobre a persinagem, revela-se a maestria e de certo modo, a universalidade que o autor consegue conferir às suas narrativas. E é com visão trágica e poética que J. M. R. coroa as situações criadas e fulmina os seus leitores.

Num certo sentido, os contos respiram um ar português, mas vez ou outra comparece a atmosfera mais ampla, refletindo um cosmopolitismo que evita a estreiteza de ambientação que pudesse diminuir o raio de ação do centro.

No tocante então ao enredo, à história, J. M. R. realmente consegue criar êstes momentos únicos, fundamentais e reveladores das personagens; mas também ao nível do “discurso” literário, opera-se a maior parte das funções literárias assinaladas por Roman Jacobson. Dentre elas destacava-se evidentemente a função poética ou fantástica, em que J. R. M. logra a supra-realidade através de reações e momentos psicológicos de suas personagens, revelando um outro mundo poético, misterioso, raiando às vezes o irreal; a função expressiva ou emotiva concomitantemente se depreende da extraversão da sensibilidade apurada das personagens que emitem sentimentos e emoções derivados da estranheza, do mistério que a “vida” provoca nas tais situações grandiosas e irreparáveis do ser. A função metalinguística ou translingüística também realiza-se na linguagem dos contos, já que há um mesmo código entre as personagens; o que não há é o entendimento do código da vida, pois como afirmamos muitos fatos permanecem numa área sombria e indecifrável. É o que ocorre na primeira narrativa, “Enigma” em que a personagem principal da história adquire um pequeno cofre numa casa de antigüidades e misteriosamente isto vem causar-lhe a morte em condições trágicas embora com certa dose de humor. E aqui surge outro elemento importante no processo de criação dos contos: ao lado do poético e do trágico aparece com grande destaque a ironia, o humor, constituindo mais um atrativo a êstas histórias em si já tão atraentes.

Em síntese e em conclusão, pelo que expusemos, não só no tocante ao conteúdo mas também no respeitante aos expedientes técnicos, êste breve volume de contos revela-se cheio de qualidades e constitui o que de melhor tem produzido J. M. R.

JOÃO DÉCIO

FONSECA, Branquinho da — **O Barão**, Lisboa, Portugália
Editóra, 1969, 107 pp.

A Portugália Editóra, uma das mais prestigiosas casas livreiras de Portugal, em boa hora reedita o trabalho em epígrafe, de Branquinho da Fonseca, enriquecido agora com um postácio de David-Mourão Ferreira.

A obra, marcante por caracterizar um dos momentos mais ricos da carreira literária de B. F., já de inicio nos perturba pela dificuldade que nos oferece ao tentarmos classificá-la à luz da teoria da literatura, embora não seja êste, evidentemente, o seu aspecto mais relevante. Geralmente, *O Barão* tem sido chamado de novela e assim também o faz David-Mourão Ferreira no posfácio ao livro. A novela contudo imporia a presença de inúmeras células dramáticas e de sucessividade de ações e personagens, como lembra Massaud Moisés no seu livro *A Criação Literária*. Ora, isso justamente não acontece com *O Barão*, pois nos apresenta um único conflito, originado do encontro do inspetor escolar (narrador em primeira pessoa) com o Barão, personagem principal e, rigorosamente, quase única ou tentando explicar melhor: as duas personagens pertencem a mundos diferentes e o conflito acaba sendo do Barão consigo mesmo, permanecendo o inspetor como mero expectador e receptor dos sentimentos e das idéias daquele e participando apenas superficialmente de um dos momentos de crise do Barão. Há uma unidade de conflito, o mesmo ocorrendo com o lugar e o tempo. Desta forma, é preferível chamar a obra de conto, instrospectivo, válido por revelar um momento-chave, pois revelador de aspectos fundamentais do ser. É preciso notar que os acontecimentos narrados nos atingem com um impacto único, total e violento, permitindo-nos ainda inseri-lo numa classificação teórica, como um verdadeiro conto misto de atmosfera e de emoção.

Dissemos que as duas personagens pertencem a mundos diferentes ou antes, a classes sociais diversas: o inspetor é um pequeno-burguês acomodado na vida, sem horizontes maiores e êste aspecto revela-se claro desde o início do conto; o Barão, um nobre rico, orgulhoso autoritário, não obstante consciente de algumas verdades simples que se opõem a êsse autoritarismo. Exemplificativo do fato é o trecho de um diálogo entre as duas figuras do conto:

(Inspetor): — Pois as mulheres devem ter sempre medo de nós.

(Barão: — És um simples... As mulheres de quem a gente não tenha medo não prestam para nada. (p.84).

E já que falamos em diálogo, note-se que há um predomínio evidente das falas das personagens sobre qualquer outro elemento; aparece em segundo lugar a narração seguida da descrição e da dissertação.

As chamadas funções da linguagem literária assinaladas por Roman Jakobson aparecem tôdas com exceção de uma: a translingüística ou a metalingüística. Esta opera-se quando os interlocutores falam o mesmo código, aspecto que não se verifica aqui, pois como anotamos, o inspetor e o Barão não podem falar um mesmo código, não podem entender-se, porque é a primeira vez que se encontram e apresentam uma perspectiva de vida diferente entre si. As demais funções acham-se presentes: função expressiva ou emotiva, porque o Barão é um emissor de sentimentos e de emoções; a referencial, porque a mesma personagem em várias oportunidades ocorre a reflexão sobre os estados emocionais e a citação que fizemos constitui exemplo disso; a função apelativa existente, embora circunstancial; por acaso, o inspetor é a personagem receptora da explosão da crise de Barão; a função fática também se encontra presente, através dos pequenos invocativos do Barão, para estabelecer ou prolongar a conversação com seu interlocutor e finalmente é evidente a presença da função poética ou fantástica, na criação do mundo fastasmagórico e psicológico e também rememorativo em torno da personagem principal.

O conto é rico no tocante à função referencial e que se encontra nos momentos dissertativos, importante, porque elevam o “caso” do Barão a uma perspectiva universal. É só atentarmos para apenas um dos muitos momentos em que o inspetor numa lúcida e breve tomada de consciência afirma:

Porque se luta, então ,para conquistar uma caminho que se sabe que não é o nosso? Somos nós próprios que traímos a nossa vida. A vida é isto, não é ganhar dinheiro. Isto é a fase primária. As necessidades físicas pressupõem-se. Gastamos as fôrças a tentar alcançar o que nos devia ser dado sem pensarmos nisso e que o não é porque os homens se atraíçoaram uns aos outros como inimigos. A vida é outra coisa. (p. 22).

Os aspectos e momentos dissertativos aparecem bem dosados e inseridos naturalmente na narrativa, o que impede a possibilidade de existir uma personagem que pudesse pensar antes de viver. A atitude reflexiva que é incomum no conto, aumenta a amplitude do conto, fazendo prever a possibilidade de desenvolvimento de algumas personagens, especialmente o Barão, o que poderia conduzir ao romance e não à novela.

O conflito único e fundamental gira em torno de uma personagem só, o Barão ,enquanto que a outra, a do inspetor escolar situa-se como observador de narrador de um momento revelador do Barão e é por isso que o conto é válido. O foco narrativo em terceira pessoa através do narrador-observador não é dos mais comuns e de certa forma poderia deformar o verdadeiro sentido das ações e das atitudes do Barão, grande e única personagem problemática de conto (já podemos rotular a obra com tal título). Tal foco narrativo se adequaciona perfeitamente com o mistério indecifrável em torno do Barão, e provavelmente esta foi a intenção de B. F., aliás, inteiramente conseguida, ao nível da narrativa.

Como último aspecto (a obra apresenta inúmeros outros) assinala-se o contraste na vida das duas personagens: o Barão, nobre, rico e poderoso não consegue realizar-se no amor e termina por ser um

frustrado. O mesmo ocorre com o inspetor, contrastante com aquê-
le porque não tem as "qualidades" do primeiro, e também constitui-se
numa criatura frustrada, vivendo num burguesismo estreito, a sonhar
com a vida luxuosa e imponente que não pode ter.

Pela problemática humana que consegue acentuar na sua obra,
e pela justeza dos recursos narrativos usados, é que revela-se *O Barão*,
das mais bem logradas narrativas de B. F., um autor que, rigorosamen-
te, não foi descoberto e valorizado pela crítica, como deveria sê-lo:
através de trabalhos monográficos e em profundidade.

JOÃO DÉCIO

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

A) Livros

1. *Catálogo das Publicações*. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1966.
2. *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. n.^º 2-3. 1965.
3. *Explorations of Literature*, edited by Rima Drell Reck. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1966.
4. *Panorama Actual e Perspectivas Futuras do Ensino na Província Portuguesa de Timor*. Lisboa, Agência-Geral de Ultramar, 1966.
5. *Legislação mandada aplicar ao Ultramar Português*, 1962-1963, coligida por Alberto de Oliveira. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 2.^º vol., 1966.
6. Jorge Moraes Barbosa — *Études de Phonologie Portugaise*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
7. Lucia Suau Rosello — *Estudios Sintácticos sobre la Prosa de Séneca*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1965.
8. José Onrubia de Mendoza — *El Teatro de José de Cañizarez*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1964.
9. Doirean Macdermott — *Estudios sobre el Tema de la Delincuencia en la Literatura Inglesa*. Barcelona, Universidade de Barcelona, 1964.
10. Ana M. Schüter Rodés — *Actitudes Humanas en su Relación con la Actitude de Fe*. Barcelona, Universidad, 1965.
11. William J. Samarin — *The Gbeaya Language*. Grammar Texts and Vocabularies. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966.
12. *Anuário Católico do Ultramar Português*, 2.^ª ed. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
13. *Colóquio sobre a Influência do Ultramar na Arte*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
14. *Dicionário Geral Luso-Brasileiro da Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Enciclopédia Ltda., 1963, 30 fascículos.

