

GOVERNADOR DO ESTADO:

Laudo Natel

PRESIDENTE DO CONSELHO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO:

Professor Doutor Alpínolo Lopes Casali

COORDENADORIA DO ENSINO SUPERIOR DO  
ESTADO DE SÃO PAULO:

Professor Doutor Dorival Teixeira

DIRETOR DA FACULDADE:

Professora Doutora Olga Pantaleão

DEPARTAMENTO DE LETRAS:

**Língua e Literatura Alemã:** Dr.<sup>a</sup> Zelinda Tognolli Galatti Moneta (Professora-Chefe do Departamento). Assistente: Prof.<sup>a</sup> Maurília Galatti Gottlob. **Língua e Literatura Inglesa e Literatura Norte-Americana:** Dr. Sol Biderman. Assistentes: Prof.<sup>as</sup> Silvia Mussi da Silva Claro, Lúcia Helena de Carvalho Alves, Arlete Bonatto Figueiredo. **Língua e Literatura Francesa.** Assistente: Prof.<sup>a</sup> Pina Maria Coco. **Literatura Portuguesa:** Dr. João Décio. Assistente: Prof. Carlos Alberto Iannone. **Língua Portuguesa:** Dr. Ataliba Teixeira de Castilho. Assistentes: Profs. Clóvis Barleta de Moraes e D. Nilce Sant'Ana Martins. **Língua e Literatura Latina:** Dr. Enzo Del Carratore. Assistentes: Dr. Salvatore D'Onofrio e Prof. Mauro Quintino de Almeida. **Literatura Brasileira:** Osman Lins. Assistente: Prof.<sup>a</sup> Suzy Sperber. **Filologia Românica:** Dra. Maria Tereza Camargo Biderman. Assistente: Prof. José de Almeida Prado. **Teoria da Literatura:** Dr.<sup>a</sup> Nelly Novaes Coelho. Assistente: Prof.<sup>a</sup> Odette Penha Coelho. **Linguística:** Dr. Paulo A. A. Froehlich. Assistente: Prof.<sup>a</sup> Lélia Erbolatto de Mello.

COMISSÃO DE REDAÇÃO:

Profs. Paulo A. Froehlich e Osman Lins

DIRETOR DA REVISTA:

Prof. Ataliba T. de Castilho

ALFA

0313036726



FFCL DE MARÍLIA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

N.º 17

1971

ALFA. Departamento de Letras.  
Marília, Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras.

1962- . anual  
1962-1971: 1-17

BL ISSN 0002-5216

CDD 405  
805

CDU 4 (05)  
8 (05)

**ARTIGOS**

## ITINERÁRIO MUSSETIANO NA POESIA DE CASTRO ALVES

Maria Alice de Oliveira Faria

Com Castro Alves, como ocorre com outros autores de nosso romantismo, a questão de influências de escritores estrangeiros não vai muito além de contactos superficiais. A intensidade do desejo de imitar e mesmo de superar, nunca chegou a uma verdadeira penetração e menos ainda à assimilação (positiva ou negativa) desses autores, mal atingindo, em alguns casos, o aproveitamento de sugestões. As causas deste desencontro foram múltiplas e também se manifestam no caso de Castro Alves: diferença de formação, de sociedades, de maturidade cultural e outras.

Aquilo que poderíamos chamar de *presença de Musset* na poesia de Castro Alves é um bom exemplo dessa impossibilidade de comunicação com os românticos franceses, conforme ocorreu no Brasil no século XIX.

Trata-se de uma presença fácil de se rastrear e que se faz sentir na obra num período determinado e coerente — entre 1868 e 1871 —, nos quatro últimos anos de vida do poeta brasileiro.

Esta presença revela, por outro lado, uma leitura pessoal de Musset por parte de Castro Alves, e que o leva a escapar, parcialmente, aos estereótipos a que Musset ficou prisioneiro no Brasil. São definidos pela interpretação-tradução de *Rolla*, feita por Álvares de Azevedo vinte anos antes e que reduzia Musset à “sombra mais sublime de Byron”. As diversas alusões a *Rolla*, algumas epígrafes tomadas ao poema e também, em parte, as traduções que fez de Musset (em particular do poema *Octave*), atestam na sua poesia a presença de um Musset desfigurado pelo byronismo brasileiro. Mas, em outros poemas, epígrafes, traduções e algumas sugestões, mostram que Castro Alves escolheu temas bem definidos na obra de Musset, que fogem aos estereótipos mencionados acima.

Ao lado do indefectível *Rolla* e sua descendência, parece que Castro Alves preferiu os poemas de adolescência de Musset, onde este estampou certa crueza nas descrições de cenas amorosas e alguns poemas de maturidade, onde, com a graciosidade e leveza peculiar aos pequenos poemas, o poeta francês exprimiu a melancolia do homem maduro e desabusado em face do amor das “jeunes-filles”. Em lugar de apreciar as heroínas folhetinescas dos poemas dramáticos, as prostitutas redentoras e inocentes vítimas da sociedade, como Marion (que também cita, mas sem relevo), Castro Alves contraria as tendências de seu tempo. Mostra ser o único entre os poetas a preferir as ingênuas mocinhas cujas simplicidade e inexperiência Musset recria com mestria ímpar na literatura francesa.

Finalmente, o temo associado ao renascimento cíclico da natureza e do amor interessou Castro Alves, que também viveu com certa intensidade essas experiências. Embora não existam documentos sobre as razões pelas quais Castro Alves se aproxima de Musset a partir de 1868, algumas hipóteses podem ser levantadas com possibilidades de corresponderem à verdade. A partir da ligação com Eugênia Câmara, a vida de Castro Alves toma um rumo muito semelhante à de Musset quando se torna amante de George Sand. Este fato, aliás, é comumente apontado pelos críticos, mas merece ser retomado aqui, à vista de sua importância neste paralelo.

É um período da vida de Castro Alves em que facilmente se podem estabelecer, entre os dois poetas, semelhanças em experiências vitais e vivências no terreno do amor. Com efeito, os “casos” Musset-G. Sand e Castro Alves-E. Câmara se assemelham bastante: por um lado, as diferenças de idade, onde as mulheres são mais velhas e os poetas adolescentes, passando pela grande experiência amorosa de suas vidas; a viagem do casal em busca de ambiente e prestígio (Veneza e S. Paulo); a situação econômica de ambos, deixando-se despreocupadamente sustentar pelo trabalho intelectual das amantes; o rompimento brusco, causado pelo cansaço de ambas do papel complexo de mães, irmãs, amantes e... pais de família. Reação de desespero, de revolta nos poetas, que se voltam contra aquelas que dias antes era “anjos”, “irmãs” etc., e agora são “pérfidas”, “traidoras”, “serpentes”...

Versos que são desabafos de desespero, períodos de depressão, reencontros insatisfatórios e perdões espetaculares no mesmo teor, enfim, um quadro muito semelhante nos dois casos. Em ambos a ligação pública, ostensiva, com mulheres inteli-

gentes, escandalizando a sociedade, suscitando comentários. Não faltou nem mesmo a *viagem*. Para Castro Alves, ela se inicia gloriosa com sua revelação literária no sul, a liderança no meio acadêmico paulistano. A auréola do caso amoroso aumenta-lhe o prestígio, que sofreu, entretanto, um certo deslustre com o rompimento. Finalmente, o acidente o afasta em definitivo da vida ativa. Inicia-se então um longo período de inatividade forçada (como Musset e sua longa doença). Castro Alves luta contra o desespero, apoiando-se numa esperança quase insensata de restabelecimento, como mostra esta carta a um amigo, citada por Pedro Calmon:

“Os médicos sondaram a ferida e decidiram que o pé se podia conservar. O estado do peito é melhor. Não tenho tosse e já durmo sobre o lado esquerdo (...)”

“Eis o que eu vejo, mas tudo pode ser artificial: talvez uma excitação nervosa, uma vida fictícia me anime, porém me abandone em breve.” (1)

Inativo, o poeta é certamente levado a ocupar o tempo com leituras, reflexões, repassando sua vida, os fatos que a definiram, a ameaça de um iminente fim de carreira. É provável que a semelhança de seu caso amoroso com o de Musset não lhe tenha escapado, como já supôs Jamil Almansur Haddad (2). É nesta fase que está documentada a primeira aparição de Musset em sua obra. Trata-se ainda de uma epígrafe tirada de *Rolla* e do célebre episódio de Marion, posto em relevo por Álvares de Azevedo:

“Ses longs cheveux épars la couvrent toute entière.”

O poema “Adormecida”, é uma espécie de réplica brasileira à imagem da moça adormecida, envolta nos cabelos soltos, que já encantara a geração de Musset, na França, com *Rolla*, e praticamente cegara Álvares de Azevedo com relação a outros aspectos mais interessantes do poeta francês. Trata-se, pois, de uma autêntica sugestão literária, aqui muito bem aproveitada pelo poeta brasileiro. (3)

As manifestações seguintes da presença de Musset na poesia de Castro Alves não têm mais esse caráter intemporal,

---

(1) Calmon, Pedro, *História de Castro Alves*, Rio, José Olímpio, 1947, p. 203.

(2) Haddad, Jamil Almansur, *Revisão de Castro Alves*, S. Paulo, Saraiva, 1953, 3 vols., col. “Cruzeiro do Sul”.

(3) Este poema foi analisado em minha tese de doutoramento, *Astarte e a Espiral, um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. S. Paulo, 1970, U.S.P., p. 253.

mas se relacionarão diretamente com a vida dele. Presentimos que Castro Alves se aproxima conscientemente de Musset, que o lê, relevando apenas temas ou aspectos que coincidam com seu próprio momento. É assim, pois, que em junho de 1869, no Rio, sem deixar-se vencer pela doença, Castro Alves — também com a perspectiva de amar outra vez — vai buscar em Musset o tema do renascimento cíclico da natureza e do amor, no poema em que tudo isto está exaltado da forma mais dramática: o final da “Nuit d’août”. Trata-se dos versos finais do poema, onde, dialogando com a Musa sobre suas penas de amor, o poeta, consolado e exaltado por ela, eleva um hino ao renascimento da vida em todas as suas manifestações. O poema finaliza com seis estrofes regulares de cinco versos cada, numa linguagem de grande tensão lírica e dos quais Castro Alves toma os três últimos para sua epígrafe. Mas, como ocorrerá em outras sugestões, não vai além do interesse que o poema levanta em função das aproximações biográficas. Fica alheio às raízes filosóficas e religiosas da temática do renascimento em Musset, a tal ponto que, em Castro Alves, ele se revela mais como tema da esperança do que como o do renascimento propriamente dito. Jamil Almansur Haddad salienta na *Revisão de Castro Alves* essa esperança exaltada. Poderia ele também usar como epígrafe, versos da “Nuit d’octobre”, em consonância com esse sentimento que se manifesta tão vigoroso em junho de 69:

L’immortelle espérance

S’est retrempée en toi sous la main du malheur.

O itinerário mussetiano continua no poema “A volta da primavera”, onde ocorre também um fenômeno que se torna comum no aproveitamento de sugestões de Musset. Apesar de a epígrafe *dar o tom* ao poema de Castro Alves, e adaptar-se a circunstâncias biográficas de sua vida, ele não aproveita nenhuma sugestão de ordem estilística, como imagens, vocabulário, etc. “A volta da primavera” apresenta todo um conjunto novo de linguagem e comparações, guardando apenas o tom e o esquema do poema mussetiano, como ocorrerá também em outros casos. (4)

Cinco meses mais tarde, uma nova circunstância biográfica reaproxima os dois poetas e leva novamente Castro Alves a aproveitar a sugestão de outro poema mussetiano.

Antes de sua partida para a Bahia, ocorre no Rio um reencontro entre os amantes, como ocorreu também entre Mus-



set e Sand. Ambos os encontros terminam por uma separação definitiva e muito melancólica. Disto resultou o poema autobiográfico “Adeus”, dividido em duas partes, cada uma encaçada por uma epígrafe de Musset.

“Há”, escreve Pedro Calmon, “um pesado segredo sobre as explicações ensaiadas ou trocadas nesse encontro envergonhando. O que dele transpira é o “adeus” que lhe manda a 17 de novembro, em forma de uma cesta de flores para a sua apoteose. O “adeus” pressupõe um princípio de conciliação, recriminações que abaixam de tom, a “paixão fatal” soprada nas cinzas do despeito, novamente a travessura da saudade a enlaçá-los num abraço frouxo, a que responde o bom senso sublinhado pela tosse impertinente, do poeta tuberculoso, que precisa escapar ao feitiço, do amor insano, para recuperar-se, a si mesmo, no remanso da família e no sossego do sertão. (...) Engênia responde-lhe com quatorze estrofes, as melhores que pôde fazer, em que se desdobra na aflição da amante, na musa consoladora, na doçura do irmão que dissuade e encoraja.” (5)

Em 25 de novembro de 1869, seguiu Castro Alves para a Bahia e no dia seguinte o *Jornal da Tarde* lhe publicou o “adeus”, que coincidiu com o festival de Eugênia no Fênix Dramático.

O poema de Castro Alves narra o reencontro, resume o amor passado, os sofrimentos do poeta (os da separação amorosa e os provindos do acidente). Termina na melancólica e quase desesperada constatação da inexistência agora do amor na sua primeira forma, e da reconciliação impossível. “Adeus” se fecha com a resignação exemplar do amante que perdoa, que compreende, conservando porém dentro de si, incomunicável, o amor antigo...

Na primeira parte, a epígrafe é tirada do final da “Nuit d’octobre”, longo poema retórico, onde Musset repisa o despeito de ter sido traído, mas acaba por perdoar a infiel, após sete páginas de exaustivos esforços da Musa para infundir-lhe o sentimento do perdão...

Je te banis de ta mémoire,  
Reste d’un amour insensé,  
Mystérieuse et sombre histoire,  
Qui dormiras dans le passé!  
Et toi qui, jadis d’une amie,

Portas la forme et le doux nom,  
L'instant suprême où je t'oublie,  
Doit être celui du pardon.

O que não coincide nos dois poemas é que Musset perdoa em face do renascimento futuro do amor junto com o renascimento de toda a natureza, como se vê nos versos finais do poema:

Viens voir la nature immortelle  
Sortir des voiles du sommeil;  
Nous allons renaître avec elle  
Au premier rayon du soleil!

Em Castro Alves, o perdão não é dado em troca de algo:

Quis te odiar, não pude — Quis na terra  
Encontrar outro amor. — Foi-me impossível.  
Então bendisse a Deus que no meu peito  
Pôs o germe cruel de um mal terrível.

Sinto que vou morrer! Posso, portanto,  
A verdade dizer-te santa e nua:  
Não quero mais teu amor!! Porém minh'alma  
Aqui, além, mais longe, é sempre tua.

Estes versos, aproximam-se bastante na sua temática, dos que Musset deixou inéditos e que foram escritos no período final da terceira e última reconciliação com George Sand. Compare-se:

Porte ta vie ailleurs, ô toi qui fus ma vie;  
Verse ailleurs ce trésor que j'avais pour tout bien.  
Va chercher d'autres lieux, toi qui fus ma patrie,  
Va fleurir, ô soleil, ô ma belle chérie,  
Fais riche un autre amour et souviens-toi du mien.

Laisse mon souvenir te suivre loin de France;  
Qu'il parte sur ton coeur, pauvre bouquet fané,  
Lorsque tu l'as cueilli, j'ai connu l'Espérance,  
Je croyais au bonheur, et toute ma souffrance  
Est de l'avoir perdu sans te l'avoir donné.

E este outro:

Il faudra bien t'y faire à cette solitude,  
Pauvre coeur insensé, tout prêt à se rouvrir,  
Qui sait si mal aimer et si bien souffrir.  
Il faudra bien t'y faire; et sois sûr que l'étude,

La veille et le travail ne pourront te guérir.  
Tu vas, pendant longtemps, faire un métier bien rude,  
Toi, pauvre enfant gâté, qui n'as pas l'habitude  
D'attendre vainement et sans rien voir venir.

Et pourtant, ô mon coeur, quand tu l'auras perdue,  
Si tu vas quelque part attendre sa venue,  
Sur la plage déserte en vain tu l'attendras.  
Car c'est toi qu'elle fuit de contrée en contrée,  
Cherchant sur cette terre une tombe ignorée,  
Dans quelque triste lieu qu'on ne te dira pas.

Estes poemas porém nunca poderiam ter sido lidos por Castro Alves, pois foram publicados, o primeiro (escrito em 10 de janeiro de 1835) em 1877 e o segundo, datado apenas de “Venise”, saiu no fim do século, na *Revue de Paris*, de 1.º de novembro de 1896. Isto nos prova o quanto Castro Alves estava próximo de Musset ao escrever seu poema “Adeus”.

A segunda epígrafe:

Mon coeur encore plain d'elle, errait sur son visage  
Et ne l'a trouvait plus.

é tirada do conhecido poema “Souvenir”, que contém um tema quase obrigatório no romantismo francês e tratado também por Lamartine e Hugo: a volta do amante aos lugares em que viveu com a amada e a melancólica conclusão de que nenhum sinal mais existe na natureza do antigo amor. Novamente uma epígrafe escolhida em função da biografia de Castro Alves, mas que coloca agora em consonância com um aspecto mais da temática geral do romantismo francês do que propriamente mussetiano. Este tema aliás corresponde em Castro Alves a um sentimento profundo, pois a ele se refere no prólogo das *Espumas Flutuantes*, em fevereiro de 1870:

“Só e triste, encostado à borda do navio, eu seguia com os olhos aquele esvaecimento indefinido e minha alma apegava-se à forma vacilante das montanhas — derradeiras atalhas dos meus arraiais da mocidade.

“É que lá dessas terras do sul, para onde eu levava o fogo de todos os entusiasmos, o viço de todas as ilusões, os meus vinte anos de seiva e de mocidade, as minhas esperanças de glória e de futuro (...) volvia agora silencioso e alquebrado... (...)

“E tive pena de lembrar que em breve nada restaria do peregrino na terra hospitaleira, onde vagara; nem sequer a lembrança desta alma, que convosco e por vós vivera e sentira, gemera e cantara...

“Ó espíritos errantes sobre a terra! Ó velas enfunadas sobre os mares! ... Vós bem sabeis quanto sois efêmeros... — passageiros que vos absorveis no espaço escuro, ou no escuro esquecimento.”

A chegada à Bahia é seguida de algumas semanas positivas para sua vida. Recebido carinhosamente pela família, empenham-se todos na publicação das *Espumas*, que resultará em sucesso literário. Ao mesmo tempo, o poeta sente-se melhor de saúde e volta a se interessar pelas moças com um humor que marca a vitória temporária da esperança, como se pode avaliar por estas linhas escritas a um amigo em 28-1-1870:

“Não tenho sofrido tanto, (...) quanto aí padecia. Julgo mesmo que notáveis melhoras se têm manifestado, e se as moças fossem termômetros... eu diria que já estou gordo, sim, menos magro.” (6)

De fato, novamente a vida de Castro Alves se povoa de mulheres, agora as mocinhas das famílias amigas, em casa de quem se hospeda em suas viagens pelo interior da Bahia, em busca de melhoras para a tuberculose. Aí, vê-se rodeado pelas atenções afetuosas dessas adolescentes, que se deixam fascinar pela auréola de amante e de poeta que o envolve. E novamente um paralelo biográfico o aproxima de Musset: Este, após o período de sucesso literário com o lançamento dos *Contes d'Espagne et d'Italie*, seguido pelo fracasso de sua ligação com George Sand, de profundas conseqüências em sua vida, culminando com a doença incurável adquirida em Veneza, leva uma vida solitária, desencantada, apesar de ser recebido com carinho pelos amigos e sobretudo pelas amigas fiéis. Rodeado quase sempre por mocinhas que se deixavam levar pelo seu renome de poeta e amante, pelo seu antigo prestígio de “enfant terrible” da literatura e do amor. Entre essas jovens, está o caso extremo de Aimée d'Alton, moça da alta sociedade que abandonou todos os seus privilégios para tornar-se amante de Musset, sem entretanto ter conseguido despertá-lo da amargura em que caiu depois do desencontro com Sand e da célebre crise dos trinta anos. Está também neste caso, o ocorrido com aquela mocinha em casa de quem Musset se hospedava e de quem Mme. Martelet, governante do poeta, conta o seguinte:

“Musset, estando em vilegiatura em casa de seu tio Desherbiers, sub-prefeito de Mirecourt, inspirou uma paixão a uma mocinha que, durante não oito dias, mas oito noites, veio procurar Musset em seu quarto, tendo este tido o bom senso e o equilíbrio de resistir.” (7)

---

(6) Pedro Calmon, op. cit., p. 215.

(7) Citado por Maurice Allem, nas notas da edição Garnier das *Poésies Nouvelles*, 1950, nota 357, p. 349. Compôs para ela o poema “Adieux à Suzon”.

Ora, este desencanto de Musset para com as adolescentes e o amor, que inspira, será também experimentado por Castro Alves no período em que vive na fazenda Curralinho e Santa Isabel. Aí, o carinho das moças que o cercam, em vez de o exaltar, o levam antes a um sentimento de desencanto, à melancolia face à impossibilidade de crer no amor como antes; à revisão melancólica dos amores passados. Em Curralinho, é o caso com a prima Leonídia Fraga, que Calmon descreve assim:

“Leonídia Fraga olhava-o com uma ternura modesta, quase receosa, de tabaroa inocente. (...) ... tornou-se Leonídia companheira de suas tardes de quietude, dos improvisados serões de D. Joana. É excessivo dizer que amou a “infeliz serrana”, porém é certo que ela morria por ele. Dedicou-lhe pelo menos quatro poesias.” (8)

A aproximação entre os dois poetas se faz maior ao considerarmos os dois casos, Musset-“Suzon” e Castro Alves-Leonídia, a crer-se no que escreveram os biógrafos. Assim, Pedro Calmon:

“Se eu te dissesse”... é uma promessa acolchetada numa recusa, um dar e negar que tem a ousadia do pensamento e a prudência do recato, o poeta vacilante entre falar e calar, mais brejeiro do que sincero, principalmente esquivo. Sente-se que o namoro não ia além do convívio descuidado, que as confissões incompletas alegravam os seus sustos de romance proibido, ele respeito do gazalhado, seu hóspede, ela arisca e enleada no deslumbramento ou no medo que lhe causava.” (9)

É nesta fase pois que a presença de Musset se intensifica na poesia de Castro Alves. Há com certeza identificação de estado de espírito entre os dois poetas. São cinco os poemas de inspiração mussetiana, diretamente comprovada pelas epígrafes e quatro traduções. A estes, acrescentam-se outros poemas no mesmo tom, como a série “Anjos da Meia-Noite”, de agosto de 1870.

O assunto do primeiro em data (2-7-1870, Curralinho), “A uma estrangeira” não se liga aos acontecimentos de Curralinho, mas à atmosfera amorosa que o cerca e à atmosfera literária, impregnada pela presença de Musset. Daí a epígrafe, tirada do poema “Suzon”:

---

(8) Pedro Calmon, op. cit., p. 227.

(9) id., ibidem, p. 230.

Sens-tu mon coeur, comme il palpite?  
Le tien comme il battait gaiement!  
Je m'en vais, pourtant, ma petite,  
Toujours t'aimant.

Trata-se da recordação de uma aproximação amorosa entre Castro Alves e uma passageira, na viagem de navio, de volta à Bahia. O amor não se consumando, limitando-se a momentos de exaltação de uma noite no tombadilho e a alguns beijos, encerrou-se no vago dos desejos irrealizados, como em Musset-“Suzon”. Daí a sugestão da epígrafe e o tom vizinho dos dois poemas. Observe-se, porém, que no poema de Castro Alves a epígrafe não vai além da *sugestão*, ficando o poema muito aquém de Musset na sua realização. Enquanto o poema francês é perfeito dentro de seus limites — leve, suave, equilibrado, espontâneo, sem uma nota de mau gosto — o de Castro Alves se compromete na dureza de sua retórica. Compare-se, por exemplo, em Musset:

Adieu, Suzon, ma rose blonde,  
Qui m'as aimé pendant huit jours;  
Les plus courts plaisirs de ce monde  
Souvent font les meilleurs amours.  
Sais-je, au moment où je te quitte,  
Où m'entraîne mon astre errant?  
Je m'en vais pourtant, ma petite,  
Bien loin, bien vite,  
Toujours courant.

Je pars, et sur ma lèvre ardente  
Brûle encor ton dernier baiser.  
Entre mes bras, chère imprudente,  
Ton beau front vient de reposer.  
Sens-tu mon coeur, comme il palpite?  
Le tien, comme il battait gaiement!  
Je m'en vais pourtant, ma petite,  
Bien loin, bien vite,  
Toujours t'aimant.

etc...

Em Castro Alves:

Inês! nas terras distantes,  
Aonde vives talvez,  
Inda lembram-te os instantes  
Daquela noite divina?  
Estrangeira peregrina,  
Quem sabe? — Lembras-te, Inês?

As vezes estremecias...  
Era de febre? talvez! ...  
Eu pegava-te as mãos frias  
P'ra aqueotá-las em meus beijos...  
Oh! palidez! Oh! desejos!  
Oh! longos cílios de Inês.

Na proa os nautas cantavam;  
Eram saudades? ... Talvez!  
Nossos beijos estalavam  
Como estala a castanhola...  
Lembras-te acaso, espanhola?  
Acaso lembras-te, Inês?

Meus olhos nos teus morriam...  
Seria vida? — Talvez!  
E meus prantos te diziam:  
“Tu levas minh'alma, ó filha,  
Nas rendas desta mantilha...  
Na tua mantilha, Inês! ” etc.

Castro Alves, que no início mantém certa simplicidade de expressão, cede irresistivelmente ao clichê da mulher espanhola, que Musset já abandonara desde seu primeiro livro de versos e totalmente ausente na fase de “Adieux à Suzon”. Assim, deixa-nos versos de incrível mau gosto, por exemplo, o dos beijos estalando no tombadilho... Até a terceira estrofe, o poema apresenta um tom lírico contido, mas a partir da quarta enche-se de lugares comuns, alongando-se desnecessariamente a poesia. O fato de colocar uma espanhola poderia ser explicado como uma influência cruzada, Castro Alves juntando num só poema o Musset dos 18 anos (“Andalouse” e “Madrid”, este, poema que traduz na mesma época) e o Musset da maturidade.

A 27 de julho, Castro Alves traduz dois poemas dos *Contes d'Espagne et d'Italie*, que fizeram correr muita tinta na época da publicação. Os clássicos scandalizaram-se com a novidade do estilo: a ousadia das imagens, das descrições. Versos como “Elle est belle comme une orange” (“Madrid”), irritaram os conservadores e as infalíveis “pâmoisons” das amantes — os moralistas. A juventude porém aplaudiu as ousadias literárias, a desenvoltura do poeta e o tom picante dos poemas — sobretudo, deixou-se levar pela imagem de uma Madri e de uma Veneza que Musset conhecia àquela época tanto quanto Castro Alves. Este, pois, alinha-se com os jovens de 1830, apesar dos 40 anos de atraso, explicáveis dentro da literatura brasileira da época. É provável, pois, que a andalusa do poema “A uma estrangeira”, seja consequência dessas leituras e dessas traduções de Castro Alves.

A 11 de agosto, traduz o pequeno poema “Chanson” (J'ai dit à mon coeur), pelo qual parece que só Castro Alves, entre os contemporâneos, se interessou. Embora ele não sofresse do dilaceramento interior, comum aos românticos, identificava-se

com Musset no borboleteamento, na mesma aversão ao casamento. Celibatários por convicção, ambos fugiam das moças bem intencionadas que os atraíam — não sem uma boa dose de melancolia. Talvez, por estar Castro Alves saindo do namoro com Leonídia Fraga, tenha se identificado tanto com o poema de Musset, fazendo-lhe uma excelente tradução.

A 15 de agosto, escreve finalmente “Se eu te dissesse”, calcado diretamente num poema de Musset, “A Ninon”, que começa justamente com os versos:

Si je vous le disais pourtant, que je vous aime,

O poema de Musset, foi escrito em 1837, e não se sabe quem esconde o nome de Ninon. São dez estrofes de cinco versos alexandrinos cada, num ritmo largo e no tom colloquial e gracioso, característicos dos poemas intimistas de Musset. Tudo é natural e fluente, como se o poeta conversasse em surdina com Ninon.

O poema de Castro Alves é nitidamente calcado nestes versos “A Ninon”. Falta-lhe porém a naturalidade de Musset, a espontaneidade de seu ritmo. C. Alves emprega os clichês grandiosos a que está habituado e suas imagens diferem bastante das de Musset: são pretensiosas e rígidas. Comparem-se:

Si je vous le disais pourtant, que je vous aime,  
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez?  
L’amour, vous le savez, cause une peine extrême;  
C’est un mal sans pitié que vous plaignez vous-même;  
Peut-être cependant que vous m’en puniriez.

Si je vous le disais que six mois de silence  
Cachent de longs tourments et des vœux insensés:  
Ninon, vous êtes fine, et votre insouciance  
Se plaît, comme une fée à deviner d’avance;  
Vous me réprodriez peut-être: je le sais.

Si je vous le disais, que j’emporte dans l’âme  
Jusques aux moindres mots de nos propos du soir:  
Un regard offensé, vous le savez, madame,  
Change deux yeux d’azur en deux éclairs de flamme;  
Vous me défendriez peut-être de vous voir. (etc...)

—x—

Se eu te disses que cindindo os mares,  
Triste pendido sobre a vítrea vaga,  
Eu desfolhava de teu nome as pétalas  
Ao salso vento que as marés afaga...



Se eu te dissesse que por ermos cimos,  
Do monte ao vale, da chapada à selva,  
Junta comigo vagueou tua alma,  
Junta comigo pernitoou na relva;

. . . . .

Se eu te dissesse, bela flor das salas!  
Que eu dei teu nome dos sertões às flores! ...  
E ousei, na trova em que os pastores gemem,  
Por ti, senhora, improvisar de amores;

. . . . .

Se eu te dissesse que tu és, criança!  
O anjo-da-guarda que me orvalha as preces...;  
Se eu te dissesse... — Foi talvez mentira! —  
Se eu te dissesse... Tu talvez dissesses...

Parece que aqui se encerra a primeira fase dos poemas intimistas, influenciados por Musset. Agora, é o Musset byroniano, tradicional que aparece. A 15 de agosto ainda, escreve um poema a Byron, "O derradeiro amor de Byron", com epígrafe de Musset. Trata-se de alguns versos do poema "A la Malibran", alheios ao tema do amor. E, encerrando o período, a tradução de "Octave", poema dramático na linha byroniana de Musset, feita em 30 de agosto.