15. Antonio Antonaci — *Francisco Storella. Filosofo salentino del Cinquecento.* Bari, Università di Bari, Publicazzioni dell'Istituto di Filosofia, 1966.
16. "Resposta das Questoens sobre os Cafres" ou *Notícias Etnográficas sobre Sofala do fim do sec. XVIII.* Introdução e notas por Gerhard Liesegang. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1966.
17. *Actas do Congresso Internacional de Etnografia* promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de julho de 1963, vol. III, 3.ª secção. Lisboa, 1965.
18. A. Meirelles do Souto — *As Baleares e Portugal.* Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1967.
19. Eduardo dos Santos — *A Questão da Lunda.* Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1966.
20. Gabinete do Ministro do Ultramar — *Providências Legislativas Ministeriais* tomadas em Moçambique, em 22 de outubro de 1966. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1966.
21. Hans Jörgen Uldall and William Shipley — *Nissenan Texts and Dictionary.* Berkerley and Los Angeles, University of California Press, 1966.
22. *Nova Legislação Ultramarina.* Lisboa, Agencia-Geral do Ultramar, 17.º vol., 1967.
23. Tieko Yamaguchi — *Universo Poético de Alberto Caeiro.* Edições Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto São Paulo, Editóra Verbo Divino, Publicações n.º 4, 1965.
24. P. José Francisco Valente, C. S. SP. — *Gramática Umbundu — A Língua do Centro de Angola.* Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1964.
25. *Regimento dos Estabelecimentos de Ensino Superior*, Rio Claro, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Rio Claro, cadeira de Administração Escolar e Educação Comparada, março de 1966.
26. João Tendeiro — *Estudios sôbre Malófagos* — Revisão monográfica do Género Columbicola Ewing — Lisboa, Memérias da Junta de Investigações do Ultramar, n.º 32, 1962.
27. Josefa Luisa Buffa — *Toponomia Aborigen de Entre Ríos, La Plata* Instituto de Filología, Faculdade de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidade de La Plata, 1966.
28. Luis Beltrán Guerrero — *Ruben Dario y Venezuela*, Caracas Instituto Nacional de Cultura y Belas Artes, Colección Homenajes, 2.º 1967.
29. Luis Correa — *El Bolivarianismo de Juan Vicente Gonzalez* — Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1966.

30. Luiz Marobin — *Pesquisa sobre símbolos, mitos e arquétipos na literatura brasileira* — sep. dos Estudos Leopoldenses, n.º 3, 1967.
31. *Periódicos existentes na Biblioteca da Universidade de São Paulo*, São Paulo, Biblioteca Central, 1963.
32. Maria Luisa Monteiro da Cunha — *Formação Profissional; Necessidade de informação em ciência e tecnologia* — São Paulo, Biblioteca Central, 1966.
33. *Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação*, 5.º São Paulo, 1967. Processos Técnicos: tema II.
34. MARIA de Lourdes Sampaio Cintra de Camargo — *Tratamento da publicações periódicas numa biblioteca* — São Paulo, Biblioteca Central, 1966.
35. *Catálogo das Publicações Periódicas das Instituições Anexas e Complementares da Universidade de São Paulo*, São Paulo, Biblioteca Central, 1953.
36. *Catálogo das Publicações Periódicas da Universidade de São Paulo*, São Paulo, Biblioteca Central, 2.ª ed., 1959.
37. *Bibliografia Bibliotecológica Brasileira*, São Paulo, Biblioteca Central, 1952.
38. OSMÁRIO Lacet — *Nordeste, Problema de Administração* — Recife, SUDENE, 1966.
39. *Fundação Universidade Regional do Nordeste* — Campina Granda.
40. José Bonifácio de Andrade e Silva — Santos, Instituto Santista de Estudos Políticos, 1965.
41. MARIO Briceño Perozo — *El Archivo General de la Nacion* — Caracas, Biblioteca Venezolana de Historia, 1965.
42. J. SEGUNDO Salas — *Diego de Losada, el fundador de Caracas* — Caracas, Biblioteca Venezolana de História, 1965.
43. *Los Abogados de la Colonia*, Caracas, Archivo General de la Nacion, 1965.
44. HECTOR PARRAS Marquez — *Francisco Espejo*, Presidente de Venezuela, 2.ª ed. Buenos Aires, Imprenta López, 1954.
45. *Catalogo de Documentos referentes a Historia de Venezuela y de America, existentes en el Archivo Nacional de Washington*, trabajo realizado por el Dr. Hector Garcia Chuecos, Caracas, Imprenta Nacional. 1950.
46. *Discurso de Incorporacion del individuo de numero Don Edgard Sanabria Contestacion del academico Doctor Angel Francisco Brice*, Academia Nacional de la Historia, 1963.

47. DEMETRIO RAMOS — *La revolucion de Coro de 1533 contra los Wesler y su importancia para el regimen municipal* — Caracas, Biblioteca Venezolana de Historia, 1965.
48. *Causas de Infidencia*, Archivo General de la Nacion, Caracas, Imprenta Nacional, tomo 2.º, 1952.
49. *Legislacion Real sobre hacienda para las provincias coloniales venezolanas*, Caracas, Ministerio de Hacienda, tomo 2.º, 1955.
50. *Memorias del mariscal de campo Don Juan Manuel de Cajigal sobre la revolucion de Venezuela*, Caracas, Ministerio de Justicia Superior de Archivos, 1960.
51. JOSE G. HECULANO DE CARVALHO — *Teoria da Linguagem* Coimbra, Atlântida Editora S. A. R. L., tomo I, 1967.
52. *Acórdão Doutrinários do Conselho Ultramarino*. Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1965.
53. SOUTO, A. MEYRELLES DO — *Portugal e Marrocos*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
54. CAMPOS, VIRIATO — *Timor, a primeira terra portuguêsa ád quem da "Barreira do Tempo"*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
55. GAZDARU, DEMETRIO — *Cartas Inéditas de Adolfo Mussafia*. Buenos Aires, 1954.
56. GAZDARU, DEMETRIO — "Influjos de Benedetto Croce sobre la lingüística contemporánea", apartado de *Homenaje a Benedetto Croce*. Buenos Aires, Imprenta da la Universidad, 1955.
57. BALMORI, CLEMENTE HERNANDO — *Habla mujeril*. Instituto de Filología — Facultad de Humanidades — La Plata (Argentina), 1962.
58. JOAO PINHEIRO, documentário sobre a sua vida. Organizado por Francisco de Assis Barbosa. Belo Horizonte, Publicações do Arquivo Público Mineiro, 1966.
59. GAZDARU, DEMETRIO — *Hic, Ibi, Inde en las lenguas ibero-románicas*. Buenos Aires, 1950.
60. *Seleta P. S.* Textos ao encargo do Prof. Pe. Arthur Rabuske, S. J. São Leopoldo, Prefeitura Municipal de São Leopoldo, 1967.
61. CAPITÃO JOSÉ BRANDÃO PEREIRA DE MELLO — *Subsídios para a história militar da Figueira da Foz*. Figueira da Foz, 1963.
62. WILLIS, F. ROY — *The French in Germany, 1945-1949*. California, Stanford university Press, 1962.
63. *Inauguração do Palácio da Justiça de Figueira da Foz*. Figueira da Foz, Edição da Câmara Municipal, 1962.

64. SANTOS, ALFREDO, — *Os Lustadas, imagem de uma nação civilizadora.* Figueira da Foz, Edição da Biblioteca Municipal, 1961.
65. ANDRADE, JOSÉ DE MIRANDA — *O Armistício de 1918.* Figueira da Foz Edição da Biblioteca Municipal, 1961.
66. MATOS, LUDOVINA FRIAS DE — *Maternidade e Poesia. Poesia e Maternidade.* Figueira da Foz, Edição da Biblioteca Municipal, 1961.
67. REGO, ANTONIO DA SILVA — *A cor. Barreira, argumento e arma.* Figueira da Foz, Edição da Biblioteca Municipal, 1961.
68. ROCHA, ANTONIO DOS SANTOS — *Materiais para a história da Figueira, B.^a edição.* Figueira da Foz, 1954.
69. SOLT, LEO F. — *Saints in Arms.* California, Stanford University Press, 1959.
70. HSUEH, CHÜN-TU — *Huang Hsing and the Chinese revolution.* California, Stanford University Press, 1965.
71. PAYNE, STANLEY — *Falange. A history of spanish fascism.* California, Stanford University Press, 1965.
72. Vários — *The allocation of economic resources.* California, Stanford, University Press, 1965.
73. SILVA, ANTONIO JOSÉ DA — *El Prodigio de Amarante.* Paris, Les Belles Lettres, 1967.
74. *Cinco Poetas Suecos,* Antologia em versão directa de Silva Duarte. Lisboa, Casa Portuguêsa, 1966.
75. VIÑAS, DAVID — *Los hombres de a caballo.* La Habana, Casa de las Américas, 1967.
76. GRANDE, FELIX — *Branco Spirituals.* La Habana, Casa de las Américas, 1967.
77. SÁENZ, DALMIRO — *Hip... hip... ufa!* La Habana, Casa de las Américas, 1967.
78. BENÍTEZ, ANTONIO — *Tute de Reyes.* La Habana, Casa de las Américas, 1967.
79. BRITO, FEDERICO — *Venezuela, siglo XX.* La Habana, Casa las Américas, 1967.
80. HUGINS, WALTER — *Jacksonian Democracy and the Working Class.* Stanford, Stanford University Press, 1960.
81. PINTO, ESTEVÃO — *Introdução à História da Antropologia.* Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1966.
82. FRANZBACH, MARTIN — *Lessings Huarte-Öbserversetzung (1752).* Hamburg, Kommissionsverlag: Cram, De Gruyter & Co, s/d.

82. SCITOVSKY, TIBOR — *Economic Theory and Western European Integration*. London, Unwin University Books, 1962.
84. ÁVILA, AFFONSO — *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1967, 2 volumes.
85. FRIEIRO, EDUARDO — *Feijão, angu e couve*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1966.
86. Vários — *Aspectos do Barroco*. Pôrto Alegre, Boletim do Gabinete Português de Leitura, 1967.
87. *Providências Legislativas Ministeriais*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
88. SOUSA, D. GABRIEL DE — *A portugalização do sueste de Angola*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
89. BOLÉO, OLIVEIRA — *Mozambique, petite monographie*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
90. BRAZÃO, EDUARDO — *Les Corte-Real et le Nouveau-Monde*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
91. NORTON, MANUEL ARTHUR — *D. Pedro Miguel de Almeida Portugal*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.
92. REGO, A. DA SILVA — *O ultramar português no s'culo XVIII*. Lisboa Agência Gerla do Ultramar, 1967.
93. PIRES, HOMERO — *Junqueira Freire, sua vida, sua época, sua obra*. Rio de Janeiro, Edição de A Ordem, orgão do Centro D. Vital, 1929.
94. RIBEIRO, DARCY — *A universidade e a nação*. RJ., Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1962.
95. RIBEIRO, DARCY — *A universidade de Brasília na comissão de educação e cultura da Câmara dos Deputados*. Brasília, Departamento de Imprensa Nacional, 1963.
96. VASCONCELOS, SYLVIO DE — *Noções sobre arquitetura*, 2.ª edição. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963.
97. *Anais Científicos*. Curitiba, Pôrto Alegre.
98. WESTPHALEM, CECÍLIA MARIA — *Alfaias e jóias do antigo Colégio dos Jesuítas em Paranaguá*. Boletim da Universidade do Paraná, Departamento de História, n.º 1 (junho de 1962).
99. Idem. — *O Pôrto de Paranaguá no ano de 1826*. Ibid., n.º 2, dezembro de 1962.
100. Idem. — *Duas Vilas Paranaenses no final do século XVIII = Paranaguá e Antonina*. Ibid., n.º 5, dezembro de 1964.