Castro Alves volta então subitamente a Salvador, apesar da tentativa dos amigos para retê-lo ainda no interior. Sobrevém um novo período ativo de vida social, um último amor, violento este, por uma cantora italiana. Esmaece a presença de Musset em sua poesia e só um ano depois ela se faz sentir novamente, quando volta a mesma atmosfera das fazendas Santa Isabel e Curralinho. Manifesta-se no poema "Em que pensas?", inspirado, na sua maior parte de "A Pépa", de Musset, de onde tira sua epígrafe:

Oh! Pépita, charmante fille,  
Mon amour, à quoi penses-tu? (10)

Neste poema, Castro Alves segue de perto o poemeto de Musset, adotando-lhe o verso curto (8 sílabas em Musset, 7 em Castro), o ritmo fluente e algumas vezes a simplicidade. Também alterna rimas masculinas e femininas, como em "A Pépa". Mas justamente as principais qualidades destes poemetos de Musset são a *economia* e o tom coloquial e os principais defeitos dos poemas de Castro Alves são o encompridamento

---

(10) in: *Premières poésies*. Escrita em 1831.

inútil (Musset escreve 6 estrofes, Castro, 16) e as imagens pretensiosas que anulam a singelez do poema brasileiro.

Comparem-se algumas estrofes:

Pépa, quand la nuit est venue,  
Que ta mère t'a dit adieu;  
Que sous ta lampe, à demi-nue,  
Tu t'inclines pour prier Dieu.  
. . . . .

Quand le sommeil sur ta famille  
Autour de toi s'est répandu;  
O Pépita, charmante fille,  
Mon amour, à quoi penses-tu?

Qui sait? Peut-être à l'héroïne  
De quelque infortuné roman;  
A tout ce que l'espoir devine  
Et la réalité dément;

Peut-être à ces grandes montagnes  
Qui n'accouchent que de souris;  
A des amoureux en Espagne,  
A des bonbons, à des maris;

Peut-être aux tendres confidences  
D'un coeur naïf comme le tien;  
A ta robe, aux airs que tu dances;  
Peut-être à moi, — peut-être à rien.

E Castro Alves:

Tu pensas na flor que nasce  
Menos bela do que tu!  
Na borboleta vivace  
Beijando teu colo nu!

No raio de lua algente  
Que bebe no teu olhar...  
Como um cisne alvinitente  
No cálice do nenufar.  
. . . . .

Tu pensas, ó Fiorentina,  
No gênio de teu país...  
Que uma harpa soberba afina  
Em cada seio de atriz.  
. . . . .

Tu pensas n'arte sagrada,  
Nesta severa mulher...  
Mais que Débora inspirada...  
Mais rutilante que Ester.

Tu pensas em mil quimeras,  
Nos orientes do amor.  
No vacilar das esferas  
Pelas noites de languor.

. . . . .

No livro que tens no colo!  
Nos versos que tens aos pés!  
Nos belos gelos do pólo...  
Como teus seios cruéis.

. . . . .

Pensas em tudo que é nobre,  
Que entorna luz e fulgor!  
Nas minas, que o mar encobre!  
Nas avarezas do amor!

Tu pensas tudo que invade  
O seio de um querubim! ...  
Deus! Amor! Felicidade! ...  
... Só tu não pensas em mim! ...

Além das imagens pretensiosas aludidas, o poema de Castro Alves não tem psicologia. A mocinha de Musset, como uma graciosa cabeça oca, pensa apenas em ninharias ou em nada. A de Castro Alves fica transformada numa florentina, que medita sobre a Arte e “no vacilar das esferas”. Eis como, de uma inspiração autêntica, perdem-se as possibilidades de aproximação. Sem dúvida, há originalidade em Castro Alves por ter preferido os pequenos poemas, negligenciados pelos contemporâneos. Isto revela independência intelectual e apreciação pessoal de Musset. Mas, faltou a Castro Alves a delicadeza, a singelez, a sutileza psicológica para compreender as meninas em flor de Musset. O que neste é poesia autêntica (e é preciso paciência para encontrá-la nos longos poemas retóricos mais conhecidos...) em Castro Alves se transforma em simples mecânica de retórica. Assim, evidencia-se, mais uma vez, o contacto superficial de nossos românticos com a literatura francesa.

### *As traduções*

“VENEZA” — de *Contes d'Espagne et d'Italie*.

“Veneza”, um dos poemas que mais scandalizou os contemporâneos conservadores, é composto de 15 estrofes de 4 versos cada, sendo 3 versos de seis sílabas e o último de 4 sílabas, marcando o ritmo da cadência. Os acentos se distribuem de forma variada na 2.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, na 4.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> ou na 3.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> sílabas,

estruturando diferentemente as estrofes, o que lhes dá uma movimentação variada e evita a monotonia. As rimas são emparelhadas e as duas primeiras em quase todas as estrofes são femininas, enquanto que as duas últimas são masculinas, fato que acentua a cadência de fim de estrofe. Somente as estrofes VIII, XII e XIV apresentam os dois pares de rimas masculinas. Há predominância de rimas ricas.

A linguagem é simples, sem inversão na ordem da frase, nem vocabulário erudito ou considerado “poético”. Poucas imagens, Musset emprega sobretudo as repetições de palavras, seja em anáfora, seja em correspondência sonora no interior de estrofes ou entre estrofes.

Quanto ao assunto, apresenta a Veneza de pacotilha, que os românticos de 1830 tanto prezaram: gôndolas, a lua refletindo-se nos canais, o palácio dos doges e a mulher italiana, misteriosa e sensual...

\* \* \*

Na sua tradução, Castro Alves procurou manter, tanto quanto possível, as características formais do poema, inclusive sonoridade, tendo até mesmo cometido um estropiamento total de sentido, a fim de preservar a mesma vogal da rima do original. Não conseguiu porém manter o mesmo arranjo entre rimas masculinas e femininas. Da mesma forma, o que parece constituir talvez sua maior imperfeição quanto ao extrato sonoro, não obedeceu ou colocou equivalentes às anáforas e repetições assinaladas, o que enfraqueceu bastante o ritmo de sua tradução, perdendo-se a fluência do original.

A crítica maior a esta tradução, deve ser feita, porém, no nível do vocabulário. Castro Alves não conseguiu o natural de Musset porque, em grande parte, embarçou-se num vocabulário erudito, inusitado, algumas vezes ridículo e que na maioria pertence à sua retórica pessoal. Estão neste caso, por exemplo, estrofe I:

*qui bouge* por *s'esquelha*  
*assis à la grève* por *acorado*

O primeiro exemplo é inusitado e a tradução do segundo, embora seja um adjetivo que rima, torna a posição do imponente leão da praça dos doges um tanto vulgar...

E. II: *Son pied d'airain* por *a brônzea planta*.

Manteve a nasal da rima, mas empregou uma adjetivação neo-clássica, que torna a tradução pedante.

E. IV: *l'eau qui fume* por *que espuma*

Muda o sentido do verso, mantendo, porém, a mesma sonoridade.

E. V: *La lune qui s'efface* por *A lua que esvoaça*  
*Couvre son front qui...* por *Esconde a testa e passa*

Muda o sentido, no primeiro exemplo, por causa da rima e com isto, dá ao quadro uma agitação que não existe no original, cena melancólica e quase estática.

No segundo exemplo, não se encontra justificação plausível para substituir *front* por *testa*; além de fugir à sonoridade, ainda acrescenta vulgaridade à cena, acentuada pela tradução de *demi-voilé* por meio *meio enrolada*.

E. VII: Assinalam-se nesta estrofe *as escadas*, rimando com a palavra *arabescadas*, bem estranha. No original trata-se de um simples *blancs escaliers*.

E. VIII: *Et les mornes statues* por *Dos mármores as frontes*

Novamente Castro Alves foge da atmosfera de recolhimento empregando um verso de conotação mais dura, embora mantenha a mesma sonoridade do original, ao mesmo tempo que a inversão destrói a naturalidade.

A mudança de atmosfera também se acentua ao traduzir

*le golfe mouvant* por *golfo turbulento*

onde a manutenção da sonoridade nada acrescentou à atmosfera geral da descrição, falseando-a por intensificação de sentido.

E. IX: *Crénaux* (ameias) traduzido por *poial*, apaga o aspecto medievaresco do verso e não se adapta ao verbo *vigiar*.

E. XI: A moça, que afivela a máscara diante da *janela*, por efeito de rima, quebra a lógica do original, que emprega *miroir* (espelho).

E. XV: Nesta estrofe assinala-se um complicado jogo de modulações, mas que transpõe mais ou menos fielmente o sentido e conserva uma das vogais da rima.

Finalmente, são dignos de maiores reparos as estrofes III, X e as duas últimas, pois as mudanças foram determinadas

pela personalidade poética de Castro Alves e não por elementos estranhos.

Com efeito, na estrofe III, encontramos um grande co-chilo do poeta ao transpor uma imagem, influenciado pelo seu condoreirismo, que, em lugar de ver os navios, quietos como garças repousando em círculos:

*Pareils à des hérons  
Couchés en rond.*

arremessa-os para os ares como um bando de cisnes levantando vôo...

Sem dúvida, entrou aí a atração pela sonoridade dos versos mussetianos, uma vez que a imagem de Castro Alves conserva a mesma vogal nasal *õ*, mas também projetou-se na tradução a tendência irreprimível do poeta para as imagens que exprimem uma ascensão vitoriosa pelos grandes espaços.

Esta imagem parece tanto pior, quanto ela é completada na estrofe seguinte: (os navios)

*Dorment sur l'eau qui fume*

Fica assim a tradução de Castro Alves sem nexos, pois que os navios, comparados a cisnes voando, dificilmente poderiam, ao mesmo tempo, “dormir n’água, que espuma”!

Da mesma forma, nas duas estrofes finais, a tradução de *comptons* por *cantemos*

cuja literalidade não alteraria nem o número de sílabas nem a sonoridade, deve estar ligada ao temperamento entusiasta de Castro Alves que se acomodaria melhor a esse alarde sobre as qualidades da amada, do que à atitude intimista de *contá-las* a dois...

Finalmente, as traições da estrofe X se devem mais aos clichês do romantismo brasileiro com relação ao amor e à mulher do que propriamente às injunções do ritmo e rima ou ao temperamento do poeta. Em Musset, sempre mais natural em seus versos relativos às mulheres, trata-se de uma mocinha (*vestida*, naturalmente) que espreita seu namorado de um lugar favorável, sendo aquele tratado jocosamente por Musset de *jeune muguet*: *jovem galanteador*.

Castro Alves, incidindo no “complexo de amor e medo” do romantismo brasileiro o transforma em *amante*, a moça

está *nua*, e sua simples espreita se converte em espera *toda arquejante*.

Estes exageros são comuns nas traduções dos românticos brasileiros que parecem deformar os originais, através da projeção de suas psicologias individuais ou coletivas. No caso, considerando-se que Castro Alves escapou quase que completamente do “amor e medo”, pode-se qualificar esta tradução como uma adesão à corrente byroniana, tal como se manifestou no Brasil. Talvez também influência da tradução de *Rolla*, feita por Álvares de Azevedo, que aí despe as mulheres muito mais freqüentemente do que o original...

Eis os dois poemas:

I

Dans Venise la rouge  
Pas un bateau qui bouge;  
Pas un pêcheur dans l'eau  
Pas un falot.

Em Veneza, a vermelha,  
Nem um barco s'esguelha...  
Nem remador no mar  
Se vê remar.

II

Seul, assis à la grève  
Le grand lion soulève,  
Sur l'horizon serein,  
Son pied d'airain.

Na greve, acororado  
Jaz o leão dourado,  
Que para o mar levanta  
A brônzea planta.

III

Autour de lui, par groupes  
Navires et chaloupes,  
Pareils à des hérons  
Couchés en rond.

Em torno se lhe agrupa,  
A gôndola, a chalupa,  
Quais cisnes, se arrojando,  
Em longo bando.

IV

Dorment sur l'eau qui fume,  
Et croisent dans la brume,  
En légers tourbillons,  
Leurs pavillons.

Dormem n'água, que espuma...  
E cruzam pela bruma  
Em leves turbilhões  
Seus pavilhões.

V

La lune qui s'efface  
Couvre son front qui passe  
D'un nuage étoilé  
Demi-voilé.

A lua que esvoaça  
Esconde a testa e passa  
Em nuvem estrelada  
Meio-enrolada.

VI

Ainsi la dame abbesse  
De Sainte-Croix rabaisse  
Sa cape aux larges plis  
Sur son surplis.

Assim dama abadessa  
A capa faz que desça,  
Pela sobrepeliz  
Em véus sutis.

VII

Et les palais antiques,  
Et les graves portiques,  
Et les blancs escaliers  
Des chevaliers.

Os palácios vetustos,  
Os pórticos robustos,  
Dos nobres as escadas  
Arabescadas.

VIII

Et les ponts, et les rues,  
Et les mornes statues,  
Et le golfe mouvant  
Qui tremble au vent,

As ruas e as pontes,  
Dos mármoreos as frontes,  
E o golfo turbulento  
Ao tom do vento,

IX

Tout se tait fors les gardes  
Aux longues hallebardes,  
Qui veillent aux creneaux  
Des arsenaux.

São quedos! ... Só os guardas  
Coas largas alabardas,  
Vigiam nos poiais,  
Nos arsenais.

X

— Ah! maintenant plus d'une  
Attend, au clair de lune,  
Quelque jeune muguet,  
L'oreille au guet.

Ai! quanta moça nua  
Agora, à luz da lua,  
Espera chegue o amante,  
— Toda arquejante!

XI

Pour le bal qu'on prépare  
Plus d'une qui se pare,  
Met devant son miroir  
Le masque noir.

Agora, para o baile  
Mais de uma larga o chaile,  
E a máscara afivela  
Junto à janela.

XII

Sur sa couche embaumée  
La Vanina pâmée  
Presse encor son amant,  
En s'endormant.

Na cama embalsamada  
A Vanina espasmada  
O moço aperta ainda,  
Dormindo linda.



XIII

Et Narcisa, la folle,  
Au fond de sa gondole,  
S'oublie en un festin  
Jusqu'au matin.

Narcisa, — a doida altiva —,  
Na gôndola lasciva,  
Esquece-se na orgia,  
Até de dia! ...

XIV

Et qui, dans l'Italie,  
N'a son grain de folie?  
Qui ne garde aux amours  
Ses plus beaux jours?

E quem na Itália um pouco  
Não tem (meu Deus!) de louco?  
Nem guarda para o amor  
Da vida a flor.

XV

Laissons la vieille horloge,  
Au palais du vieux doge,  
Lui compter de ses nuits  
Les longs ennuis.

Deixai que ao velho Doge  
— Do tempo que lhe foge —  
Conte o relógio a hora,  
Que triste chora...

XVI

Comptons plutôt, ma belle,  
Sur ta bouche rebelle  
Tant de baisers donnés...  
Ou pardonnés.

Cantemos nós, ó louca,  
Nesta rebelde boca  
Beijos aos centos dados  
Ou perdoados...

XVII

Comptons plutôt tes charmes,  
Comptons les douces larmes,  
Qu'à nos yeux a conté  
La volupté!

Cantemos teus encantos,  
Cantemos estes prantos  
Que orvalham-te em languor  
Meu doido amor.

“MADRID” — *Contes d'Espagne et d'Italie.*

O poema “Madrid”, composto por Musset pela mesma época que o anterior, foi traduzido por Castro Alves também no dia 27 de julho de 1870. São poemas semelhantes quanto ao conteúdo e ao estilo. Deixamos a Itália de pacotilha para entrar na Espanha de pacotilha.

São sete estrofes de seis versos octossílabos. As rimas são emparelhadas nos 1.<sup>os</sup> e 2.<sup>os</sup>, e 4.<sup>os</sup> e 5.<sup>os</sup> versos, sendo o 3.<sup>o</sup> e 6.<sup>o</sup> versos em rimas entrelaçadas. Estas são sempre masculinas, marcando a cadência da estrofe. As outras são, ora femininas, ora masculinas, sem regularidade.

Na tradução, Castro Alves usa a redondilha maior, mas as rimas obedecem à mesma ordem, com terminação masculina nos 3.<sup>os</sup> e 6.<sup>os</sup> versos. É uma tradução mais fiel do que a precedente, mas o original, por sua vez, apresenta linguagem mais linear.

A célebre imagem que tanto escândalo causou na época :

Elle est jaune comme une orange,  
Elle est vive comme un oiseau.

passa despercebida na tradução, que, mudando a estrutura da frase, destruiu o sabor da imagem, aquilo que os formalistas russos chamariam de “estranhamento”. No original, ela está no penúltimo verso da estrofe, sendo que o último, em anáfora com o precedente, apresenta uma imagem banal. Como esta se apaga em face da importância do verso anterior, sua função parece apenas ressaltar aquela, pois há entre os dois versos uma quase total concordância vocálica.

Castro Alves, ao traduzir estes versos, possivelmente para obedecer à rima, colocou a imagem mais importante no fim da estrofe. Ao invés da frase predicativa, na ordem direta, que põe em evidência o complemento de conotação inusitada, empregou o verbo *ter*, numa forma transitiva banal, com inversão do adjunto adnominal.

Tem o ardor de um passarinho,  
E de uma laranja a côr.

Assim, a ligação direta entre ELA — AMARELA, do original, o que cria justamente a modernidade da imagem, perde a expressividade ao ser vertida na forma mais lógica — ELA TEM A COR DA LARANJA.

No mais, a tradução é fiel, apresentando apenas algumas vulgaridades, algumas palavras forçadas. Assim:

*la duègne* por *a velha fria*

para rimar com *gelosia*.

Ou intensificações românticas de sentido, como:

*Elle se pâme, la folâtre,* por *Ella se'espasma insana*

*Bien des mains blanches* por *Que brancas mãos que*  
[*applaudissent*] [palpitam.]

Uma incongruência total:

*Il passe par tes promenades* por *Lavam-se em tuas cascatas*  
*Bien des petits pieds tous les* *Pequeninos pés tafuis.*  
[soirs.

Finalmente, um aspecto curioso nesta tradução, onde Castro Alves apelou com graça para a *sugestão de um gesto*, enquanto que este vem descrito integralmente no original: *N'ont valu le bout de son doigt!* por Valeram-lhe... *tanto assim!* (em itálico na tradução: *tanto assim*).

Eis a tradução integral:

I

Madrid, princesse des Espagnes, Il court par tes milles campagnes Bien des yeux bleus, bien des [yeux noirs.	Madri, ó flor das Espanhas, Correm nas tuas campanhas Olhos escuros e azuis.
La blanche ville aux sérénades Il passe par tes promenades Bien des petits pieds tous les soirs.	Branca flor das serenatas, Lavam-se em tuas cascatas Pequeninos pés tafuis.

II

Madrid, quand tes tauraux bondis- [sent, Bien des mains blanches applau- [dissent, Bien des écharpes sont en jeux. Par tes belles nuits étoilées, Bien des señoras long voilées Descendent tes escaliers bleus.	Quando os touros mais se irritam, Que brancas mãos que palpitam! Que charpas voam no ar! Em tuas noites doiradas, As senhoritas veladas Sabem descer um solar.
--	---

III

Madrid, Madrid, moi, je me raille De tes dames à fine taille N'ouvre sa fenêtre qu'à moi; Car j'en sais une par le monde Que jamais ni brune ni blonde N'ont valu le bout de son doit!	Madri! Madri! eu não minto... Quem teve mais curto cinto Ou mais estreito chapim? Eu conheço uma pequena, Que jamais loura ou morena Valeram-lhe... <i>tanto-assim!</i>
---	--

IV

J'en sais une, et certes la duègne Qui la surveille et qui la peigne N'ouvre sa fenêtre qu'à moi; Certes, qui veut qu'on le redresse, N'a qu'à l'approcher à la messe, Fût-ce l'archevêque ou le roi:	Mas, cautela! A velha fria Que a penteia... a gelosia Só abrem a mim... bem o sei! Quem quiser bater-se ao certo Na missa passe-lhe perto... Seja o Bispo, seja o Rei.
--	---

V

Car c'est ma princesse andalouse!	Porque ela é minha andaluza,
Mon amoureuse! ma jalouse!	Minha amante, minha musa,
Ma belle veuve au long réseau!	A dama do meu amor.
C'est un vrai démon! c'est un ange!	Mais que um anjo... um demoninho...
Elle est jaune comme une orange,	Tem o ardor de um passarinho,
Elle est vive comme un oiseau.	E de uma laranja a cor.

VI

Oh! quand sur ma bouche idolâtre	Na minha boca profana
Elle se pâme, la folâtre,	Quando ela se espasma insana
Il faut voir, dans nos grands com-	É para ver e pasmar.
[bats,	Que corpo ligeiro, frágil,
Ce corps, si souple et si fragile,	Que uma serpente mais ágil
Ainsi qu'une couleuvre agile	Em meus braços se enroscar!...
Fuir et glisser entre mes bras!	

VII

Or si d'aventure on s'enquête	E tão soberba conquista,
Qui m'a valu telle conquête,	Sabeis quem me deu? — A vista
C'est l'allure de mon cheval,	Do meu corcel triunfal...
Un compliment sur sa mantille,	Versos à sua mantilha...
Puis des bonbons à la vanille	E uns confeitos de baunilha
Par un beau soir de carnaval.	Em noite de carnaval!

CHANSON — (J'ai dit à mon coeur...) — *Premières poésies.* (1831)

Alguns dias mais tarde, Castro Alves faz sua melhor tradução de Musset — a de *Chanson*.

É um poema de quatro estrofes, contendo cada uma quatro versos decassílabos. Tem estrutura bem elaborada, pois é toda construída na volta regular dos mesmos versos ou segmentos deles e na repetição de mesmos sons em rimas interiores ou em articulação com as rimas de fim de verso. Assim, o 2.º verso, interrogativo, da 1.ª estrofe

*N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse?*

é retomado no 2.º verso da 2.ª estrofe, agora como resposta à pergunta e na ordem direta:

*Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse.*

O segmento *ce n'est point assez* é, por sua vez, posto em relevo com sua repetição, pois figura no 1.º verso da 2.ª estrofe. O verso todo volta na 3.ª estrofe, novamente como pergunta, com alguma mudança de vocabulário, mas conserva o mesmo som da sílaba acentuada:

*N'est-ce assez tant de tristesse?*

A última estrofe se estrutura como a 2.<sup>a</sup>:

*Il m'a répondu: ce n'est point assez,  
Ce n'est point assez de tant de tristesse.*

Da mesma forma, a 1.<sup>a</sup> e a 3.<sup>a</sup> estrofe começam com o mesmo verso:

*J'ai dit à mon coeur, à mon pauvre coeur,*

Enquanto que o 3.<sup>o</sup> verso é repetido em todas as estrofes. Assim também os 4.<sup>os</sup> versos se estruturam entre si, alterando-se em cada estrofe, apenas com algumas mudanças, e mantendo o mesmo ritmo e a mesma sonoridade.

As rimas são entrelaçadas. As emparelhadas repetem sempre as palavras: *mâîtresse*, *cesse* e *tristesse*. As outras alternam-se em sons em [œr] e [e].

Este jogo de estrofes, apoiadas numa correspondência cerrada de sonoridade e ritmo, dá realce ao aspecto conotativo das palavras, em si banais, e torna marcantes o borboleteamento melancólico, que é um dos temas principais em Musset.

O esquema rítmico e sonoro fica assim organizado: (\*)

Acentuação forte e secundária [ ]				Sonoridade			
5		[8]	10	( 5	7	8	10 )
5	[7]		10	œr		[o]	œr
5		[8]	10	e	[e]		εS
5	[7]		10	a		[e]	εS
5			10	IR			œr
5	[7]		10	y	[e]		e
5		[8]	10	e		[e]	εS
5		[8]	10	a		[IR]	εS
5		[8]	10	εR		[o]	e
5	[7]		10	œr	[ã]		œr
5		[8]	10	e		[e]	εS
5	[7]		10	a	[e]		εS
5		[8]	10	a			œr
5	[7]		10	y	[ã]		e
5		[8]	10	e			εS
5		[8]	10	a		[e]	εS

(\*) Os dois poemas estão transcritos mais adiante, *vis-à-vis*.

Ao traduzir o poema, Castro Alves procurou adaptar ao português as mesmas correspondências que estruturam o original, bem como o tom coloquial, criado pelo ritmo balanceado, o que conseguiu adotando o verso de nove sílabas, uma vez que o decassílabo português se presta para assuntos mais solenes. Apesar de ter sido obrigado a deslocar os acentos, obteve uma estrutura quase equivalente, conservando o ritmo aparentemente trocista, característico do original. Apenas, sua estrutura ficou um pouco mais monótona quanto ao ritmo, pois os acentos secundários recaem sempre na 7.<sup>a</sup> sílaba, enquanto que Musset obtém uma pequena variação acentuando ora a 7.<sup>a</sup>, ora a 8.<sup>a</sup>.

A tradução ficou porém um tanto solta, pois não conseguiu organizar todas as rimas interiores com as mesmas correspondências.

Assim, as rimas dos versos emparelhados, são em *ã*, mas os outros versos se correspondem em espaços mais largos. Por exemplo: *peito*, do 1.<sup>o</sup> verso, está apenas em assonância com o 1.<sup>o</sup> verso da 2.<sup>a</sup> estrofe, em *ẽ* e ambos se repetem alternadamente em seguida. Os 4.<sup>os</sup> versos são sempre em *OR* (*amor, sabor, dor, sabor*).

O esquema rítmico e sonoro da tradução é o seguinte:

*Acentuação for te e secundária*

*Sonoridade*

				4	5	6	7	9
4	..	.	[7]	9			[ɔ]	ei
4			[7]	9			[ɔ]	ã
4			[7]	9			[ar]	ã
4			[7]	9			[er]	OR
4	5	6		9	eu	ão		e
4			[7]	9				ã
4			[7]	9			[ar]	ã
4			[7]	9			[or]	OR
4			[7]	9			[ɔ]	ei
4			[7]	9			[OR]	ã
4			[7]	9			[AR]	ã
4			[7]	9			[a]	OR
	5	6		9	eu	ão		ẽ
4			[7]	9			[OR]	ã
4			[7]	9			[AR]	ã
4			[7]	9			[OR]	OR

Quanto ao vocabulário, excepcionalmente Castro Alves obteve uma tradução com palavras correntes, como no original, destoando apenas um clichê romântico, *gozos*, na estrofe III, que não chega a prejudicar o conjunto.

### CHANSON

J'ai dit à mon coeur, à mon pau- [vre cœur, N'est-ce point assez d'aimer sa [maîtresse? Et ne vois-tu pas que changer [sans cesse, C'est perdre en désirs le temps [du bonheur?	Disse a meu peito, a meu pobre [peito: Não te contentas cuma só amante? Pois tu não vês que este mudar [constante Gasta em desejos o prazer do amor?
--	---

Il m'a répondu: ce n'est point [assez, Ce n'est point assez d'aimer sa [maîtresse; Et ne vois-tu pas que changer [sans cesse Nous rend doux et chers les plai- [sirs passés?	Ele respondeu: Não! não me con- [tento; Não me contento cuma só amante. Pois tu não vês que este mudar [constante Empresta aos gozos um melhor sa- [bor?
---	--

J'ai dit à mon coeur, à mon pau- [vre coeur: N'est-ce point assez de tant de [tristesse? Et ne vois-tu pas que changer [sans cesse, C'est à chaque pas trouver la [douleur?	Disse a meu peito, a meu pobre [peito: Não te contentas desta dor errante? Pois não vês que este mudar cons- [tante A cada passo só nos traz a dor?
--	--

Il m'a répondu: ce n'est point [assez, Ce n'est point assez de tant de [tristesse; Et ne vois-tu pas que changer [sans cesse Nous rend doux et chers les cha- [grins passés?	Ele respondeu: Não! Não me con- [tento, Não me contento desta dor erran- [te... Pois tu não vês que este mudar [constante Empresta às mágoas um melhor sa- [bor?
---	---

### OCTAVE — *Premières poésies*. (1831)

Em 30 de agosto, Castro Alves traduz *Octave*, um poema dramático que Musset classifica como *fragmento*. Trata-se de um poema secundário, desenvolvendo a temática byroniana e com todos os seus defeitos: exageros, clichês, excesso de

adjetivos, exclamações e interpelações, empregando ainda Musset muitas inversões, o que não é comum em seus poemas.

São noventa e um alexandrinos, organizados em longas estrofes irregulares e com séries de rimas emparelhadas seguidas de pares alternados ou opostos. De todos estes versos, apenas quatro apresentam hoje algum interesse pelo jogo de sonoridade combinando com as conotações e acentuando-as:

Sur les flots engourdis de ces mers indolentes,  
Le nonchalant Octave, insolemment paré,  
Ferme et soulève, au bruit des valse turbulentes,  
Ses yeux, ses beaux yeux bleus, qui n'ont jamais pleuré.

Há também um verso isolado, que contém uma imagem expressiva, onde a cabeleira é associada ao tema da água e que, isolada do contexto, adquire certa força evocadora:

on voit sur sa poitrine  
Ruisseler les cheveux ensemble avec les pleurs.

A tradução de Castro Alves, ao contrário das anteriores, parece não procurar aproximar-se do original, mas enquadrar-se dentro do gosto dominante muito duvidoso e das infidelidades sistemáticas das traduções ditas “byronianas”, da época.

Embora não chegue a acrescentar arbitrariamente versos pessoais, sua tradução tem nove versos a mais. Não devido ao decassílabo, que o obrigou a supressões, sobretudo de adjetivos, mas aos acréscimos voluntários originados da intensificação e redundância, ocorrentes na tradução.

As intensificações são de três ordens:

I — *acrécimo ou redundância*:

Pour moi, je ne crois guère à                    Por mim não creio  
[ce mal inconnu.                    No mal extranho *que te apaga*  
[a vida!

Qu'est-ce donc quand la joue                    — Dizem-me, o que será quan-  
[est ardente et plombée,                    [do febrênta,  
Quando le masque lui-même                    Chumbada a face, imbebe,  
[est inondé de pleurs?                    [transbordando,  
A própria máscara as caudais  
[do pranto?



Retient, comme César, jusque	E no flanco a sangrar retém,
[sous le couteau,	[qual César,
De ses débiles mains les plis	Mesmo sob o punhal coas mãos
[e son manteau.	[que afrouxam,
	As débeis pregas do seu manto
	[régio.

II — *Palavras traduzidas com sentido mais forte que o do original:*

Este é um dos processos mais comuns de desfiguração empregado pelos tradutores “byronizantes”. Nota-se nesta tradução a presença constante de Álvares de Azevedo através de sua tradução de *Rolla*: ela se revela, entre outros aspectos, por certas obsessões eróticas típicas do autor da *Lira dos Vinte Anos* e inexistente em Castro Alves. Um exemplo comum é a versão de palavras apenas denotativas, comuns na linguagem pouco poética dos poemas dramáticos de Musset (pelo menos nos momentos propriamente narrativos) em palavras de conotações específica do romantismo brasileiro e mais particularmente ligada ao complexo do “amor e medo”. Assim, Castro Alves, em lugar de traduzir *femme* por mulher, prefere *pecadora*.

Et voyant une femme en si-	A Pecadora que se esvai silen-
[lence s'éteindre	[te.

Outro exemplo típico desse cacoete já foi apontado na tradução de *Madrid* e reaparece em *Octave*:

Tu te mires dans l'eau; sur	Miras n'água o teu corpo... e
[ce corps si vanté	[em vão procuram
Tes yeux cherchent en vain	Olhos teus descobrir nas for-
[ta fatale beauté.	[mas nuas
	A lindeza fatal dos tempos idos.