101. MACHADO, BRASIL PINHEIRO, e BALHANA, ALTIVA PI-LATI — *Contribuição do Estudo da História Agrária do Paraná*. Ibid., n.º 3, junho de 1963.
102. BLASI, OLDEMAR — *Aplicação do Método Arqueológico no Estudo da Estrutura Agrária de Vila Rica, do Espírito Santo, Fênix, PR*. Ibid., julho de 1963.
103. Diversos — *A Teoria da História em Portugal. I — O conceito de História* (Prefácio, seleção, notas e comentários finais de Antônio Quadros. Notas bio-bibliográficas de Pinharanda Gomes). Lisboa, Espiral, s/d.
104. *College Purpose and Community Need*. New York, The University of the State of New York, 1966.
105. PAUL, SIEGFRIED — “*Ca*” *Zwischen Demonstrativ — und Neutralpronomen. Eine sprachvergleichend Untersuchung*. Tübingen, Fakultät der Eberharde-Karls-Universität, 1967.
106. WEIDHASE, HELMUT — *Kunst und Sprache im Spiegel der Reformatorischen und Humanistischen Schriften Johann Eberlins von Günzburg*. Tübingen, Fakultät der Eberhard-Kals-Universität, 1967.
107. PAPA JOÃO XXIII — *Carta Encíclica “Mater et Magistra”*. Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1961.
108. PIRES, HOMERO — *Ruy Barbosa e os livros* (conferências). Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.
109. Idem — *Ruy Barbosa, escritor e orador*. Salvador, Imprensa Oficial do Estado, 1922.
110. Idem. — *As influências políticas anglo-americanas em Ruy Barbosa*. Rio de Janeiro, Publicação do Instituto Brasil-Estados Unidos, 1942.
111. *Developing Resource files for introduction to business*. New York, The University of the State of New York, 1966.
112. AIRES, DURVAL — *A Universidade Federal do Ceará e sua dimensão no Norte em mudança*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
113. BESSELAAR, J. J. VAN DEN — *Antônio Vieira en Holland (1624-1649)*. Nijmegen-Utrecht, Dekker & van de Vegt N. V., 1967.
114. JUAN LARREA — *Corona Incaica*. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 1960.
115. Diversos — *Unamuno a los cien años. Estudios y discursos salmantinos en su I Centenario*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1967.
116. MARIA JOSÉ DE MOURA SANTOS — *Os Falares Fronteiriços de Trás-os-Montes*. Coimbra, sep. da Revista Portuguesa de Filologia, vols. XII, XIII e XIV, 1967.

117. FERNANDO MONTEIRO DE BRAGANÇA GIL *Contribuição para o Estudo do Declínio do 227Th.* Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1966.
118. JOAQUIM PEDRO PEREIRA AMARO — *Estudo da Influência de alguns Factores Bioecológicos e Toxicológicos na Susceptibilidade do Ácaro da Farinha, Acarus, Siro L. (Acarina, Acaridae), aos fugantes.* Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1966.
119. REINART HAHN — *Die allegorie in der antiken Rhetorik.* Tübingen, Eberhar-Karls-Universität, 1967.
120. ULRICH KROHMER — *Gallizismen in der spanischen Zeitungssprache, (1962-1965).* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
121. ANTJE HEISSMEYR — *Appol und der apollonkult seit der Renaissance.* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
122. RUTH DOLL — *Der deutsche Verbzusatz als Richtungsträger und seine Wiedergabe im französischen und italienischen.* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
123. ELEMER VON INANTSY-PAP — *Der Begriff der Arbeit bei Hannah Arendt.* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
124. KLAUS JÄGER — *Zweigliedrige Gedichte und Gedichtpaare bei Properz und in Ovids Amores.* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
125. WILFRIED KEUTSCH — *Das Bild der Gesellschaft in anglikanischen Predigten des 17. Jahrhunderts.* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
126. GERT-JULIUS HERRMANN — *Jüdische Jugend in der Verfolgung.* Tübingen, Berhar-Karls-Universität, 1967.
127. GISELHER BIRK — *Der Wandel der römischen Führungssdhicht unter Vespasian.* Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
128. *Tetraonyma.* Miscellanea Graeco-Romana. Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Facoltà di Lettare, 1966.
129. VINCENZA LONGO — *L'Epigramma Scoptico Greco.* Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Facoltà di Lettere, 1967.
130. ANNAMARIA ASSERETO — *Gaio Albucio Silo.* Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Facoltà di Lettere, 1967.
131. TERESA MANTERO — *Ricerche sull'Heroikos di Filostrato.* Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Facoltà di Lettere, 1966.
132. *Actas do Congresso Internacional de Etnografia* promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de julho de 1963, vol. IV, Colóquio de Etnografia Comparada, Pórtico, Imprensa Portuguesa, s/d; vol. V, Colóquio de Etnologia Marítima.

133. ME. JOÃO FERNANDES — *A Oração sóbre a Fama da Universidade* (1548). Prefácio, Introdução e notas de Jorge Osório. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, 1967.
134. MOURÃO, SIMÃO PINHEIRO — *Queixas repetidas em ecos dos Arrecifes de Pernambuco contra os abusos médicos que nas suas capitania se observam tanto em dano das vidas de seus habitantes*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
135. ROHRER, CHISTIAN — *Die Wortzusammensetzung im Modernen Französisch*. Tübingen, Eberhard-Universität, 1967.
136. CHAIA, JOSEFINA — *Algumas notas para a história das bibliotecas do Brasil baseadas na legislação de 1808-1889*; Marília, Biblioteca Pública João Mesquita Valença — Prefeitura Municipal, março de 1967.
137. MORTENSON, KENNETH E. — *Study of the Engineering Educational Resources in The State of New York*. New York State Education Departament, july 1967.
138. Vários — *100 Selected Projects*. New York, New York State, 1965.
139. ——— *Urban Education* (da coleção Board of Regents, n.º 1), Albany, The University Of The State of New York — Te State Education Departament, november 1967.
140. ——— *Prekindergarten Education* (da coleção Board of Regents, n.º 2), The University of The State of New York — The State Education Department, december 1967.
141. ——— *Integration and the Schools* (da coleção Board of Regents, n.º 3), Albany, The State Education Departament, january, 1968.
142. MACÃS, DELMIRA — “Ironia, e depreciação na língua portuguêsa” (a propósito da obra *Estilística da Ironia*). Separata da *Revista Portuguesa de Filologia*, vol XIV, tomo 1 e 2, Coimbra, 1967.
143. GIOVANNUZZI, PAOLO — *J. J. Rousseau e la Chimica*. Richerche di Storia della Chimica dal Rinascimento all'Illuminismo. Bari, Adriatica Editrice, 1967.
144. PAPULI, GIOVANNI — *Girolamo Balduine*. Ricerche sulla logica della Scuola di Padova nel Rinascimento. Univertà di Bari, Lacoita Editora, 1967.
145. *El Simposio de Bloomington* (agosto de 1964). Actas, informes y comunicaciones. Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1967.
146. BALDINGER, KURT — *La Semasiología*. Ensayo de un cuadro de conjunto. Universidad Nacional del Litoral — Facultad de Filosofia y Letras, Rosario, 1964.

147. CARSTENS-GRAKENBERGER, DROTHEE — *Christiane de Pisan*. Buch von den drei Tugenden in Portugiesischer Übersetzung. Münter, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung Münster Westfalen, 1961.
148. CARSTENSEN, BRODER — *Studien zur Syntax des nomens, pronomens und der negation in den Paston Letters*. Verlag Heinr. Pöppinghaus oHG., Bochum-Langendreer, 1959.
149. GALTON, HERBERT — *Aorist und Aspekt im Slavischen*. Eine Studie zur Funktionellen und Historischen Syntax. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1962.
150. *A decade of recreation for the Elderly 1956-1966*. The University of the State of New York, State Recreation Council for the Elderly. Albany.
151. *Teaching Social Living Skills*. Adult Basic Education. The University of the State of New York/The State Education Department Bureau of Continuing Education Curriculum Development. Albany, 1968.
152. RINGBON, LARS-IVAR — *Paradisius Terrestries*. Myt, Bild och Veklighet. Kobenhavn, Ejnar Munksgaards Forlag, 1958.
153. *A Teoria da História em Portugal*, II — a dinâmica da histórica. Introdução, seleção e notas de Antonio Quadros, notas biobibliográficas de Pinharanda Gomes. Lisboa, Espiral, s.d.
154. ECKHART, MEIFTER — *Die Deutschen und Lateinischen Werke*. Die Deutschen Werk: fünfter band, 2 (1954), 3-2 (1962), 7-10 (1963); erster band, 8-9 (1958); Die Lateinischen Werke: dritter band, 4-5 (1955), 6-7 (1958); zweiter band, 1 (1954), 2 (1956), 3-4 (1957), 5-6 (1958), 7-8 (1966); erster band, 3 (1954), 4-5 1959), 6-7 (1961), 8-9 1962), 10-12 (1965).

B) Publicações periódicas

1. *Cahiers de Psychomécanique du Langage*, Départament de Linguistique de l'Université Laval, Quebec, n.^{os} 5 (1961), 6 (1964).
2. *Cahiers de Linguistique Structurale*, Faculté des Lettre de l'Université Laval, n.^{os} 1 (1952), 3 (1954), 4 (1955).
3. *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, agosto de 1966 e dezembro de 1966.
4. *Symposium*, Universidade Católica de Pernambuco, ano VIII (1966), ano IX Fasc. I, 1967.
5. *Reseña de Hispanoamerica*, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, n.^{os} 1 (septiembre/1965), 2 noviembre-deciember/1965), 4 (marzo-abril/1966), 5 (mayo-junio/1966), 6 (julio-agosto/1966) 7 (septiembre-octubre/1966).