Este último exemplo, é também um caso de acréscimo.

III — *A dramatização de situações além do que o original indica:*

Este processo também é comum em Álvares de Azevedo. Em *Octave*, Castro Alves, em vez de manter a forma narra-

tiva do original, geralmente neutra, na terceira pessoa, dirige-se diretamente ao leitor ou à personagem, imitando Musset em outras passagens do mesmo poema. No exemplo da página 29: *Qu'est-ce donc quand la joue.....* encontra-se um caso típico dessa interpelação dramática. Também, em todo o início do poema, Castro Alves opera esta transposição, generalizando o que no original aparece com menos freqüência:

Elle est frappée au coeur, la Feriram-te no peito, ó bela fria,  
[belle indifférente;  
Voilà son mal, — elle aime. — Teu mal é todo amor! ...  
etc.

E mesmo o poeta coloca-se no poema, num instante que lhe parece mais dramático que os outros: e onde Musset já havia usado a interpelação na 3.<sup>a</sup> pessoa:

Regardez — c'est ici, sous ces Olhei! Foi mesmo ali nesta ala-  
[longues charmilles [meda.

Enfim, trata-se de uma tradução carregada dos defeitos usuais dos contemporâneos, cheia de inversões que traem a frase direta de Musset e sobretudo apresentando trechos confusos, como este:

Là, cette Messaline ouvrant Ali, rapace, as pomas apertando  
[ses bras rapaces Seus débeis favoritos que enve-  
Pour changer en vieillards [lhecem  
[ses frères favoris; No amor à Messalina, em dou-  
Et répandant la mort sous [dos beijos  
[des baisers vivaces. A morte distilando...

Considerando, por fim, que o próprio original não apresenta interesse maior para a obra de Musset, achamos não ser necessária a transcrição da tradução *vis-à-vis* do original.

## CONCLUSÃO

Castro Alves como tradutor de Musset alcançou um alto nível no poema *Chanson*, colocando-se no outro extremo com *Octave*, onde não saiu da mediocridade, além da própria escolha do original. Nos outros dois poemas, *Madrid* e *Venise* fica a meio termo.

Considerando-se que Castro Alves não determinou em vida a publicação destas traduções, pode-se pensar que não lhes dava grande importância. Elas poderiam ter sido apenas um exercício poético, feito num período em que lia Musset e estava impregnado pela sua poesia. Daí o ter deixado talvez passar os cochilos apontados e outras imperfeições. A publicação póstuma de nossos escritores, feita sem nenhum critério e revelando ao público coisas que o autor nunca publicaria, tem prejudicado mais de um poeta do século XIX. É possível que Castro Alves se incluía entre eles.

## INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA POESIA DE HERBERTO HÉLDER

João Décio

### I

Herberto Helder constitui na atualidade poética de Portugal uma das mais profundas vozes, ao lado da de Eugénio de Andrade. É autor de vários livros que já começam a solidificar sua presença na moderna Literatura Portuguesa e que são: *O Amor em Visita*, *A Colher na boca*, *Poemacto*, *Lugar*, *Os Passos em Volta*, *Electronicolírica*, *Húmus* e *Retrato em Movimento*. Exceção feita a *Os Passos em Volta* que são contos, os outros livros são todos de poesia.

Na oportunidade vamos analisar *Ofício Cantante* que reúne poemas compostos no período de 1953-1963 e que é formado dos seguintes livros: *A Colher na boca* (1953-1960), *Poemacto* (1961), *Lugar* (1961-1962), *A Máquina Lírica* (1963) e *A Máquina de Emaranhar Paisagens* (1963).

*A Colher na boca* compreende os seguintes poemas: "Transforma-se o amador na coisa amada", "Ciclo", "O amor em visita", "O poema", "Fonte", "Elegia múltipla", "As musas cegas", "Narração de um homem em Maio", "Poemacto" é uma única e longa composição. *Lugar* insere os seguintes trabalhos: "Aos amigos", "Para o leitor ler de/vagar", "Lugar", "Lugar último", "Teoria sentada", "Retratíssimo ou narração de um homem depois de Maio". *A Máquina Lírica* compõe-se de "Em Marte aparece a tua cabeça", "A bicicleta pela lua dentro — mãe, mãe —", "A menstruação quando na cidade passava", "Em silêncio descobri essa cidade no mapa", "Mulheres correndo, correndo pela noite...", "Era uma vez toda a força com a boca nos jornais", "Todas pálidas, as redes metidas na voz", "Tinha as mãos de gesso", "Ao lado, o

mal...”, “Joelhos, salsa, lábios, mapa...” e “A porta com pelos abertos na cal”, “O dia rodava no bico, as...”. *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, finalmente, é um longo poema em prosa.

A leitura de *Ofício Cantante* bem como dos poemas de um Eugênio de Andrade, nos mostra que a poesia de um Fernando Pessoa já começa a ser superada, para dar lugar a novas vozes poéticas. Uma delas é a do autor que ora analisamos. E quando se enfrenta os poemas de Herberto Helder, nos perguntamos, por onde começar. Pela temática, pelas qualidades poéticas a verificar, pelas forças motrizes, pelo vocabulário? Tentando começar por este último tópico, evidentemente mais fácil, convém lembrar que algumas palavras são mais freqüentes nos poemas de Helder. Tais são: mulher, amor, poema, primavera, estrela, campos, canções, flores, folhas, filhos, irmã, Deus, silêncio, astro, fonte, luz, palavras, obra, mundo, vida, pedra, gato, música, paisagem, inspiração, livros, amigo, sofrimento, árvore, barca, quilha, máquina, novembro, sóis, dedos, música, torre, sangue, cabeça, vento, violino, lua, destino, trevas, jarros, astro, peixe, melancolia, magnólia, égua, seara, lágrima, coração, nevoeiro, símbolo, miséria, mãos, maçã, amora, figo, corpo, coração, colher, onda, rua, flor, espasmo, almofada, fogo, carne, confissão, guitarra, cítara, alaúde, cotovia, pecado, aviões, satélites, búzios, harmonia, relâmpago, verão, rosto, água, vísceras, cavalos, galerias, turquesas, janeiro, novembro e outras de menor presença.

Se quiséssemos enveredar pelo campo da temática, poderíamos lembrar que o lirismo amoroso e erótico, a espiritualização da matéria, a poetificação das coisas menos poéticas (as da realidade fisiológica do homem e da mulher), teríamos campo fértil de trabalho.

Se pensássemos, ainda numa outra direção temática, em torno da presença dos aspectos da natureza, poderíamos acentuar o caráter elemental da poesia de Herberto Helder.

Chamamo-la de poesia elemental, porque ela está repassada dos elementos comuns da natureza; basta atentar para o vocabulário usado pelo poeta, para confirmar-se esta impressão.

Ainda mais, a presença da preocupação com relação coisa-palavra, num verdadeiro redescoberta do mundo que o homem e o poeta devem realizar.

Se nos ativermos ao conceito de Carlos Bousoño para verificarmos como Herberto Hélder conhece e contempla o mundo, em primeiro lugar aparece destacadamente o conhecimento sensorial, em muitos momentos se encaminhando para a própria vivência erótica em torno da mulher. Numa outra dimensão, agora a sentimental ou emocional, apresenta a mulher, agora a irmã ou a mãe. Ainda nesta dimensão, aparecem os filhos num longo poema fora de *Ofício Cantante*, “Minha cabeça estremece”.

Assim, a vivência sensorial (e erótica) e a emocional explicam as dimensões maiores da poesia de Hélder, aparecendo em terceiro lugar (como presença e não como importância) o conhecimento conceptual.

A redescoberta do mundo se põe num tempo vivido instante a instante, momento a momento, na dimensão erótica, repondo a “eterna novidade do mundo” em outros termos, a problemática proposta por Alberto Caeiro.

O redimensionamento por exemplo, de certas palavras e lugares se propõe em termos como casa: “faamos agora de casas”, e em torno de utopia que é realidade do cotidiano”, transfigurado pelo poeta. A voz de Hélder é evidentemente nova como poesia embora pese nele algo da poesia de um Fernando Pessoa. É o caso de interseccionismo ou do sensacionismo, ainda aproveitado pelo autor de *Ofício Cantante*.

Tematicamente ainda, a exaltação da infância, especialmente na última parte do livro, relembram a dimensão oferecida por um Álvaro de Campos, no poema “Aniversário”.

A preocupação intensa com o tempo (“Ah, ninguém se perdoa no tempo”) constitui outra chave importante para se abrir os poemas de Herberto Hélder.

Uma característica encontrada nos poemas de Herberto Hélder é a dinâmica da ação, pólo oposto ao lirismo contemplativo. A poesia de Hélder é ativa, apresenta o homem e a mulher em constante movimento a que se acrescenta um indiscutível sentido plástico. Diante dos poemas de Hélder somos obrigados a visualizar as ações de “personagens” e de ter tido as mesmas experiências que essas ações revelam. Enfim, um sentido plástico e um sentido metafórico (as frutas representando partes do corpo da mulher) estão presentes.

A poesia de Hélder é moderna, é atualíssima, especialmente por ser veiculadora das sensações físicas e eróticas,

únicas possíveis de serem renovadas, porque renovada pode ser o motivo do amor erótico. Está bem situada naquele plano em que as sensações começam a substituir irresistivelmente os sentimentos e as idéias. Nesta vivência das sensações, o poeta identifica e associa a criação poética (do poema) com a vida da carne, do sexo:

Um poema cresce inseguramente  
na confusão da carne.  
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,  
talvez como sangue  
ou sombra se sangue, pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência  
ou os bagos de uva de onde nascem  
as raízes minúsculas do sol.  
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis  
do nosso amor,  
os rios, a grande pá exterior das coisas

— E o poema faz-se contra o tempo e a carne.

Os temas dos poemas de Herberto Helder muitas vezes favorecem a construção de verdadeiros poemas que lembram as longas composições de Álvaro de Campos, longos, com verso livre, próprio da liberdade proporcionada pelas intensas e vívidas sensações, conscientes ou inconscientes.

Herberto Helder abandona o lirismo contemplativo e amoroso, característica da poesia de seu contemporâneo Eugênio de Andrade, para expor-se a uma poesia vulcânica, incontida, raivosa, observável na vivência sexual exuberante. Por outro lado, em alguns momentos, a visão elegiaca da mulher nunca se abandona a um lirismo esterilizante, mas a uma vivência total sensação-idéia-sentimento, como se pode notar nos breves trechos que vamos destacar:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra  
e seu arbusto de sangue. Com ela  
encantarei a noite.

Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher,  
seus ombros beijarei, a pedra pequena  
do sorriso de um momento.

. . . . .

Cantar? Longamente cantar.  
Uma mulher com quem beber e morrer.

. . . . .

Em cada mulher existe uma morte silenciosa.  
E enquanto o dorso imagina, sob nossos dedos,  
os bordões da melodia,

. . . . .

Dai-me uma mulher tão nova como a resina  
e o cheiro da terra.  
Com uma flecha em meu flanco, cantarei.  
Começa o tempo onde a mulher começa.

Para este poeta, a mulher é o começo e o fim de tudo, e a posse não é mais razão de tristeza, mas antes, de intensa alegria.

É ainda o poeta que reflete (a dimensão do conhecimento conceptual em Herberto Helder) sobre a palavra e a construção do poema:

“A palavra erguia-se como um candelabro  
. . . . .

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.  
E já nenhum poder destrói o poema.

Para terminar este capítulo inicial, em síntese e em conclusão, Herberto Helder não só realiza poesia de alta concepção estética e plástica, como também reflete sobre a própria criação da poesia.

Continuaremos na próxima oportunidade, na análise dos poemas de Herberto Helder.

## II

Herberto Helder é, em primeira e última análise um poeta hermético, de linguagem difícil, de imagens desencontradas e inesperadas, de associações imagéticas complexas o que provoca num crítico a necessidade imperiosa de ler, ler, ler, para que depois se possa abalançar a dizer algo que possa parecer original, como abordagem.

O fato é que em *Ofício Cantante*, de Herberto Helder, há duas direções paralelas: a da sua própria poesia, como absorção e transmissão e um mundo a construção, através da metalinguagem, de uma arte poética, conforme assinalou e desenvolveu muito bem, Ruy Belo em seu *Na Senda da Poesia*. Afirma este poeta e crítico a certa altura: “Há que pensar em tópicos como poema refletindo sobre o poema a sua maneira de erguer-se em poesia, em metalinguagem (há uma linguagem em torno de uma outra linguagem, que é o poema), o discurso sobre o discurso.” Acreditamos, pelo visto, que seja



possível e válida uma abordagem estrutural da poesia de Helder, por estas características de seus poemas e por aspectos mais particulares que tentaremos evidenciar. Assim, vamos tentar ensaiar aqui uma abordagem estruturalista do poema, nós que, confessamos, fomos educados numa crítica puramente temática, quase impressionista em essência.

Alguém observou que Helder é um poeta de difícil leitura que não é um poeta popular (como o é, por exemplo, Eugênio de Andrade), na sua tentativa de reerguer em poema, poesia e a poética. E nesta linha de idéias, desde o primeiro poema de *Ofício Cantante*, Herberto Helder enfatiza esta idéia da dificuldade de criar uma nova linguagem e com ela nova realidade: “Falemos de casas. Do sagaz exercício de um poder/ tão firme e silencioso como só houve/ no tempo mais antigo.

Portanto, há uma preocupação em Herberto Helder de construir a poesia e construir uma linguagem. Mas também curiosíssima a referência ao fato de que quando falamos de alguém ou de alguma coisa, emocionadamente, ela se transforma e adquire enorme dimensão, confirmando a posição de Ruy Belo que afirma que os poemas de Helder foram feitos para ser lidos. Alguns versos de Helder confirmam a nossa impressão e a idéia de Ruy Belo:

“As casas são fabulosas, quando digo:  
casas. São fabulosas  
as mulheres, se comovido digo:  
as mulheres.”

Se fossemos pensar em ler passivamente, ou em voz baixas tais versos, eles não adquiririam a dimensão real e imprescindível em torno da emoção e do dizer: “quando digo casas”, se comovido digo: as mulheres”.

Portanto, é preciso pensar na poesia de Helder para se ler e em voz alta. Além disso, a poesia de Helder também revela uma preocupação artesanal, oficial que muitas vezes o leva a uma criação interseccionista, como ocorre no poema IV de “As musas cegas”:

Mulher, casa e gato.  
Uma pedra na cabeça da mulher; e na cabeça  
da casa, uma luz violenta.  
Anda um peixe comprido pela cabeça do gato.  
. . . . .

Interseccionismo de visível influência pessoal de “Chuva Oblíqua” e “Hora Absurda”, também está presente em versos do poema: “Minha cabeça estremece com todo o esquecimento”:

“Caneta do poema dissolvida no sentido  
primacial do poema.  
Ou o poema subindo pela caneta,  
atravessando seu próprio impulso,  
poema regressando:”

Igualmente outra tendência pessoal, o sensacionismo (com outras dimensões, ), está presente na poesia de Herberto Helder: outras dimensões porque há aqui a vivência intensa da mulher e a ênfase da própria construção do poema como vivência altamente erótica:

“Um poema cresce inseguramente  
na confusão da carne.”

Alguns dos poemas de Herberto Helder se revelam manifestamente como poemas de busca, em que o poeta procura uma solução para a vida e para o próprio poema. Outros, revelam que o poeta já achou e então, temos verdadeiros poemas do encontro. Neste caso, está a composição de “O amor em visita” em que o poeta já encontrou a solução sobre o significado da mulher: “Em cada mulher existe uma morte silenciosa” ou “Começa o tempo onde a mulher começa”. Como exemplo de poema da busca destaca-se o poema II de “Ciclo”: “Porque não sei como dizer-te sem milagres/ que dentro de mim é o sol, o fruto/ a criança, a água, o deus, o leite, a mãe,/ o amor,/ que te procuram”.

A construção temática e mesmo linguística do poema de Helder sempre se constitui num processo alucinatório, paranoico, e alguns dos seus poemas, revelam, inclusive, o processo irracional e subconsciente das imagens poéticas:

“Apalpo agora o girar das brutais,  
líricas rodas da vida.  
Há no meu esquecimento, ou na lembrança  
total das coisas,  
uma rosa como uma alta cabeça,  
um peixe como um movimento  
rápido e severo.  
Uma rosa peixe dentro da minha idéia  
desvairada.  
Há copos, garfos inebriados dentro de mim.”

Embora a poesia de Herberto Helder seja fundamentalmente de ordem sensorial e inúmeras vezes erótica, o fato é que o poeta chega a momentos universalizantes:

“Eu digo que ninguém se perdoa no tempo.”

ou:

“Porque o amor das coisas no seu  
tempo futuro  
é terrivelmente profundo, é suave,  
é devastador.”

Contudo, a presença constante dos termos, palavra, poema, denota a constante preocupação do poeta com a reflexão sobre sua linguagem:

“Poema não saindo do poder da loucura.  
Poema como base inconcreta da criação.”

Inúmeros poemas remetem a própria luta do poeta com a palavra e contra ela:

“Mais uma vez a perdi. Em cada minuto  
a perco. Longe revolteiam as palavras,”

ou:

“Recebo humildemente esta desordem  
da carne, das palavras,  
dos dedos brutos do tempo.”

ou:

“Um poema cresce inseguramente  
na confusão da carne.”  
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto...

ou:

“A palavra erguia-se como um candelabro,”

e

“Penso que deve existir para cada um  
uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse  
virgem de sentido e que,”...

e

... “Primavera é uma palavra  
numa língua demasiadamente estrangeira.  
Uma coisa enorme e sem música.”

Então, “palavra”, “poema”, “tempo”, “mulher”, “criança”, “loucura” e outros explodem nas composições de Herberto

Hélder e poderíamos tentar abrir esta poesia, considerando a dinâmica de tais elementos, descobrindo-lhe os vários níveis: metáfora, símbolo, comparações. A dinâmica de tais elementos permitiria configurar juntamente com elementos da natureza (sol flor, estrela, etc.) uma verificação de uma poética da linguagem e de uma linguagem poética em Herberto Hélder.

Assim, é que de agora em diante vamos tentar focar os poemas de Hélder com base nas idéias de Gerard Genette que aparecem em *Figures II*, no capítulo “Langage poétique”, poétique du langage”.

A primeira idéia é a seguinte:

“O princípio maior da poética assim oferecida à discussão é que a linguagem poética se define, com relação à prosa, como um desvio com relação à norma. Em primeiro lugar, em que sentido a linguagem de Hélder é um desvio? Num sentido amplo ela constitui um desvio na medida em que todo seu processo sensorial está estreitamente ligado a uma vivência espiritual das pessoas e das coisas. Quer dizer, Hélder consegue em seus poemas fazer ascender o conhecimento sensorial a conceptual.

Em segundo lugar, a palavra em Hélder não é denotativa, e sim conotativa, característica da linguagem poética. E como consegue Hélder dar conotação, dar níveis à palavra? Inicialmente, os níveis, o poeta os consegue, através do processo reiterativo ou repetitivo, por exemplo pedra pedra, ou pedríssima. Quer dizer, há intensidade, e sabemos que a repetição da palavra é uma tentativa de intensificar, buscar à palavra ou restaurar nela a presença perdida. Então, toda a tentativa de nomear ou renomear o mundo, de intensificá-lo, de repetindo cercá-lo de conotações, eis a principal característica poética de Herberto Hélder.

No contexto geral, Genette fala em linguagem poética e poética da linguagem. Se lembrarmos que Hélder não está preocupado só com a mensagem, mas na insistência com que fala da palavra, do poema, da criação, do artista, da recriação, é possível afirmar que o poeta também está preocupado com o código no relacionamento com a mensagem. Ora, se sua linguagem é poética, como estamos procurando demonstrar, e como ele se preocupa com a criação do poema, também se opera o erguimento de uma poética da linguagem. A propósito, e muito a propósito, em *Na senda da poesia*”, Ruy Belo fala na “poesia e arte poética” em Herberto Hélder. Portanto, ambos

aspectos, da mensagem poética e do código e da metalinguagem (o poema e a palavra refletindo sobre si mesma) constituem elementos básicos para o entendimento da poesia de Herberto Hélder.

Outro aspecto a que Gennette nos leva a pensar é em que sentido a poesia de Herberto Hélder constitui um gênero de linguagem e em que sentido ela configura um novo estilo, uma nova “escritura”, segundo Roland Barthes. A escritura de Hélder consiste primeiramente em nomear a palavra novamente, buscando-a na sua origem, procura injetar-lhe novas acepções e através do processo metafórico e simbólico, consegue carregar o mundo sensorial de uma carga conceptual intensa, ou consegue com os elementos da natureza dar nova dimensão à mulher e à sua vivência sensorial e erótica da mulher. O processo repetitivo e reiterativo também faz parte de uma reconstrução poética. A repetição de uma palavra aqui, ao invés de esvaziar o sentido, enche-a de novos significados, dá-lhe novas dimensões, novos níveis, novas valências, e note-se que a poemática de Herberto Hélder se esgue através de palavras-chaves que explodem no texto.

Os aspectos da natureza, as estações do ano, especialmente a primavera comparece nos poemas de Herberto Hélder, nunca com caráter passivo, antes ela é dinâmica, é humanizada, processo que o poeta em geral estende a toda a natureza:

“Agora a primavera trabalha nas galerias mais angustas.”

ou:

“É uma coisa estupenda a primavera que trabalha nas caveiras dos cavalos enterrados.”

Os versos de Hélder em geral, são bastante longos, esparramados, às vezes lembrando a linguagem em prosa (há muitos poemas narrativos) e tal esparramento está a serviço da força sensorial e erótica que ele confere a seus versos, lembrando o mesmo processo que ocorre nos poemas de Álvaro de Campos, nos seus versos sensacionistas. Aliás, Pessoa não pesou em Hélder só neste particular da vivência erótica e sensacionista, mas também na tendência interseccionista (o poema que fala do peixe e da mãe e das letras) e o poema que fala do “poema subindo pela caneta” e da “jarra bebendo as flores”.

As dimensões plásticas, visuais, a intensa luminosidade revelam a imensa alegria, de viver a intensa vivência da carne.

Outro tema importante é o da criança, e elas aparecem no poema ensinando o poeta a viver, influenciando na sua vivência:

“Essa criança tem boca. Há tantas finas raízes.”

“Essa criança dorme sobre os meus lagos de treva.”

ou:

“Essa criança é uma coisa que está nos meus dedos”

“Essa criança tem os pés na minha boca dolorosa.”

Outro aspecto que dá dimensão poética a Helder é o seu caráter repetitivo, anafórico:

“Mexo a boca, mexo os dedos, mexo  
a idéia da experiência.

Não mexo no arrependimento.”

CONTINUA

## REGRA DE ABRANDAMENTO DA VELAR NO ESPANHOL, GALEGO E PORTUGUÊS

Claiz Passos

O presente estudo, tradução do capítulo III de minha tese de mestrado "Historical Considerations of the Stridents: Galician, Portuguese, Spanish", apresentada em maio de 1970 à Universidade do Texas em Austin, demonstra, através de observações feitas sobre o comportamento das velares em espanhol, galego e português, a ausência de justificativa psicológica para considerar-se a regra de abrandamento da velar como regra principal (*major rule*) nas gramáticas das três línguas. Propõe-se uma nova abordagem com referência ao abrandamento da velar.

### 1. Alternâncias velares no espanhol, galego e português.

O português assim como o galego e o espanhol possuem as seguintes variações fonéticas:

Espanhol: <sup>1</sup>

$$a) \left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} // \text{---} \left\{ \begin{array}{c} u \\ o \\ a \end{array} \right\} \text{ alternado com } \left\{ \begin{array}{c} \theta \\ X \end{array} \right\} // \text{---} \left\{ \begin{array}{c} e \\ i \end{array} \right\}$$

1 1 1 1

$$b) \left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} // \text{---} V$$

$$c) \left\{ \begin{array}{c} k^w \\ g^w \end{array} \right\} // \text{---} V$$

(1) James A. Foley — *Spanish Morphology*, Dissertation (University of Nebraska, 1960) pp. 41-45.

Galego: <sup>2</sup>

$$a) \left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} / \_ \left\{ \begin{array}{c} u \\ o \\ a \end{array} \right\} \text{ alternado com } \left\{ \begin{array}{c} \theta \\ s \end{array} \right\} / \_ \left\{ \begin{array}{c} e \\ i \end{array} \right\}$$

1 1 1 1

$$b) \left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} / \_ \text{ V}$$

$$c) \left\{ \begin{array}{c} k^w \\ g^w \end{array} \right\} / \_ \text{ V}$$

Português: <sup>4</sup>

$$a) \left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} / \_ \left\{ \begin{array}{c} u \\ o \\ a \end{array} \right\} \text{ alternado com } \left\{ \begin{array}{c} s \\ z \end{array} \right\} / \_ \left\{ \begin{array}{c} e \\ i \end{array} \right\}$$

1 1 1 1

$$b) \left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} / \_ \text{ V}$$

$$c) \left\{ \begin{array}{c} k^w \\ g^w \end{array} \right\} / \_ \text{ V}$$

Observa-se o seguinte, nas 3 línguas:

(1) A variação do a) acima não aparece em posição inicial. A única exceção parece ser “cinco” [‘sĩku], “quinto” [‘kĩtu], em português; “cinco” [‘θinko], “quinto” [‘kinto] em espanhol, “cinco” [‘θinko], “quinto” [‘kinto] em galego.

(2) Nenhuma análise fonológica do galego, baseada na Teoria Generativa, foi feita. Este estudo está baseado em fatos tomados de várias gramáticas tradicionais e da informação de um falante nativo.

(3) [s] e [θ] alternam em galego, dependendo da região onde a língua é falada.

(4) Lea Andrade Paviani — *Brazilian Portuguese Morphophonology*, Thesis (University of Texas, 1969), pp. 73-76.

(5) A única razão para admitir-se um fonema, em vez de dois, é a de concordar com a proposta de Paviani.



(2) As formas mais freqüentes são:

$$\left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\} / \text{---} \quad \text{V}$$

$$\left\{ \begin{array}{c} k^w \\ g^w \end{array} \right\} / \text{---} \quad \left[ \begin{array}{c} \text{V} \\ + \text{posterior} \end{array} \right]$$

As formas raras são:

$$\left\{ \begin{array}{c} k^w \\ g^w \end{array} \right\} / \text{---} \quad \left[ \begin{array}{c} \text{V} \\ - \text{baixo} \\ - \text{posterior} \end{array} \right]$$

e a palatalização das velares não é freqüente e tem uma distribuição muito especial.

(3) As variações, na maioria dos casos, não ocorrem em paradigmas flexionais.

(4) Embora uma investigação mais minuciosa precise ser feita, parece que, quando os sufixos que ocasionam palatalização da velar, ainda são produtivos, eles não mais exigem palatalização em português. O sufixo *-ismo* se alterna em palavras tais como:

*criticismo* [kriti'sismu]                      *criticar* [kriti'kah]

os sufixos *-ismo* e *-ista* aparecem nas palavras abaixo, sem produzirem nenhuma variação:

<i>empreguismo</i> [eypre'gismu]	<i>empregar</i> [eypre'gah]
<i>empreguista</i> [eypre'gistô]	<i>emprego</i> [ey'pregu]
<i>entreguismo</i> [eytre'gismu]	<i>entregar</i> [eytre'gah]
<i>entreguista</i> [eytre'gistô]	

Harris tenta justificar a falta de palatalização diante de certos sufixos em espanhol pelo aparecimento ou não do limite de palavra, antes do sufixo. Mas, como ele próprio afirma:

While the sketchily outlined suggestions obviously have some merit, they perhaps arise as many questions as they answer.<sup>6</sup>

(6) James W. Harris — *Spanish Phonology* (Massachusetts, 1969), p. 176.

(5) A maioria das palavras a que se aplica a regra de abrandamento da velar são vocábulos eruditos.

2. *Tratamentos anteriores dados à regra de abrandamento da velar.*

Uma tentativa de solução será apresentada como uma alternativa à solução de James A. Foley<sup>7</sup> em sua abordagem do espanhol e ao tratamento do português, de Lea Andrade Paviani<sup>8</sup>. Foley propõe as formas subjacentes |k| e |g| para o caso a) com a seguinte regra de assibilação:

$$k \longrightarrow ts / \text{ ——— } \left\{ \begin{array}{c} i \\ e \end{array} \right\}$$

Posteriormente, regras da gramática espanhola convertem [ts] em [ss] e, finalmente, em [s].

Assimilação:	ts	→	ss
Regra de alongamento:	ss	→	$\bar{s}$
Regra de encurtamento:	$\bar{s}$	→	s

Foley apresenta argumentos para o aparecimento de cada uma das regras acima na gramática espanhola. As três últimas regras foram citadas só para mostrar a solução de Foley; entretanto, a primeira regra é a única que tem relação direta com este estudo. Com tal solução, ele é capaz de explicar as seguintes alterações em espanhol:

<i>médico</i> [’mediko]	<i>medicina</i> [medi’θina]
<i>rigor</i> [ri’gor]	<i>rígido</i> [riXido]
<i>fuga</i> [’fuga]	<i>fugitivo</i> [fuXi’tivo]
<i>sacrificar</i> [Sakri’fi’kar]	<i>sacrificio</i> [Sakri’fiθio]

O aparecimento de  $\left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\}$  fonéticos antes de qualquer vogal é interpretado como tendo estruturas subjacentes com um |k| seguido pela semivogal |w|. Uma regra surge, mais tarde, que faz desaparecer tal semivogal:

$$Cw \longrightarrow C$$

(7) Foley — *Spanish Morphology* — pp. 41-45.

(8) Paviani, pp. 73-76.

<i>aqui</i> [a'ki]	<i>querer</i> [ke'rer]
<i>que</i> [ke]	<i>quince</i> ['kinθe]
<i>quitar</i> [ki'tar]	
<i>quien</i> [kyen]	<i>quilla</i> ['kila]

Para  $\left\{ \begin{array}{l} k^w \\ g^w \end{array} \right\}$  fonéticos, as formas subjacentes são uma velar seguida por um | u |. Mais tarde, Foley aplica as regras de sinérese e labialização a essas formas:

$$\begin{array}{l} Cu \longrightarrow C^w / \text{———} V \\ Cw \longrightarrow C^w \end{array}$$

Palavras tais como as seguintes sofrem a derivação acima:

<i>antiguo</i> [an'tig <sup>w</sup> o]
<i>antiguedad</i> [antig <sup>w</sup> edad]
<i>cualidad</i> [k <sup>w</sup> alidad]

A mesma solução é dada para o português por Paviani. A única diferença entre as duas soluções é como a derivação de certas palavras é explicada em ambas as línguas.