6. *Bulletin des Jeunes Romanistes*, Association des Jeunes Romanistes du Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, n.º 13 (junho 1966)
7. *Capes*, Ministério da Educação e Cultura, n.ºs 166 e 167 (1966), 168 (novembro de 1966); 169 (dezembro de 1966); 170 (janeiro de 1967).
8. *Garcia de Orta*, Junta de Investigações do Ultramar, Vol. 13, n.º 2 (1965); n.º 2 (1965); n.º 3 (1965).
9. *Revista MEC*, Setor de Divulgação do Ministério da Educação e Cultura, n.º 35 (outubro-novembro de 1966). N.º 37
10. *Western Humanities Review*, University of Utah, vol. XX, n.º 4. (Autumn 1966).
11. *Boletim*, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, vol. 11, n.º 3 maio-junho — 1966); vol. 11, n.º 2 (março-abril, 1966).
12. *Universidade Pontifícia Bolivariana*. Colombia, vol. XXVIII, n.º 100 (2.º e 3.º trimestre — 1966). Vol. XXIV, n.º 101 (4º trimestre — 1966).
13. *The Southern Review*. Lousiana State University, vol. II, n.º 4 (autumn-1966), vol. III n.º 1 (Winter 1967).
14. *Manuscripta*, Saint Louis University Library, vol. n.º 3 (November 1966).
15. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Bari Università di Bari, vol. X (1965).
16. *Delfos*. Revista da Associação dos Diplomados da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade do Estado da Guanabara, n.º 4 (agosto de 1964), 5 (1965).
17. *Siculorum Gynasium*. Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, N. S. a. XIX n.º 1 (ginnasio-giugno (1966); N. S. a. XIX, n.º 2 (luglio-dicembre 1966).
18. *Boletim Informativo*, sobre estudios latino-americano en Europa. Centro de Estudios y Documentacion Latinoamericano, Universidad de Amsterdão, n.º 4 (diciembre de 1966).
19. *Instituto für Auslandsbeziehungen*. Zeitschrift für Kulturaustausch, Stuttgart, heft 4, Jahrgang 16 (1966). hef 1 Jahrganf 17 (1967)
20. *Estudos Leopoldenses*. FFCL de São Leopoldo, n.º 2 (1966), n.º 3 (1967).
21. *Brasil Açucareiro*. Rio de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Álcool, vol. LXIX, n.º 1 (janeiro de 1967).
22. *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts, and Letters*, Ann Arbor, vol. II (1965) Meeting), part III, Humanities.

23. *Area and Culture Studies*. Tokyo University of Foreign Studies, n.º 1 (1966).
24. *Espiral... Cadernos de Cultura*. Lisboa, n.º 13 (Inverno de 1966).
25. *Papéis avulsos de Zoologia*. Presença de Substâncias Lipídicas nas glandulas do sistema salivar de trigona (hym., Apoidea), São Paulo, vol. 20. art., pp. 65-74, 1967.
26. *Evolución Algunos Carácteres del Género Apis*, Carminha da Costa Cruz, Rio Claro, Departamento de Biología General de la Facultad de Filosofia, de Ciencias y Letras.
27. *Separata da Revista Ciência e Cultura*. Citología de Bacchia Lividia Schiner (Diptera) e Histo-Anatomia do seu Aparelho Reprodutor Fminino, vol. 19 n.º 1, 1966.
28. *Kontyú*, Behavior Studies of the Stingless Bees, with Special Reference to the Oviposition Process. IV. Cephalotrigona Femorata, vol. 32, ppl 464-471, 1964.
29. *Symposia Genetica et Biologica Italica*, Istologia e Anatomia Comparata delle Ghiandole Salivare, Mandibolari e Ipoparingee delle Api, Estratto dal vol. XII, set. 1961.
30. *Rev. Brasil. Biol.* Rio de Janeiro, vol. 23, pp. 115-129, agosto, 1963. Occurrence of Ovary-Developed Workers in Queenright Colonies of Stingless Bees. — Vol. 25, pp. 332-342, dezembro, Órgão Tíblio dos machos de Euglossini. Estudo ao Microscópio Óptico e Eletrônico.
31. *Separata dos Arquivos do Museu Nacional*. Anatomia e Histologia Comparada das Glandulas Mandibulares dos Meliponídeos, Rio de Janeiro, vol. LII, pp. 79-84, julho de 1962.
32. *Revista de Humanidades*, Córdoba, Facultad de Filosofia y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, vols. 5 (abril/1962), 6 (mayo/1963), 7 (junio/1964), 8 (junio/1965).
33. *Boletim de Literatura Argentina*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, n.º 2, agosto de 1966.
34. *Lucerna, Jacarézinho*, Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Jacarézinho, n.º 2, 1965.
35. *Revista*, Itu, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Nossa Senhora do Patrocínio, 1958-1964.
36. *Clá*, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, n.º 23, janeiro 1967.
37. *Filología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofia y letras, 1964.
38. *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Coimbra, Tip. da Coimbra Editôra, n.º 128, outubro, novembro e dezembro, 1966.

39. *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. VI, n.º 4, outubro-dezembro de 1965. vol. VII, n.º 1, janeiro-março de 1966.
40. *Monumenta Nipponica*, Studios in Japanese Culture, Tokyo, Sophia University, vol. XXII,, n.ºs. 1-2.
41. *Universidade, Pôrto Alegre*, Departamento de Educação e Ensino da Universidade do Rio Grande do Sul, n.ºs 1 (janeiro de 1961), 2 Abril/junho de 1961), 4 de (janeiro/abril de 1962).
42. *Carta Cultural de Venezuela*, Caracas, Publicación de la Oficina Central de Información n.º 14, 1967.
43. *Opinião Rio de Janeiro*, Editora Opinião Ltda, n.º 4, 1962.
44. *Universidade*, Curitiba, Editôra Lítero-Técnica n.º 1, ano I, dezembro de 1964.
45. *Español Actual*, Boletin de la Oficina Internacional de Información y Observación del Español, Madrid, n.º 9, marzo 1967.
46. *Índice Bibliográfico das Publicações da Universidade de São Paulo*, São Paulo, Biblioteca Central, vol. I fascs. 1, 2, 4, 8, 9.
47. *Le Français dans le Monde*, Paris 48, avril-mai 1967.
48. *Library Leaves*, Library of Long Island University, n.ºs 37 (september 1966), 38 (december 1966), 39 (march 1967), 40 (may 1967).
49. *American Literature*, Duke University Press, vol. 38 N.ºs 1 (march 1966), 2 (May 1966), 3 (November 1966), 4 (January 1967), vol. 39 N.º 1 (March 1967). Vol 39 N.º 2 (May, 1967).
50. *Boletin del Archivo General de la Nación*, Ministerio de Justica, Republica de Venezuela, tomo LVI n.º 210 (enero a junio de 1966).
51. *Jornal de Letras*, Guanabara, ano XIX maio n.º 205.
52. *Coletânea de Estudos da Biblioteca Municipal do Pôrto*, Pôrto, Biblioteca Portucalensis. Vols. III (1954), IV (1961-1962), V-VI (1963-1964).
53. *Encomiendas*, Caracas, Archivo General de la Nacion, Imprenta Nacional, tomo IV (1947), tomo V (1949).
54. *Hojas Militares*, Caracas, Archivo General de la Nacion, Imprenta Nacional, vol. III, 1950.
55. *Boletim*, Rio de Janeiro, Instituto Brasil-Estados Unidos, ano XXIV (junho de 1967), n.º 288.
56. *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, n.º 129, (janeiro, fevereiro, e março — 1967).
57. *O Instituto*, Coimbra, Coimbra Editora Ltda., vol. CXXVIII (1966).
58. *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, vol. LXXVI, n.ºs 3-4 (junho-dezembro 1966).

NOTICIÁRIO

NOTICIÁRIO

DOUTORAMENTO "HONORIS CAUSA" DE R. H. AUBRETON

A Universidade de São Paulo conferiu ao Prof. Robert Henri Aubreton o título de Doutor "Honoris Causa", em sessão a que ocorreram diversos de seus ex-colaboradores e ex-alunos; transcrevemos adiante o discurso proferido pelo Prof. Aubreton naquela oportunidade, chamando a atenção de nossos leitores pelo alto significado de suas palavras, como profissão de fé universitária e como dignificação do Humanismo; por oportuno, recordamos a recente homenagem que esta revista prestou a mestres francês, consagrando-lhe uma "Miscelânea de Estudos" publicada em 1967.

"Vossa presença hoje neste lugar, assim como as palavras que acabo de proferir meu caro discípulo, meu amigo Professor José Cavalcante de Souza, me deixa repleto de confusão e de alegria.

Posso afirmar que o Brasil me cumula. Já no ano de 1964, quando, integrando a banca de um Concurso para Cátedra, transmitia oficialmente a Vossa Senhoria, meu assistente, a Cadeira que eu tinha regido durante doze anos, a Câmara Municipal de São Paulo me conferia o título agradável a meu coração, de cidadão de São Paulo. Pai de um brasileiro, partilhava assim com êle esta cidadania de uma terra à qual dediquei uma grande parte de minhas forças, na qual deixei uma parte importante de meu coração.

E, hoje, Magnífico Reitor, Vossa Excelência me confere, em nome da Universidade de São Paulo, o título de Doutor Honoris Causa. Em verdade, é o título mais agradável que se pode receber. Quando se pensa em todo o trabalho que representa normalmente um título na vida universitária, na acumulação de pesquisa e de trabalho de teses que êle requer, recebê-lo sem fazer nada, só pode dar o melhor prazer! Mas, para um Universitário, não é a mais alta distinção que pode ser outorgada por seus pares? É a razão pela qual eu expresso todos os meus agradecimentos a Vossa Excelência, Senhor Diretor, e a todos mais colegas: não podeis imaginar honra que mais me agrada, e ainda mais porque assim fazendo, me integrastes mais uma vez no seio de Vossa Universidade, a maior, a mais ativa do Brasil, a qual já tem produzido tantos trabalhos. É a Universidade que merece e deve ser o padrão das Universidades brasileiras.

Eu sou um dentre vós. Embora seja francês, o meu coração bate também à moda brasileira, nada do que acontece a uma das minhas duas pátrias me deixa indiferente e acho ter sempre agido como bom brasileiro ao mesmo tempo que como bom europeu e bom francês. Aceitai então, vós todos que sois a Universidade de São Paulo, vós todos

que quiserestes me honrar com vossa presença nesta cerimônia universitária, aceitai todos os meus agradecimentos.

Mas, o que fiz eu para receber esta honra, para que me distinguiseis entre outros? Devo confessar que sómente realizei minha tarefa de Professor Universitário. Fôstes vós que me chamastes no ano de 1952 e que me elegestes. Eu respondi a êste chamado e cheguei sem pensar nas tarefas que me esperavam; olhei e estudei, tentei integrar-me e dar a meus alunos o gôsto desta bonita língua grega, de sua literatura, da civilização dêste povo maravilhoso; assim fazendo comprehendi para tudo isto me conduzia.

Afirmastes que, entre outras criações, eu formei um grupo, uma escola. Sim, de acordo, e disso me orgulho. No dia em que a doença, que durante uns momentos me deu a crer que eu partia para a grande viagem, me obrigou a vos deixar todos, eu pude fazer isso com total serenidade. Sabia que a sucessão estava realizada, que numerosos, vós todos meus discípulos, estáveis prontos para continuar o trabalho. E agora de longe, sabeis, estou olhando para aqui, para vossa ação, e não deixastes de me dar alegria.

Mas será isso motivo suficiente para me entregar esta honra? Pois, por favor, o que um professor que não cria escola? Será capaz de honrar-se em verdade dum título de mestre aquêle que atrás de si não deixa ninguém? Não é essa, muitas vêzes me ouvistes afirmá-lo, não é essa a missão do Professor, formar discípulos e orgulhar-se vendendo indo mais longe do que êle? La Brousse não tinha escrito isso a respeito da Querela dos Modernos e dos Antigos, e parodiando-o por minha vez eu direi: montados nos meus ombros, exalá vejas mais longe e subais mais alto.

De fato, a cerimônia de hoje, esta honra que me é outorgada, é sobre vós todos que está recaindo, sobre vós todos, meus caros colegas do Departamento de Letras Clássicas; pois, nós todos trabalhamos juntos, Professores Armando Tonioli, Aida Costa, Segismundo Spina, Theodoro Henrique Maurer Jr., Isaac Salum, e meu caro José Cavalcante de Souza, todos marchamos ombro a ombro, todos me aconselhastes, apoiando minhas iniciativas. O que poderia ter feito sem seu auxílio, Professor Eurípedes Simões de Paula, o Diretor de meus primeiros anos que me deu todo seu apoio nas horas críticas, quando eu tentava reforçar e criar um ensino digno de São Paulo?

A cerimônia de hoje, o título que me está conferido, devo-o a vós todos, meus caros discípulos, diretos e indiretos. Ao primeiro grupo do que me auxiliaram nos primeiros anos os que, formados com outro método, aceitaram com total dedicação a nova orientação, Hilda Penteado de Barros, Gilda Reale Starzynski, e o Sr. que eu elegi, Prof. Cavalcante. A êste grupo da primeira hora se agregaram rapidamente toda uma plêiade de jovens entusiastas. E foi minha chance ver dirigir-se para mim tantos espíritos brilhantes e sólidos, cheios de ideal e de fé. Chegaram para mim e me deram sua confiança. Oh, esta bela juventude brasileira com a qual eu me revelei cheio de exigência, duro, bravo, que eu acostumei à prova dura, a não se satisfazer com a facilidade, mas a não conquistar diplomas e títulos se não merecidos. Isso foi até difícil, eu sei; mas meu maior prêmio é olhar-vos todos aqui presentes, muitos anos depois, receber a vossa franca amizade. Vós me lembrais as vossas atribulações que foram também minhas, deveis crê-lo, pois eu conhecia vossas dificuldades. Hoje, eu sei, vós todos sentis que se trata essencialmente de vós, vós sois minha família, a palavra não é só minha. Não se nomearam êles mesmos de um nome que me honra, os "au-bretonistas"?

É meu orgulho de considerá-los aqui, professores do Ensino Secundário, os quais com este método que vos dei, com este rigor e esta exigência minha à qual todos foram submetidos, lecionais hoje o grego, às vezes latim também, mas sobretudo o português. É meu orgulho ver-vos promovidos, em consequência de vossas qualidades, nos primeiros lugares, de vos ver realizar, dia a dia, em condições extremamente difíceis que os professores na França não aceitaram, vosso papel junto com essa juventude que amais, e isso com uma fé que eu admiro, à qual eu desejo prestar homenagem. Sim, deveis ensinar a esta juventude conhecer esta herança do passado — vossos estudos gregos e latinos vos conferiram mais do que os outros a capacidade de penetrar no pensamento e na expressão — e, por meio do ensino, dar a êsses jovens as qualidades de honestidade intelectual, de competência, de exigência. Isso cria o homem. Vós todos sois os defensores do humanismo.

E penso também em todos os formados em Letras Clássicas que, em várias profissões fora do Professorado, continuam apreciando a formação recebida.

É meu orgulho ver-vos tão numerosos nessa Faculdade, vós todos, os meus discípulos, que vos tornastes Professores de Ensino Superior, nesta Cadeira de Grego, Henrique Murachco, Wanderley Tavares, e também Ana Lia Amaral de Almeida Prado, Neide Cupertino Smolka. Mas vejo ainda outros espalhados em todos os diversos cursos; os latinistas Antônio Mendonça, Ariovaldo Peterlini, Jayme Bruna, o filósofo Oswaldo Porchat Assis Pereira da Silva, o lingüista Isidoro Blickstein, o arqueólogo Ulpiano Bezerra de Menezes, o grego bizantino e o moderno daqui a pouco com a professora Isis B. da Fonseca tomará seu lugar ao lado do russo, do árabe e do armênio. Outras Faculdades pediram vossa colaboração, vejo o grupo de Marília, Enzo del Carratore, Ataliba de Castilho, Clóvis Barleta de Moraes; em Assis José Carlos Garbuglio, João de Almeida e José Gramuglia; em Araraquara, Daisy Melhadas, Odete Altman.

Outros se preparam ainda e amanhã estarão presentes e tomarão novos cargos, cadeiras novas, dando assim uma prova do valor do ensino recebido através das Línguas Clássicas.

Citarei ainda os meus discípulos indiretos, os que confiaram em mim e pediram meu auxílio. Luís Lisanti Filho, Evangelina Soeiro, Francisco da Silva Borba e outros. É meu orgulho não vos ter lançado a todos na carreira universitária mal providos de uma única licença, e como tantos outros, que, demasiadamente cedo sobrecarregados por um ensino difícil e extenso, não puderam realizar-se totalmente, nem realizar uma obra de grande alcance.

Eu senti que era preciso, depois da licença, da especialização, dedicar-vos um tempo à reflexão pessoal, longe dos problemas materiais, a fim de iniciar trabalhos de pesquisas e, com tranquilidade entregar-vos à redação de teses de Doutoramento, até de Livre-Docência. As bolsas eram excelentes, não eram suficientes, não permitiram ficar vários anos na Europa. Foi neste momento que pensei provocar a criação de Leitorados de Literatura e Civilização Brasileira junto às Cadeiras de Português e Espanhol nas Faculdades europeias — dava, desta maneira, a meus discípulos o tempo, os meios de realizarem seus trabalhos de aperfeiçoamento. Mas ao mesmo tempo, "matando dois coelhos de uma só cajadada" eu dava à divulgação e ao ensino da literatura, da civilização brasileira e de sua língua nas universidades europeias, um alento novo. Podíamos encontrar melhores leitores senão os que reuniam à cultura portuguesa e brasileira uma profunda cultura clássica. Em to-

dos os lugares êles se mostraram dignos da missão que lhes foi confiada. Devo afirmá-lo hoje, foram todos leitores de valor e eficiências dentre os melhores. Tudo isso não foi realizado de um dia para outro, nem sem lutas. Encontrei na Europa como no Brasil incompreensão e preconceitos. Mas devo agradecer em particular ao Departamento Cultural do Quai d'Orsay pelas bolsas outorgadas a vós todos e sem as quais não podíamos iniciar êsse trabalho; devo também oficialmente esolemnemente manifestar mnha gratidão ao Departamento Cultural do Ministério dos Negócios Exteriores do Governo Brasileiro por êsse auxílio incondicional e permanente que sempre me foi prestado. Em consequência da colaboração do Itamaraty, de S. Exa. o Embaixador Wladimir Murtinho, do auxílio e da amizade de S. Exa. o Ministro Helio Scarabotolo que hoje se encontram entre nós, na qualidade de Ministro da Justiça, ao qual desejo prestar uma homenagem pessoal, em consequência também da compreensão dos colegas do Ensino Superior na França, provoquei a criação de dez ou doze leitorados. E essas criações continuam com o impulso de meu caro colega o Prof. Albert Audubert.

Mas desejava mais ainda e tentar várias criações na Itália, na Inglaterra, na Alemanha, com a idéia que nossos estudos clássicos precisavam aqui da colaboração de todos os países, mas não tive tempo.

A vós todos aqui presentes, todos meus agradecimentos por essa colaboração cultural e não posso esquecer a Direção do Centro de Aperfeiçoamento de Professores do Nível Superior, no Rio, Srs. Almir de Castro, Suzano Gonçalves, Nelson Vale Silva, que sempre se revelaram atentos às nossas recomendações.

Tinha acariciado outros projetos. Sonhava formar outros grupos para as Faculdades federais. Já tinha dirigido alguns elementos para Brasília; do Rio e Belém já vinham para nós um outro. Não tive o tempo de realizar tudo isso. Mas em vários lugares se estabeleceram secções da Associação de Estudos Clássicos do Brasil, era um embrião que podia dar esperanças de desenvolvimento ulterior.

Uma grande tristeza devia escurecer meus últimos meses no Brasil. Se a Lei de Diretrizes e Bases da Educação provocou em várias secções desenvolvimentos novos, ela foi para a secção clássica um cataclisma! Eu tinha cooperado nos estudos que se realizaram anteriormente. O Diretor do Ensino Superior no Rio de Janeiro me tinha chamado com outros colegas brasileiros em qualidade de assessor. Submeti a essa Comissão o currículo que o Departamento de Letras desta Faculdade tinha com muito trabalho elaborado sob a presidência do caro Professor Mário de Souza Lima e que parecia responder a nosso desejo de renovação. As discussões no Rio pareciam tomar boa direção. A doença me impedia de defender até o fim essas propostas, e de uma vez, eu vi destruída a obra que nós todos tínhamos durante vários anos elaborado com fervor. É certo, devia ser o resultado da ignorância do papel exato de nossos estudos e dos frutos recolhidos. Assim sendo, com essas disposições, a formação clássica saiu diminuída, empobrecida. Se tivéssemos tido mais dez anos todos teriam aceito a nossa concepção, todos teriam compreendido o papel desses estudos. É meu dever, hoje, proclamar mais uma vez o que não nossos estudos, o que êles devem ser no Brasil.

É evidente que em todos os países e em particular no Brasil, precisamos de numerosos técnicos: para dar valor ao solo e a suas riquezas. Mas não comprehendo porque sempre se quer opor, em nosso mundo moderno, a técnica e a cultura. Pelo contrário, no momento em que a máquina está tomando tal preponderância e quando a eletrônica pa-

rece substituir a inteligência humana, é preciso que o homem, mais do que sempre, seja homem, com tóadas suas faculdades de pensar e de sentir, de meditar. Cada vez mais se pensa também numa política dos lazeres, essenciais nesse mundo moderno, demasiadamente absorvente, no barulho ensudecedor de nossas cidades. Significaria isso dirigir o homem para lazeres que sómente satisfaçam seu corpo, que, finalmente, chegariam, usando da palavra de Pascal, a bestificá-lo. Não será em consequência de uma formação humana profunda, mantendo sempre contato com os maiores espíritos que viveram nesse globo, que será evitado esse aniquilamento humano. E desde a juventude que assa formação deve ser dada. Uma especialização demais rápida só chegará à criação de perfeitos animais de carga, prontos para o trabalho de cada dia e que serão conduzidos às pastagens cada sábado para permitir melhor recuperação e melhorar rendimentos! Será esse o ideal humano?