As soluções de Foley e Paviani atingem adequação de descrição no sentido em que são capazes de descrever os dados de ambas as línguas; não há dúvida que são baseadas em algumas mudanças históricas do latim para as línguas românicas. Além disso, pode-se ver facilmente que o uso do subjacente | w | é uma solução ad hoc. Não há outro motivo para a forma subjacente | w | a não ser a de fazer com que as regras funcionem. Pelo menos em português, a evidência mostra que a única posição onde se precisa uma forma subjacente | w | é antes de  $\left\{ \begin{array}{c} V \\ -\text{posterior} \\ -\text{baixo} \end{array} \right\}$  e depois de  $\left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\}$ .

### 3. *Tentativa de abordagem da regra de abrandamento da velar.*

O fato de que as velares iniciais palatalizadas não alternam com velares não-palatalizadas, pode sugerir uma regra secundária (minor rule) relacionada a um processo gramatical. Os únicos exemplos contrários encontrados são:

Espanhol:

*cinco* ['θinko]  
*cincuenta* [θin'k<sup>w</sup>enta]  
*quinto* ['kinto]  
*quinientos* [ki'nyentoS]  
*quinze* ['kinθe]

Galego:

*cinco* ['θinko]  
*cincuenta* [θin'k<sup>w</sup>enta]  
*quinto* ['kinto]  
*cincoentos* [θin'k<sup>w</sup>entoS]  
*quinze* ['kinθe]

Português:

*cinco* ['sīku]  
*cinquenta* [sī'k<sup>w</sup>ētə]  
*quinto* ['kītu]  
*quinhentos* [kī'ñētus]  
*quinze* ['kīzi]

Deve-se decidir se as formas subjacentes das palavras acima devem ser relacionadas e também se uma regra ad hoc deveria ser escrita a fim de descrever uma única raiz. Além disso trata-se de números e é muito difícil escrever regras para derivar números. Também a forma subjacente de 'cinco' (Latim *quinque*) deve ser reestruturada para dar o resultado | s | ou | θ | nas três línguas.

Williams faz a seguinte observação sobre a forma de 'cinco':

"*Quinque* —→ *cinque* —→ *cinco*. There were two u's in this work in Classical Latin; the first of them fell by dissimilation in Vulgar Latin."<sup>9</sup>

Menéndez Pidal também se refere a essa dissimilação que teve lugar no Latim vulgar:

Comparando los derivados romances de *quinque* y *quinquaginta* con los de *quindecim* y *quingentos*, se deduce que el

---

(9) Edwin B. Williams — *From Latin to Portuguese*, (Philadelphia, 1926), p. 134.

latín vulgar en los dos primeros casos esquivaba la repetición de los dos sonidos qu proximos, convirtiendo el primero en Q o C, y decía cinque, de donde 'cinco'y cinquegenta, de donde 'cincuenta'.<sup>10</sup>

Ambos os autores admitem que a forma sofreu o tipo de mudança que Foley está se referindo no latín vulgar. O presente estudo propõe que 'cinco' e 'quinto' entrem no léxico do espanhol, galego e português com duas formas subjacentes diferentes, isto é, um morfema supletivo é proposto para eles.

Este trabalho sugere as mesmas formas subjacentes para (a) e (b), desde que elas têm as mesmas exteriorizações (outputs). Para o caso (c), as formas subjacentes serão as mesmas usadas por Foley e Paviani.

| ku | e | gu |

Há evidência suficiente para essas formas subjacentes, uma vez há uma regra muito geral em cada uma dessas línguas

que transforma  $\left\{ \begin{array}{c} V \\ +alta \\ -acento \end{array} \right\}$  em semivogal, quando seguida ou

precedida por outra vogal. Regras serão aplicadas aos | ku | e | gu | subjacentes, a fim de produzir os resultados seguintes: [k<sup>w</sup>] e [g<sup>w</sup>]. Para explicar a alternância do caso (a), um indicador diacrítico será usado, mostrando que as formas que sofrem alteração entraram no léxico das línguas com o seguinte traço:

[ + regra de abrandamento da velar ]

Essa regra é considerada uma regra secundária, desde que, como se mostrou anteriormente, não há justificativa psicológica para convertê-la em uma regra principal (major rule) no estágio sincrônico das três línguas. Mesmo se tal solução não capturar uma maior generalização, fornece uma descrição mais adequada do que ocorre nas três línguas. Essas alternâncias são poucas em número e são restritas quase só a um grupo de sufixos latinos. Há muitas palavras derivadas com vários sufixos que não sofrem alternância.

---

(10) Ramón Menéndez Pidal — *Manual de Gramática Histórica Española* — (Madrid, 1929) p. 149.

Espanhol:

<i>barco</i> [ˈbarko]	<i>barquero</i> [barˈkero]
<i>político</i> [poˈlitiko]	<i>politiquero</i> [politiˈkero]
<i>poco</i> [ˈpoko]	<i>poquito</i> [poˈkito]
<i>ronco</i> [ˈronko]	<i>ronquera</i> [onˈkera]
<i>vaca</i> [ˈbaka]	<i>vaquero</i> [baˈkero]
<i>rico</i> [ˈriko]	<i>riqueza</i> [riˈkeθa]
<i>franco</i> [ˈfranko]	<i>franqueza</i> [franˈkeθa]
<i>carga</i> [ˈkarga]	<i>carguero</i> [karˈgero]

Galego:

<i>barco</i> [barko]	<i>barqueiro</i> [barˈkeyro]
<i>político</i> [poˈlitiko]	<i>barquiño</i> [barˈkiño]
<i>pouco</i> [ˈpowko]	<i>politiqueiro</i> [politiˈkeyro]
<i>rouco</i> [rowko]	<i>pouquiño</i> [powˈkiño]
<i>vaca</i> [ˈbaka]	<i>rouquidón</i> [rowˈkidon]
<i>rico</i> [ˈriko]	<i>vaqueiro</i> [baˈkeyro]
<i>franco</i> [franko]	<i>riqueza</i> [riˈkeθa]
	<i>franqueza</i> [franˈkeθa]

Português:

<i>barco</i> [ˈbahku]	<i>barqueiro</i> [bahˈkeyru]
<i>político</i> [poˈlitiku]	<i>barquinho</i> [bahˈkiɲu]
<i>pouco</i> [ˈpoʷku]	<i>politiqueiro</i> [politiˈkeyru]
<i>rouco</i> [ˈhoʷku]	<i>pouquinho</i> [poʷˈkiɲu]
<i>vaca</i> [ˈvakə]	<i>rouquidão</i> [hoʷˈkiˈdɔw]
<i>rico</i> [ˈhiku]	<i>vaqueiro</i> [vaˈkeyru]
<i>franco</i> [raðku]	<i>riqueza</i> [hiˈkezə]
<i>carga</i> [ahgə]	<i>franqueza</i> [frəˈkezə]
	<i>cargueiro</i> [kahˈgeyru]

Os exemplos acima provam que muitos sufixos não causam palatalização das velares. Embora esse assunto não tenha sido minuciosamente investigado, parece que os sufixos que levam à palatalização das velares nas línguas românicas são os mesmos que provocam a palatalização das velares em inglês. Essa alternância não aparece na maioria dos casos como uma alternância paradigmática.

Galego:

<i>tocar</i> [təˈkar]	<i>toca</i> [təˈka]
	<i>toque</i> [təˈki]

O Galego perdeu o verbo *ficar*, e adquiriu, por empréstimo, o verbo espanhol *quedar*, para substituir *ficar*.

<i>pescar</i> [peS'kar]	<i>pesca</i> ['pɛSka]
	<i>pesque</i> ['pɛSki]
<i>sacrificar</i> [Sakrif'kar]	<i>sacrifica</i> [Sakri'fika]
	<i>sacrifique</i> [Sakri'fike]
<i>fuxir</i> [fušir]	<i>fuja</i> ['fuša]
	<i>foxe</i> ['fɔši] ou
	[fu'šew]

Português:

<i>tocar</i> [tɔ'kah]	<i>toca</i> ['tɔkə]
	<i>toque</i> ['tɔki]
<i>ficar</i> [fi'kah]	<i>fica</i> ['fikə]
	<i>fique</i> ['fiki]
<i>pescar</i> [pɛš'kah]	<i>pesca</i> ['pɛškə]
	<i>pesque</i> ['pɛški]
<i>fugir</i> [fu'žih]	<i>fuja</i> ['fužə]
	<i>foge</i> ['fɔzi]
<i>sacrificar</i> [sakrifi'kah]	<i>sacrifica</i> [sakri'fikə]
	<i>sacrifique</i> [sakri'fiki]

Espanhol:

<i>tocar</i> [to'kar]	<i>toca</i> ['toka]
	<i>toque</i> ['toke]
<i>quedar</i> [ke'dar]	<i>queda</i> ['keda]
	<i>quede</i> ['kede]
<i>pescar</i> [peSkar]	<i>pesca</i> ['peSka]
	<i>pesque</i> ['peSke]
<i>huir</i> [u'ir]	<i>huye</i> ['uye]
	<i>huya</i> ['uya]
<i>sacrificar</i> [Sakrifi'kar]	<i>sacrifica</i> [Sakri'fika]
	<i>sacrifique</i> [Sakri'fike]

Há, entretanto, alguns exemplos-contrários à suposição de que as velares não alternam paradigmaticamente. Os exemplos-contrários diferem entre o português e o espanhol. É importante observar, em relação à solução proposta neste trabalho, que o espanhol e o português têm diferentes exemplos-contrários.

Foley explica a variação paradigmática de alguns verbos espanhóis, determinando que eles são |k| e |g| subjacentes que sofrem a palatalização da velar diante de  $\left\{ \begin{matrix} i \\ e \end{matrix} \right\}$ . Não há dúvidas que esta solução determina resultados corretos para os verbos cuja derivação é apresentada por Foley. Um destes verbos é *decir* [de'θir].

Presente do Indicativo, singular

1.<sup>a</sup> pessoa — *digo* ['digo]

2.<sup>a</sup> pessoa — *dices* ['diθeS]

Foley estabelece uma forma temática [dik] subjacente e chega às formas acima com a aplicação das regras de assibilação e abrandamento. Esta solução funciona no caso do espanhol mas é impossível ser aplicada ao português. Na tese de Paviani, há a seguinte afirmação: "This velar softening rule should come after the voicing rule." <sup>11</sup>

Em português, o verbo *dizer* [di'zeh] apresenta a alternância seguinte:

Presente do Indicativo, singular:

1.<sup>a</sup> pessoa — *digo* ['digu]

2.<sup>a</sup> pessoa — *dizes* ['dizis]

Se a regra de abrandamento da velar vem depois da regra de sonorização, não é possível explicar o aparecimento do [z] final da raiz, na segunda pessoa do presente do indicativo.

O mesmo acontece com o verbo *trazer* [tra'zeh].

Presente do Indicativo, singular

1.<sup>a</sup> pessoa — *trago* ['tragu]

2.<sup>a</sup> pessoa — *trazes* ['trazis]

Antes de continuar com a discussão da palatalização da velar, seria conveniente examinar as relações entre várias formas paradigmáticas de verbos espanhóis e as formas correspondentes do português e galego. As formas seguintes existem nas estruturas superficiais:

---

(11) Paviani, p. 73.



Espanhol:

<i>crecer</i> [kre'θɛɾ]	<i>crezco</i> ['kreθko]
<i>conocer</i> [kono'θer]	<i>creces</i> ['kreθeS]
	<i>conozco</i> [ko'noθko]
	<i>conoces</i> [ko'noθeS]
<i>hacer</i> [a'θer]	<i>hago</i> ['ago]
	<i>haces</i> ['aθeS]
<i>merecer</i> [mere'θer]	<i>merezco</i> [me'reθko]
	<i>mereces</i> [me'reθeS]
<i>nacer</i> [na'θer]	<i>nazco</i> ['naθko]
	<i>naces</i> ['naθeS]
<i>obedecer</i> [obedeθer]	<i>obedezco</i> [obe'deθko]
	<i>obedeces</i> [obe'deθeS]
<i>oferecer</i> [ofere'θer]	<i>oferezco</i> [ofereθko]
	<i>ofereces</i> [ofereθeS]

Galego:

<i>crecer</i> [kre'θer]	<i>creso</i> ['kreSo]
	<i>creces</i> ['krɛθiS]
<i>conocer</i> [kono'θer]	<i>conoso</i> [ko'noSo]
	<i>conoces</i> [ko'nɔθiS]
<i>facer</i> [fa'θer]	<i>fago</i> ['fago]
	<i>fas</i> ['faS]
<i>merecer</i> [mere'θer]	<i>mereso</i> [me'reSo]
	<i>mereces</i> [me'rɛθiS]
<i>nacer</i> [na'θer]	<i>naso</i> ['naSo]
	<i>naces</i> ['naθeS]
<i>obedecer</i> [ɔbede'θer]	<i>obedeso</i> [ɔbe'deSo]
	<i>obedeces</i> [ɔbe'dɛθeS]
<i>ofreecer</i> [ɔfre'θer]	<i>ofereso</i> [ɔ'freSo]
	<i>ofereces</i> [ɔ'frɛθeS]

Português:

<i>crescer</i> [kre'seh]	<i>creşço</i> ['kresu]
	<i>creces</i> ['krɛsis]
<i>conhecer</i> [kõñe'seh]	<i>conheço</i> [kõ'ñesu]
	<i>conheces</i> [kõ'ñɛsis]
<i>fazer</i> [fa'zeh]	<i>faço</i> ['fasu]
	<i>fazes</i> ['fazis]
<i>merecer</i> [mere'seh]	<i>mereço</i> [me'resu]
	<i>mereces</i> [me'rɛsis]
<i>nascer</i> [na'seh]	<i>nasço</i> ['nasu]
	<i>nasces</i> ['nasis]

<i>obedecer</i> [ɔ'bede'seh]	<i>obedeço</i> [ɔ'be'desu]
	<i>obedeces</i> [ɔ'be'dɛsis]
<i>oferecer</i> [ɔ'fere'seh]	<i>ofereço</i> [ɔ'fe'resu]
	<i>ofereces</i> [ɔ'fe'rɛsis]

Todas as outras alternâncias têm sido sempre:

$\left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\}$ 1 1	alternado com	$\left\{ \begin{array}{c} \theta \\ X \end{array} \right\}$ 1 1	para o espanhol
$\left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\}$ 1 1	alternado com	$\left\{ \begin{array}{c} \theta \\ s \end{array} \right\}$ 1 1	para o galego
$\left\{ \begin{array}{c} k \\ g \end{array} \right\}$ 1 1	alternado com	$\left\{ \begin{array}{c} s \\ z \end{array} \right\}$ 1 1	para o português

Depois de observar os exemplos acima e sua falta de correspondência de sons com a palatalização da velar, parece razoável que a alternância tenha outra fonte que não a palatalização. Para explicar as alternâncias verbais tais como:

mereço	mereces
ofereço	ofereces

Paviani estabelece:

This [s] of [me'resu] comes from an underlying cluster *sk* which still remains in the spelling of (*crescer*) 'to grow' (*creço*) 'I grow' and (*nacer*) 'to be born' (*nasço*) 'I am born'. This *sk* cluster becoming *ss* by the following assimilation rule:

$$k \longrightarrow s / \quad V_s \text{ — } \left[ \begin{array}{c} V \\ +\text{back} \end{array} \right]$$

and later the geminated simplification rule applies. Thus (*conhecer*) and (*conheço*) have the following derivation:

/konieskere/	/koniesko/	
konieskére	koniésko	1. stress rule
konieskér	—	2. e-elision
koniessér	—	3. velar softening
—	koniéssso	4. velar assimilation
kofiessér	kofiéssso	5. nasal palatalization
kofessér	kofiéssu	6. i-deletion
—	kofiéssu	7. vowel closing
kofiésér	kofiéssu	8. geminated simplification 12

(12) Idem, pp. 76-77.