“Dai-me homens bem formados, e rapidamente serei capaz de transformá-los em excelentes especialistas” — é o que repetem eminentes sábios. Mas não são ouvidos e corremos para o mais apressado, o imediato. Estamos preparando assim gerações prontas para serem arregimentadas sob qualquer bandeira, que serão vítimas de fáceis “slogans” repetidos pela Rádio ou Televisão e que dispensam a meditação.

Para reagir contra essa servidão que ameaça o homem, é preciso oferecer ao espírito vários tipos de formação, e os estudos clássicos, colocando-nos em contato com uma das culturas essenciais de nosso mundo ocidental, nos obrigam a tomar consciência dos valores do mundo moderno, e compreender as suas fontes e seus desenvolvimentos, assim como nos tornar donos de nossos meios de expressão. Mas o saudoso amigo Prof. Ernesto Faria, que tanto lutou até sua morte em prol desses estudos, afirmava que a verdadeira formação clássica nunca existiu nessa terra nos últimos cinqüenta anos a não ser em alguns colégios, e muitas vezes essa formação era considerada como um puro trabalho filológico ou semântico, sem outro alcance! Os que possuíam uma verdadeira formação clássica — e foram sempre grandes espíritos — tinham-na em geral recebido no estrangeiro. E como podia existir esta cultura quando se pensa que mais do que outros, por sua extensão não pode ser adquirida por futuros lentes universitários senão com uma formação longínqua e um trabalho profundo, e que o Brasil apressado por sua demografia, por suas inúmeras criações, não tinham o tempo e os meios de criar equipes sólidas. É pena; pois esta formação mais correspondia ao desejo brasileiro de uma cultura original sem dependência do estrangeiro.

Mesmo depois da criação de numerosas universidades não foi possível fazer uma verdadeira experiência que pudesse verificar o interesse da cultura clássica, primeiramente porque as Faculdades federais nunca forneceram aos professores e, em consequência, aos alunos, as condições normais de trabalho. Para criar Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras sem dúvida é preciso construir prédios, provocar matrículas de alunos. Tudo isso é necessário, mas é preciso mais ainda criar laboratórios e sabemos que para Ciências Humanas laboratórios são bibliotecas bem providas de livros e revistas especializadas. Mas o essencial é encontrar verdadeiros lentes universitários. Não pode existir improvisação neste setor: é obra de numerosos anos. A esses professores é preciso dar as condições de vida e de trabalho convenientes. Eu conheço tóadas as Faculdades do Brasil, nelas enconterei homens excelentes e de valor; mas uns entraram demais cedo na carreira universitária e nas

funções catedráticas; outros se esgotaram em inúmeras horas de ensino; raros são os que encontraram a possibilidade de se formarem totalmente, raros são os que possuíam assistentes preparados, ou bibliotecas bem constituídas. Foi nessas condições que trabalharam tantos colegas de letras clássicas. Como podemos julgar pelos resultados?

Mas, a Universidade de São Paulo nos permitiu a constituição de uma equipe, dando-nos as condições de trabalho exigidas para um trabalho sério; pois há já tempo que a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, compreendera que um professor universitário não é únicamente um homem que dá aulas a seus alunos, mas que ele é, ao mesmo tempo, um Mestre e um Pesquisador. Ela compreendeu que a pesquisa não é único apanágio só das ciências experimentais, mas desde sempre uma obrigação e um hábito das ciências humanas. A todos os professores e Assistentes ela conferiu o tempo integral indispensável à carreira do magistério. Esta dedicação total é uma conquista de São Paulo, de sua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, conquista que São Paulo estendeu com acerto a várias Faculdades criadas pelo Estado nas cidades do Interior. Oxalá que esse regime de dedicação plena não seja recolocado em questão com falsos pretextos de economia; sem ele não pode existir verdadeira vida universitária e a Universidade de Brasília bem compreendeu isso, ela que, neste caso deve muito ao exemplo de São Paulo. E faço um voto: que tôdas as Faculdades Federais de Filosofia, Ciências e Letras gozem rapidamente do mesmo estatuto nas mesmas condições que São Paulo. É a condição de sua eficácia com economia de reformas estruturais.

Fai ainda em São Paulo que se constituiu a primeira biblioteca valiosa de Letras Clássicas. Até também o Instituto de Letras Clássicas de Brasília tomou São Paulo como modelo, mas com condições financeiras bem superiores.

Assim sendo, em 1952, fora de São Paulo não teríamos conseguido nenhum resultado. É preciso afirmá-lo.

Graças a estas instituições paulistas, pudemos formar nossa equipe e impor um estudo sólido de cultura clássica um estudo exigente, sem concessões, auxiliando, esclarecendo, através desse mesmo estudo. Os valores da língua portuguesa e da literatura brasileira: seus diplomas nossos alunos os conquistaram lutando, com o suor de sua fronte, dêles elas conhecem o valor.

E agora, está presente na minha frente a melhor equipe que jamais existiu no Brasil. Vós todos soubestes vos impor no Ensino Secundário como os melhores professores de língua vernácula, dispensando um ensino vivo, profundo, sólido, sabendo que o brilho sem bases concretas é vã. Mas esperais todos com impaciência que um novo currículo para Letras Clássicas, permita dar aos jovens brasileiros esta formação greco-latina que foi a vossa, da qual compreendestes o valor. Se não existem ainda condições em vários estados da União, pelo menos no Estado de São Paulo não há razões para adiar tal iniciativa.

Em verdade, da eficiência desta cultura clássica conseguimos dar uma prova evidente por si mesma. É um fato que ninguém mais pode negar, do qual estou pedindo um reconhecimento público.

Qual é minha gratidão neste dia, à Universidade de São Paulo, a esta Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que, depois de me ter oferecido as condições ideais no Brasil para fazer essa experiência, me dá ainda hoje com essa cerimônia a consagração oficial do valor dos Estudos Clássicos!"

DOUTORAMENTO DE PROFESSOR DO DEPARTAMENTO

Doutorou-se pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo o Prof. *Salvatore D'Onofrio*, Instrutor da Cadeira de Lingua e Literatura Latina desta Faculdade.

A defesa se deu a 18 de setembro de 1969, tendo tomado parte na Banca Examinadora os Profs. Drs. Armando Tonioli (Orientador), Aída Costa, Giulio Davide Leoni, Eurípedes Simões de Paula e Isaac Salum. O trabalho intitulava-se *Os Motivos da Sátira Romana*, e vai publicado nesta edição. Transcrevemos adiante o resumo:

INTRODUÇÃO

Muito se insistiu, no estudo da Literatura greco-romana, sobre a dependência e a imitação da Literatura da Roma antiga em relação à produção literária da Grécia. Mas há um campo em que os Latinos demonstraram originalidade e capacidade criativa: o gênero satírico. A Sátira romana, que é uma análise crítica das distrações sociais e morais, espelha a ala tradicionalista e conservadora dos romanos que se opunham às inovações introduzidas pela aculturação greco-oriental. Se a assimilação da cultura helenística vinha sendo, de um lado, a causa principal da florescência das Letras, da Filosofia e das Artes em Roma, de outro lado, a aceitação e a imitação dos costumes greco-orientais iam determinando, paulatinamente, a quebra do *mos maiorum*, acervo dos severos e sadios costumes dos ancestrais, que tinham construído a grandeza militar de Roma. Intuito do nosso trabalho é demonstrar que a Sátira latina é literatura de oposição à corrente helenizante, pois via na assimilação dos fouscos costumes orientais a causa primordial da depravação da sociedade romana.

Capítulo primeiro: Origens e desenvolvimento da Sátira Latina.

É um histórico do gênero satírico na Literatura Latina. A etimologia da palavra "sátira" se prende a *satureza lanx*, um prato cheio das primícias da terra, que os antigos agricultores itálicos ofereciam aos deuses: durante a festividade religiosa os camponeses se lançavam desafios, acompanhados de gestos, música e dança. A ação cênica passou a chamar-se de *satura* pela variedade dos assuntos e dos elementos dramáticos. Desta *satura* dramática originou-se a "sátira" literária, que conservou o elemento de "variedade" e de "mistura" dos assuntos, acentuando o caráter polêmico e de crítica aos costumes da sociedade. Os maiores cultores da sátira literária romana foram os poetas Lucílio, Horácio, Périco e Juvenal.

Capítulo segundo: A Sátira Literária.

Os poetas satíricos criticam os gêneros literários cultivados na sua época, especialmente a moda da declamação, o estilo épico-trágico, o bagulho mitológico. Contra a imitação dos assuntos absoletos ou introspectivos e da fama rebuscada da poesia helenística, os satíricos sugerem uma poesia realista, engajada no momento histórico. Mais interessante do que o canto dos mitos é a descrição dos vícios dos homens e das distorções sociais. A Sátira romana se afirma, portanto, como literatura de oposição ao mau gôsto e ao mau costume social.

Capítulo terceiro: A Sátira filosófico-moral

O espírito prático dos antigos romanos sempre os manteve alheios às especulações da filosofia teórica. Por isso, em Roma, só se afirmaram as correntes filosóficas que mais diretamente diziam respeito ao comportamento humano. As duas escolas que mais se vulgarizaram em Roma foram o Epicurismo e o Estoicismo, colocando o segredo da felicidade respectivamente no "prazer" e na "virtude". Os satíricos se interessaram por estes problemas de filosofia prática porque faziam parte da *paideia* da época, mas refutam qualquer paradoxo e são contra tóda forma de dogmatismo. Sua filosofia é a filosofia do bom senso e do meio-termo: condenam qualquer excesso e sugerem a sábia lei da natureza.

Capítulo quarto: A Sátira religiosa.

A religião da Roma primitiva se caracterizou pelo aspecto jurídico e social. Mas, o contacto com os cultos helenísticos levou os romanos à prática de um tipo de religião muito mais individual e espiritual. As religiões de "mistério", com seus ritos de "iniciação", proporcionavam aos fiéis uma participação com a divindade. As cerimônias orgiásticas de muitos ritos orientais, porém, levavam facilmente ao fanatismo religioso chegando-se a praticar a mutilação do corpo e o sacrifício humano. Os satíricos latinos insurgem-se contra estas religiões de "mistério", considerando-as imorais e acusam os gregos e os orientais em geral de terem deturpado o sadio espírito religioso dos itálicos.

Capítulo quinto: A Sátira social.

A divisão da sociedade romana em classes se deu desde os primórdios da civilização racial. Os "patrícios" e os "plebeus" viveram sempre em luta entre si. No fim da República, a aristocracia do dinheiro, composta de provincianos e libertos enriquecidos, começou a suplantar a antiga nobreza latifundiária e guerreira, enquanto a pequena burguesia se afirma cada vez mais. A margem da sociedade vivia plebes urbanas, obrigada a sustentar-se pela caridade pública e privada. Os satíricos condenam as injustiças sociais, a má distribuição dos bens, a opulência dos ricos e a exploração dos pobres; mas, tradicionalistas e conservadores, em lugar de apoiar a florescente classe média, vivem de saudade da antiga nobreza e do privilégio da cidadania romana. Repudiam, portanto, os estrangeiros que se enriqueciam exercendo a indústria, o comércio, o artesanato e outras formas de profissões liberais.

Capítulo sexto: A Sátira dos costumes.

O ataque mais violento à sociedade romana por parte dos satíricos visa à condenação dos costumes depravados. A matrona é descrita como libidinosa, vaidosa, desumana. O nobre se dedica à pederastia, ao turfe e ao jôgo. A satisfação dos prazeres físicos consegue anular todo sentimento de amor, de família, de pátria e de religião. A causa de tanta depravação é encontrada na assimilação dos costumes orientais, que introduziram em Roma a sede do prazer físico e espiritual, destruindo assim o espírito de abnegação e de sacrifício, característico da civilização latina pré-helenística.

Conclusão:

Os satíricos romanos, ciosos das antigas tradições, não perceberam que o cosmopolitismo imperial, com ou sem a assimilação dos costumes estrangeiros, levaria fatalmente à mudança das estruturas sócio-morais.

TESES DE LICENCIATURA

Em 1967 preparam-se as seguintes dissertações de licenciatura (indica-se entre parênteses o orientador): Heloísa C. de Oliveira — "A linguagem de Mário Palmério" (Ataliba T. de Castilho); Nilza Molina — "Sintaxe do perfeito" (Ataliba T. de Castilho); Lais Fontana — "Sintaxe do préríntito" (Ataliba T. de Castilho); Maria Adélia Borçato — "Sintaxe do imperfeito" (Ataliba T. de Castilho); Maria Aparecida Martinhão — "Observações sobre a linguagem popular brasileira" (Ataliba T. de Castilho).

Em 1968 foram preparadas as seguintes: Nelisa Traballi "A evolução da figura feminina no romance realista de Eça de Queirós" (João Décio); Maria Helena Gonçalves — "Problemas gerais de "Os Maias de Eça de Queirós" (João Décio); Edgard de Oliveira "A Condicionabilidade em Português" (Ataliba T. de Castilho); Ednir de Melo Rosa — "A Linguagem Coloquial Brasileira" (Ataliba T. de Castilho); Sebastião Alves Sobreiro — "Contribuição à História das Idéias Gramaticais no Brasil" (Ataliba T. de Castilho); Rosa Tanio — "Os jesuítas portuguêses no Japão; contribuição para o estudo da linguagem de suas cartas" (Ataliba T. de Castilho).

NOTICIARIO DA CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA

Cursos:

O professor João Décio, regente da Cadeira de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, a convite da profa. Maria da Glória Sá Rosa, ministrou um curso de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras "Dom Aquino", da cidade de Campo Grande, no Estado de Mato Grosso.

O curso foi ministrado do dia 15 a 20 de abril de 1967 e estêve subordinado ao tema: "Análise do Romance de Eça de Queirós". Constou de cinco aulas: 1º "O Realismo e o Romance de Eça de Queirós"; 2º "O Primo Basílio e o Crime do Padre Amaro: romances da ortodoxia realista"; 3º "Os Maias, um romance de transição"; 4º A fase de reconstrução espiritual; 5º: O Conto de Eça de Queirós. Além desse curso, o professor João Décio ministrou três aulas extra-curso: 1º Evolução do Romance Brasileiro", "O Romance de Vergílio Ferreira" e "O Ensino da Literatura no curso colegial".

No mês de maio, a convite do prof. José Newton Alves de Sousa, o prof. João Décio ministrou, na Faculdade de Filosofia do Crato, um curso intitulado "A Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea", abordando a obra de Fernando Pessoa, Fernando Namora, Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís. O curso estendeu-se de 24 a 31 de maio de 1967.

Em ambos os cursos, em Campo Grande e no Crato, as aulas foram ilustradas com trechos dos romances de Eça de Queirós, Vergílio Ferrei-

ra, Fernando Namora, Agustina Bessa Luís e com poesias de Fernando Pessoa.

Em março de 1967, no período de 15 a 17, o professor João Décio ministrou aulas, a convite do Sr. Oswaldo Ramos Mendes Filho, Diretor da Biblioteca Pública de Marília, "João Mesquita Valença". As aulas giraram em torno de "Evolução do romance brasileiro" e "A Poesia de João Mesquita Valença".

Durante o mês de março de 1967, o prof. João Décio foi relator de debates e pronunciou duas palestras sobre os filmes "Vereda da Salvação" e "Menino de Engenho" sob o patrocínio do Clube de Cinema de Marília.

O prof. Carlos Alberto Iannone, assistente da Cadeira de Literatura Portuguesa, deverá viajar para Portugal em fins de setembro, a fim de cumprir bolsa de estudos, com vistas à elaboração de sua tese de doutoramento em Literatura Portuguesa.

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

A Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Museu Nacional ministram desde 1968 em Curso de Pós-Graduação em Lingüística que confere o grau de "Mestre".

São requisitos para a admissão a esse curso ser bacharel ou licenciado, ter conhecimentos de inglês para leitura de bibliografia e ser aprovado em entrevista.

Para a conclusão do curso requerem-se 24 créditos obtidos em cursos e seminários e 6 créditos de trabalho dedicado à tese. Cada crédito equivale a três horas de trabalho por semana durante um semestre; cada semestre compreende 16 semanas. Assim, o tempo mínimo para que se perfeçam os 24 créditos corresponde a dois semestres.

Presentemente, oferecem-se cursos que correspondem às seguintes áreas de concentração: Lingüística Descritiva, Lingüística Histórica, Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas.

Para maiores informações, dirigir-se ao Dr. Aryon Dall'Igna Rodrigues, Museu Nacional, Setor de Lingüística, Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro GB.

CONGRESSOS E REUNIÕES CIENTÍFICAS

O Centro de Lingüística Aplicada do Instituto de Idiomas Yázigi promoveu em Pôrto Alegre, de 17 a 21 de julho de 1967, o *III Seminário Brasileiro de Orientação Lingüística*; um Professor deste Departamento, o Dr. Paulo A. A. Froehlich, apresentou trabalho indicado no programa a seguir:

"A Antropologia e o Ensino de Línguas", por Dr. Aryon Dall'Igna Rodrigues, Secretário Executivo do Programa Interamericano de Lingüística e Chefe do Setor de Lingüística do Museu Nacional (Rio de Janeiro).

"Ensino do Português no Ensino Médio", pelo Prof. Irmão Elvo Clemente, da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul.

"Lingüística e Formação de Professores", pelo Prof. Augustinus Staub, Coordenador do Departamento de Lingüística da Universidade de Brasília.

“La Utilización del Laboratorio de Lenguas”, profa. Adriana Gandolfo, Assessora Técnica do “Laboratorio de Lengua, Fonética y Diccción del Instituto Nacional Superior del Professorado en Lenguas Vivas — J R. Fernandez”, Buenos Aires. Argentina.

“O Ensino de Português aos Falantes de Outros Idiomas”, pela profa. Mercedes Marchand, Diretora do Instituto de Português para Estrangeiros da Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

“A Elaboração de um Livro de Português para Universitários Americanos: o projeto do *Modern Portuguese*”, pelo Dr. Henry Hoge, Chefe do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Wisconsin-Milwaukee.

“Lingüística Estrutural: suas bases e evolução”, pelo Dr. Heinrich A. W. Bunse, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

“Lingüistics and Literature Apreciation”, pelo Prof. John Mann, Professor Visitante do Conselho Britânico junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

“O Professor frente à Variação Social e Regional do Português Brasileiro”, pelo Prof. Moacir Akui, Assistente Pedagógico Regional do Instituto de Idiomas Yazigi de Pôrto Alegre.

“Novos Rumos da aplicação da Lingüística ao Ensino de Línguas Estrangeiras”, pelo Prof. F. Gomes de Matos, Diretor do Centro de Lingüística Aplicada, São Paulo.

“A Gramática Normativa no Brasil à luz da Lingüística Moderna”, pelo Dr. Aryon Dall'Igna Rodrigues, Secretário Executivo do Programa Interamericano de Lingüística e Chefe do Setor de Lingüística no Museu Nacional (Rio de Janeiro).

“A Fonética no Ensino de Lingüística”, pela Dra. Ursula Wiesemann, do Departamento de Lingüística da Universidade de Brasília (Summer Institute of Linguistic — University of Oklahoma).

“O Ensino de Línguas nas “classes-piloto em Salvador” pela Profa. Joselice Macedo”, Regente de Lingüística das Faculdades de Filosofia — Universidades Federal e Católica da Bahia.

“Novos Rumos da Síncronia e Diacronia”, pelo Prof. Paulo Froehlich, Regente de Lingüística da Faculdade de Filosofia de Marília, SP.

“O Problema do Ensino do vocabulário: no Vernáculo e em Línguas Estrangeiras”, pela Profa. Joselice Macedo, Regente de Lingüística das Faculdades de Filosofia — Universidades Federal e Católica da Bahia.

Haverá também, uma conferência sobre tema ligado a Francês.

—O—

O Centro Filológico “Professor Clóvis Monteiro” da FFCL da Universidade do Estado da Guanabara promoveu no Rio de Janeiro, de 15 a 17 de janeiro de 1967, o *II Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*; os trabalhos então apresentados, e que se enumeram a seguir, foram já publicados em volume que recebeu o mesmo título da promição: Olmar Guterres da Silveira — “Norma Gramatical Brasileira”; Afrâncio Coutinho — “A Nova Crítica; Celso Cunha — “Vocalismo português: as nasais”; Antônio Houaiss: “Variantes Textuais e Estilísticas”; Abílio J. dos Santos — “Alguns casos de paralelismo gramatical”; Luís Costa Lima — “Estruturalismo e Crítica Literária”; Hamilton Elia — “Fenômenos Fonéticos ocorrentes no verso”; Eduardo Portela “Por um Realismo Libertado”; Silvio Elia — “Da quantidade latina ao verso rítmico”; Leodegário A. Azevedo Filho — “A poesia de José Rego”; José Ricardo da Silva — “Aspectos interessantes da morfolo-

logia nominal"; Júlio Carvalho — "Fernando Namora e a técnica do romance"; Antonio J. Chediak — "Dois poemas Castro Alves — estudo comparativo de textos"; Antônio Jesus da Silva — "Vergílio Ferreira e a técnica do romance"; Evanildo Bechara — "Um filão de pesquisas para o estudo da língua portuguesa do séc. XVI"; Aloysio J. de Faria — "Ferreira de Castro e a técnica do romance"; Jairo Dias de Carvalho — "Os estudos de sintaxe portuguesa"; Emmanuel Pereira Filho — "O Teatro de Camões"; Cândido Jucá Filho — "Aspectos da linguagem brasileira"; Fernando Barata — "Traços anacreônticos me Ricardo Reis".

—O—

De 27 de novembro de 1967 a 2 de fevereiro de 1968 o "Programa Interamericano de Lingüística e Ensino de Línguas", PILEL, e o Colégio de Mexico organizaram na capital mexicana o *II Simpósio Lingüístico Americano* e, de 3 a 10 de janeiro de 1968, o *IV Simpósio do PILEL*; transcrevemos o programa da primeira destas atividades:

LINGÜISTICA GENERAL

1. Introducción a la Lingüística General (Europa)
2. Introducción a la Lingüística General (EE. UU.)
3. Gramática Estrutural
4. Gramática Generativa y Transformacional
5. Fonética y Fonología
6. Morfología y Sintaxis
7. Lexicología y Semántica
8. Estilística
9. Dialectología General
10. Lingüística Diacronica
11. História de la Lingüística

INDOEUROPEU

12. Lingüística Indoeuropeia
13. Lingüística Románica

IBERORROMANICO

14. Fonología Española y Portuguesa
15. Morfosintaxis Portuguesa
16. Morfosintaxis Española
17. Gramática Contrastiva Española-Portugu
18. Geografía Lingüística Iberoamericana
19. Lingüística Histórica Hispanica
20. El Español de America
21. Dialectología Iberoamericana
22. Lexicología y Semántica Iberoamericanas
23. Historia de La Lingüística Hispanica

OTRAS LENGUAS INDOEUROPEIAS

24. Fonética y Fonología Francesa
25. Morfosintaxis Francesa
26. Fonética y Fonología Alemana
27. Morfosintaxis Alemana

- 28. Fonética y Fonología Italiana
- 29. Morfosintaxis Italiana
- 30. Fonética y Fonología Inglesa
- 31. Morfosintaxis Inglesa
- 32. Fonética y Fonología Rusa
- 33. Morfosintaxis Rusa

CRIOLLA

- 34. Lenguas Criollas

LENGUAS INDOAMERICANAS

- 35. Lingüística Indoamericana
- 36. Estruturas Del Maya
- 37. Estructura del Nahuatl
- 38. Estructura del Tupi-Guarani
- 39. Estructura del Quechua

LINGÜISTICA MECANICA

- 40. Fonética Instrumental
- 41. Introducción a la Lingüística Computacional
- 42. Seminario de Lingüística Computacional

LINGÜISTICA APlicADA

- 43. Introducción a la Lingüística Aplicada
- 44. Técnica de la Enseñanza de Español y Português a Hispanohablantes
- 45. Técnica de la Enseñanza de Español y Português a Heblante de Otras Lenguas
- 46. Técnica de la Enseñanza del Ingles a Hablantes de Otras Lenguas
- 47. Seminário sobre Enseñanza del Español o Português a Indigenas
- 48. Seminario sobre la Enseñanza de Idiomas
- 49. Seminario sobre problemas de Alfabetización
- 50. Lenguas en contacto
- 51. Sociolingüística.

—O—

O Centro de Lingüística Aplicada do Instituto de Idiomas Yazigi promoveu no Recife, de 22 a 26 de junho de 1968 o *IV Seminário Brasileiro de Orientação Lingüística*, que constou de cursos e conferências.

Os cursos foram ministrados pelos Profs. Drs. Joaquim Mattoso Câmara Jr. ("A Lingüística Aplicada ao Ensino do Português") e José Gonçalo Herculano de Carvalho ("Aspectos da Teoria da Linguagem").

Conferências: José Lourenço de Lima — "A Lingüística Românica e a Língua Portuguesa"; Aryon Dall'Igna Rodrigues — "O Estudo da influência ameríndia na Língua Portuguesa"; Cleusa Menezes P. Gomes — "Técnicas de pesquisa dialetológica"; Nélson Rossi — "Um Atlas Lingüístico de Sergipe; sua significação para a continuidade da investigação dialetal no Brasil", e "O Proyecto de Estudio Coordinado de la Norma Lingüística Culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la

Península Ibérica": perspectivas para o Brasil"; Leônidas Câmara — "Moderna Estilística Literária"; F. Gomes de Matos — "Mentalismo e mecanismo na aprendizagem de línguas"; José Brasileiro Vilanova — "Estilística sintática e semântica"; José Rebouças Macambira — "A Classificação dos vocábulos em Português"; Maria do Amparo L. Barbosa — "Lingüística Psicológica e o Professor de Línguas"; Elijah von Sohsten — "A pronúncia inglesa e o aluno brasileiro"; Geraldo Cintra — "Abordagens na descrição de estruturas lingüísticas"; Humberto Novelino — "Exemplo de aplicação da gramática transformacional ao ensino do Inglês"; Mário Laranjeira — "Técnicas áudio-visuais para o ensino do francês".

Também algumas mesas-redondas foram organizadas.

Três professores dêste Departamento acompanharam os trabalhos: Enzo Del Carratore, Ataliba T. de Castilho e Nilce Sant'Ana Martins.

—O—

Por iniciativa conjunta das Cadeiras de Teoria Literária, Literatura Comparada, Filologia Romântica e Língua Russa da FFCL da Universidade de São Paulo, e graças à cooperação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, estêve na capital paulista o Professor *Roman Jakobson*, que pronunciou em setembro de 1969 algumas conferências, tendo dirigido também mesas-redondas sobre matéria de sua especialidade; acompanhava-o a profa. *Krystyna Pomorska Jakobson*, que igualmente apresentou alguns trabalhos ;eis o programa então desenvolvido:

PROF. ROMAN JOKOBSON:

Conferências

1. A poesia da Gramática e a Gramática da Poesia (com análise de textos poéticos portuguêses e franceses).
2. A ciência da Língua e sua relação com as ciências do Homem e da Natureza.
3. Os problemas atuais da Teoria Lingüística (em comparação com os princípios saussurianos).

Mesas-redondas

1. Meio século de luta por uma Poética Científica.
2. Os problemas específicos da Poesia Popular.
3. A estrutura do código verbal.

PROF^a. KRYSTYNA POMORSKA-JAKOBSON

Conferências

1. Pasternak e Futurismo.
2. A prosa de Pasternak.
3. O Futurismo Russo-Teoria e Prática.
4. A Escola Formalista Russa e sua Ambiência Poética.

—O—

O Instituto de Idiomas Yázigi de Bauru e a FFCL "Sagrado Coração de Jesus" promoveram em Bauru, de 26 a 28 de setembro de 1968 o Seminário de Lingüística de Bauru, cujo programa adiante transcrevemos:

- 1 — A linguagem humana e a lingüística — Conceitos fundamentais Prof. FRANCISCO GOMES DE MATOS (Diretor do Centro de Lingüística Aplicada do Institutode Idiomas Yázigi; Professor de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras "Sedes Sapientae", P. U. C. — São Paulo).
- 2 — Conceito de estrutura e sua importância na linguística. Prof. Dr. PAULO A. A. FROELICH (Professor de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília).
- 3 — A semântica e o professor de português. Prof. FRANCISCO DA SILVA BORBA (Professor de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Araraquara).
- 4 — Aplicação da lingüística ao ensino do Inglês. Prof.^a MARIA DO AMPARO BARBOSA (Assistente Pedagógica do Centro de Lingüística Aplicada do Yazigi; Professora de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras "Sedes Sapientae", P. U. C. — São Paulo).
- 5 — Missão da lingüística no mundo moderno — Sugestões para sua aplicação no ensino primário, secundário e universitário Prof. JOSÉ OSWALDO RETZ SILVA (Professor de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jaú, Professor de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Sagrado Coração de Jesus" de Bauru).
- 6 — Aplicação da Lingüística ao ensino do Português, Prof. GERALDO CINTRA (Assistente de pesquisas do Centro de Linguística Aplicada do Yazigi; Professor de Língua Inglêsa da Faculdade de Jornalismo "Casper Líbero, São Paulo).
- 7 — Impacto da lingüística no ensino. Prof.^a Dra. Irmã ELVIRA MILANI (Professora de Literatura Americana e Lingüística da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras "Sagrado Coração" de Jesus" de Bauru).
- 8 — Lingüística e língua padrão. Prof. ARYON D'ALLIGNA RODRIGUES (Chefe do Setor de Lingüística do Museu Nacional do Rio de Janeiro e Secretário Executivo do Programa Interamericano de Lingüística e Ensino de Línguas).
- 9 — A descrição do português culto. Prof. Dr. ATALIBA T. DE CASTILHO (Professor de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Marilia).
- 10 — Utilização de visuais no ensino do Francês. Prof. MÁRIO LARANJEIRA (Professor Assistente de Francês da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo; Assessor de Lingüística Aplicada do Yazigi).

ÍNDICE

ARTIGOS

Salvatore D'Onofrio — <i>Os motivos da Sátira Romana</i> ..	5
Alex Severino — <i>O Papel da Personagem: O Herói do Código nos Romances de Ernest Hemingway</i>	163
João Décio — <i>Três Contistas do Realismo em Portugal</i>	183

MISCELÂNEA

E. M. Forster — <i>A Estória</i>	203
Robert Herron — <i>Nótula acerca de “O que em mim está pensando”</i>	215
Nelly Novaes Coelho — <i>Situação da Arte em Portugal</i>	221
Alex Severino — <i>“When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed” as an Illustration of Whitman’s Artistry</i>	229
João Décio — <i>Notas sobre a Poesia de Alvaro de Campos</i>	237
Jorge Bertoloso Stella — <i>Afinidade entre o Basco e o Caucásico</i>	249
Nelly Novaes Coelho — <i>Estruturas</i>	253
Nelly Novaes Coelho — <i>A Letra e o Leitor</i>	261
Silvia Mussi da Silva — <i>Herbert’s “Church Militant”</i> ..	265

Arlete B. de Azevedo Figueiredo — <i>Para uma Estilística do Humor</i>	279
Luís Antônio de Figueiredo — <i>Considerações a Respeito d'A Escrava Isaura</i>	315
LIVROS E REVISTAS	
Mário Sacramento — <i>Fernando Namora</i> (Nelly N. Coelho)	327
Osvaldo Elias Xidieh — <i>Narrativas Pias Populares</i> (Nelly N. Coelho)	329
José Rodrigues Miguéis — <i>Onde a Noite se acaba</i> (João Décio)	331
Branquinho da Fonseca — <i>O Barão</i> (João Décio)	333
NOTICIÁRIO	355