A assimilação referida acima é uma mudança histórica mas não há evidência que seja também um processo sincrônico. [k] não se assimila no [s] que o precede em palavras tais como:

*brusco* ['brusku]  
*busco* ['busku]  
*cosca* [k<sup>o</sup>ska] (vocábulo vulgar)

Para atingir a mesma mudança, o grupo [sk] sofre a aplicação de regras diferentes na solução de Paviani, dependendo da vogal seguinte ser posterior ou não. Uma generalização está faltando na solução acima.

Não seria difícil mostrar que o português antigo tem uma velar final [k] na raiz desses verbos e que esse [k] se palataliza antes de vogal anterior. O galego ainda mantém esse [k] na raiz do verbo *facer*. Propõe-se neste estudo que posteriormente, quando a regra de palatalização da velar se tornou sem ação, as formas foram reestruturadas e, atualmente, elas não têm [k] em suas formas subjacentes. Verbos como *dizer* e *trazer* serão considerados como resíduos.

Outro exemplo-contrário à suposição da falta de alternância paradigmática é:

Espanhol:

*médico* ['mediko]                      *medicina* [medi'tina]

Galego:

*medico* ['mɛdiko]                      *medicina* [mɛdi'tina]

Português:

*médico* ['mɛdiku]                      *medicina* [mɛdi'sĩnɔ]

Essa raiz tem de ser marcada no léxico para sofrer a aplicação da regra de abrandamento da velar.

Os exemplos seguintes confirmam que não há razão para admitir-se a regra de abrandamento da velar como sendo uma regra principal em Português:

*fuga* ['fugɔ]  
*fugida* [fu'ʒidɔ]  
*fujão* [fu'ʒɔw]  
*fugir* [fu'ʒih]  
*fugitivo* [fu'ʒitivu]

Na conjugação de *fugir*, não há alternâncias:

Presente do Indicativo, singular

1.<sup>a</sup> pessoa — *fujo* ['fuʒu]

2.<sup>a</sup> pessoa — *foges* ['foʒis]

Presente do Indicativo, singular

1.<sup>a</sup> pessoa — *fuja* ['fuʒð]

2.<sup>a</sup> pessoa — *fujas* ['fuʒðs]

O verbo mantém a velar palatalizada [ʒ], indiferente à qualidade da vogal seguinte. *Fuga* pertence ao vocabulário erudito e a palavra vulgar para *fuga* é *fugida*. O problema de estabelecer-se se a raiz é única ou dupla tem que ser resolvido. A palavra vulgar *fujão* que tem um [ʒ] antes de [a] sugere a possibilidade de atribuir uma raiz para a palavra erudita *fuga* e outra para os demais exemplos.

Se aceitarmos tudo que foi dito anteriormente, restarão poucas palavras que palatalizam [k] e [g] antes de [i] ou [e]. Como se sugeriu anteriormente, o que existe nas gramáticas sincrônicas das três línguas é uma regra secundária que se aplica aos resíduos resultantes de uma mudança sonora histórica.

#### 4. Evidências históricas

O sistema fonológico das consoantes do latim clássico é o seguinte:

p	t	k	k <sup>w</sup>
b	d	g	g <sup>w</sup>
	s		
m	n		
w	r		

Alarcos Llorach afirma:

El elemento labial de 'que' y 'gu' si era diferente de las realizaciones de /u/, solo aparece tras 'q' y 'g' y ante fonema vocal; en las demás posiciones aparecian otras variantes de /u/, bien vocálicas, bien consonánticas. Y las posibles variantes [q] [g], elemento velar de los supuestos fonemas teníamos [k] [g], o bien [k'] [g']. Parece, pues, que, [qw] y [gw] no eran más que realizaciones de las combinaciones asilábicas /ku/ e /gu/.<sup>13</sup>

(13) Emilio Alarcos Llorach — *Fonología Española*, (Madrid, 1961), p. 221.

Como foi sugerido antes, [k<sup>w</sup>] e [g<sup>w</sup>] são melhor tratados como /ku/ e /gu/ subjacentes nas línguas estudadas. Não há fonemas palatais no latim clássico. A palatalização de diversos fonemas começa a realizar-se quando o sistema fonológico do latim clássico é modificado para dar origem ao sistema do latim vulgar.

Vários fonemas são palatalizados em ambientes específicos. Estas regras são regras de contexto sensitivo e, como tal, estão de acordo com a restrição: "Split is in result of context-sensitive rules".<sup>14</sup>

Para a maioria dos autores, a primeira palatalização que tem lugar no sistema é a de [t] antes de [y]. Tal palatalização é importante em relação a este trabalho, desde que ela se funde com a palatalização da velar [k]. Daí em diante, os dois sons permanecem juntos e originam um novo fonema. Neste ponto, as formas que sofreram a regra de palatalização, reestruturam-se nos seus léxicos.

O presente estudo propõe uma regra principal em latim vulgar que palataliza as velares em certos ambientes. Esta regra torna-se mais generalizada no proto-romance e eventualmente faz com que as palavras sejam reestruturadas e então a regra desaparece.

Cada mudança descrita aqui resulta da introdução de regras sensíveis ao contexto na gramática das três línguas. Alarcos Llorach descreve tal fusão como sendo o resultado de uma pressão no sistema fonológico, isto é, um tipo de 'drift' de Martinet.<sup>15</sup>

Desde que os exemplos dessas mudanças são controversos, este assunto ficará em aberto no presente trabalho. A única afirmação que se pode fazer é que elas ocorreram nesta ordem:

- a) t —→ ts / ——— y
- b) k —→ k' / ———  $\left\{ \begin{array}{l} y \\ i \\ e \end{array} \right\}$
- c) k —→ ts / ———  $\left\{ \begin{array}{l} y \\ i \\ e \end{array} \right\}$

(14) Robert T. Harms — "Split Shift and Merger in the Permian Vowels", *Ural — Alteische Jahrbücher*, Separatum (Wiesbaden, 1967), pp. 172-173.

(15) Alarcos Llorach — pp. 227-228.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, Emilio — *Fonología Española* — Madrid, 1961.
- ALONSO, Amado — *De la Pronunciación Medieval a la Moderna en Español*. Tomo I, Madrid, 1955.
- ANDRADE, V. Paz — “A Evolucion Tras-Continental da Língua Galaico-Portuguesa”, *O Porvir da Língua Galega*, Vigo, 1968.
- BACH, Emmon and HARMS, Robert — “How do Languages Get Crazy Rules”. Texas, 1969. Artigo fotocopiado para distribuição em curso.
- CARBALLO CALERO, Ricardo — *Gramática Elemental del Gallego Común*. Segunda Edición, Vigo, 1968.
- “Sobre os Dialectos do Galego”, *Grial*, Vigo, n.º 23, xaneiro, febreiro, marzo, 1969.
- CATALÁN, Diego — “El ceceo-zeceo al comenzar la expansión atlántica de Castilla”, *Boletim de Filologia*, Lisboa tomo XVI, 1957.
- CHOMSKY, Noam and HALLE, Morris — *The Sound Pattern of English*. New York, 1968.
- FOLEY, James A. — “Morphophonological Investigation II.” Artigo fotocopiado.
- *Spanish Morphology*. Dissertation, University of Nebraska, 1960.
- FRANCO GRANDE, Xosé Luis — *Diccionario Galego-Castelan*. Vigo, 1968.
- HARMS, Robert T. — “Split, Shift and Merger in the Permic Vowels”, *Ural-Altäische Jahrbücher*, Separatum, Wiesbaden,
- HARRIS, James W. — *Spanish Phonology*. Massachusetts, 1969.
- HART JR., Thomas R. — “Notes on Sixteenth Century Portuguese Pronunciation”, *Word*, New York, vol. 11, n.º 3 (december 1955).
- HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque — *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 11.ª Edição, Rio de Janeiro, 1969.
- LAUSBERG, Heinrich — *Linguística Románica*. Madrid, Tomo I, 1965.
- MARTINET, André — *Economie des Changements Phonétiques*. Berne,
- and SWADESH, Morris — “Occlusives and Affricates with Reference to Some Problems of Romance Phonology”. *Word*, New York, vol. 5, n.º 2 (August, 1949).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *Manual de Gramática Histórica Española* — Madrid, 1929.
- *Orígenes del Español*. Tercera Edición. Madrid, 1950.
- PAVIANI, Lea Andrade — *Brazilian Portuguese Morphophonology*. Thesis, University of Texas, 1969.
- SILVA NETO, Serafim da — *História da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1952.
- TORO Y GISBERT, Miguel de — *Pequeño Larousse Ilustrado*. Paris, 1964.
- WILLIAMS, Edwin B. — *From Latin to Portuguese*. Philadelphia, 1962.

## ALGUNS ASPECTOS ACERCA DO PROBLEMA DO FOCO NARRATIVO

**Suzi Frankl Sperber**

Qualquer que seja a definição que se dê a “foco narrativo” (como por exemplo “é o ponto privilegiado de onde mana a narrativa”) as várias opiniões concordam que é a figura do narrador em suas múltiplas apresentações possíveis, concretizada pelo leitor. Através dela a imaginação do leitor encontra a ponte para o mundo da ficção. Assim sendo, para interpretação de uma narrativa devemos levar em conta o fio desta narrativa, que dá nascimento a um mundo fictício na imaginação do leitor, que a cada palavra da narrativa se define cada vez mais. O surgimento do mundo fictício obedece a padrões definidos que são plasmados pela estrutura do romance. Entende-se por estrutura a colaboração, ou ação conjunta, a dependência mútua e a unidade de todos os elementos de construção do romance, sendo que a compreensão e análise da macro-estruturas depende da verificação a partir de elementos da micro-estrutura.

A vida, com sua trama múltipla, com sua exuberância e ao mesmo tempo sua mesquinhez, com sua prodigalidade de situações, parece valiosa e merece ser retratada. No entanto, os romances dos autores que buscam retratar a vida nunca serão espelhos que refletem essa imagem caótica da vida. Aqui fica evidente a força coordenadora inerente à forma do romance. Os elementos rudimentares de construção, tais como: começo e fim; divisão em capítulos; seleção dos fatos apresentados; saltos e junções; escolha de ponto de vista etc., impõem à realidade apresentada uma coordenação de conteúdo que atua sobre a imaginação do leitor.

Ora, como não se pode narrar tudo de uma coisa, na obra de arte literária só se apresenta aquilo que se deixa concatenar.

Tomando-se a terminologia de Arnold Kettles (“life”, na obra, diferente de “pattern”) e ainda segundo o mesmo autor, onde “life” é narrada sem modificações visíveis reina abundância de observação, mas falta quase sempre um enrêdo concatenador, que dê forma e expressão à idéia. Assim sendo, faz-se necessária na grande obra (e, na sua análise, a verificação) de “pattern”. Ora, no dizer de Forster, “pattern” se aproxima da estrutura do romance como enredo racional na expressão global, aspirando inteireza e harmonia abrangente do acontecimento.”

Como para se estudar a estrutura de uma obra é necessário o levantamento das características da situação da narrativa (foco narrativo), por se tratar o seu objetivo de elemento determinante, este será o objetivo deste trabalho. Pois não é verdade que a situação narrativa (foco narrativo) impõe a ordem pela qual o autor ou o narrador desenrola o mundo fictício diante do leitor? A expectativa do leitor é motivada pela situação da narrativa a que o narrador ou o autor deve corresponder de certa forma. Os elementos estruturais e composicionais do romance serão considerados primeiro do ponto de vista do autor que interpreta, e depois do ponto de vista do leitor que recebe, imagina e concretiza.

Neste último sentido, teríamos que tomar em conta também as funções da linguagem. Porém, como pretendemos ligar este aspecto ao da memória que nos fica de significantes ou de significados, em estudo acerca do sintagma, isto ficará para próxima apostila.

Esquemáticamente tomaremos pontos considerados por LÄMMERT (Eberhard LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970, 4.ª ed.). Falaremos do presente do narrador e do presente da narrativa; da distância do narrador; da posição do narrador; da perspectiva e do ponto de vista.

### *Presente do narrador/presente da narrativa*

Quando contamos um caso, estamos falando em nosso presente e nos referimos a um acontecimento do passado. Contudo, desde o momento em que evocamos imagens deste acontecimento por meio de palavras, desde que o próprio relato instaura um presente, teremos um jogo entre dois presentes: o nosso e o daquilo que está sendo relatado. Assim é



que Rubião, quando fixa a enseada, é observado por um narrador que se coloca em um determinado tempo: o seu presente de narrador:

“Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chamebre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; *mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa.*”

(Machado de ASSIS, *Quincas Borba*, Rio de Janeiro, Jackson, 1957) p. 7.

Quem é que diz? É um “eu” — narrador — no presente. Porém ele fala de Rubião — personagem, — no passado. Estabelecem-se nitidamente dois presentes diferentes: o da narrativa e o do narrador, os quais, já pela inversão (presente da narrativa antes do presente do narrador), bem como pela própria observação, da narrativa toda, de um cotejo crítico entre passado e presente. Mas tenha-se em conta que este cotejo não se estende estritamente à personagem Rubião diante de si mesma, senão à narrativa como um todo. Este processo reforça a modalização. Mas, sobretudo leva os receptores da narrativa — seus leitores, a um distanciamento crítico, todas as vezes que depararem com uma intervenção do narrador. O distanciamento referido afasta-nos, a nós, receptores, da narrativa como presente, como realidade aceita, para propor-nos ou reflexões da consciência — diferentes da ação propriamente — ou então um distanciamento diante da própria estória, de modo que possamos *contemplá-la como narrativa*.

É verdade que o processo de interrupções machadianas implica ainda em outro presente: o do leitor-receptor. O distanciamento crítico é reforçado, de modo que a conversa com o leitor corresponde a uma abertura relativa na narrativa, interrupção avaliatória. O processo funciona como se a narrativa fosse uma só, única possível, pois que corresponde a uma realidade — e o narrador apodera-se da narrativa, como de um quadro, e ora se aproxima do leitor para apresentar-lhe o quadro, ora se afasta para que o leitor veja aquilo que é enganoso, afastando consigo o quadro.

“Queres o avesso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. Se aquele tem os modos “expansivos e francos”, — no bom sentido laudatório, — claro é que ele os tem contrários. Assim não te assustará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, olhando para outra parte.”

(op. cit., p. 56).

Este movimento de aproximação e de afastamento do leitor é dialético e estabelece de imediato uma problemática fundamental — que é a do SER e do PARECER, tanto no nível das personagens, como no nível da narrativa.

Para a clara percepção do presente do narrador diferente do presente da narrativa, mostra-se útil a verificação dos tempos verbais. Não só poderemos verificar a oposição entre passado e presente (“Rubião fitava a enseada, [...]” “[...] mas, em verdade, vos digo que [...]”), como o emprego de mais de um passado, o perfectível e o imperfectível, os quais, juxtapostos, interrompem um pouco o curso da narrativa, para dar-lhe outro rumo, o qual volta a ser corrigido — e assim por diante. (É o caso de “Afinação na arte de chutar tampinhas”, de João Antônio). Trata-se, propriamente, de um desvio da narrativa, que não desvia a ação, porém sim o leitor — da linearidade da ação. Tal desvio restringe a plenitude de atenção do receptor a um só enfoque. Atira-o a outro enfoque da narrativa, de modo a vê-la com nuances de luz e sombra que não implicam em subjetividade ou objetividade, aliás, diferentes. Diferentes porque o sentido de objetividade ou de subjetividade está inerente à posição do narrador diante da personagem, enquanto que o problema que estamos propondo diz respeito à posição do narrador diante do receptor da mensagem.

Ainda contribuem para uma melhor compreensão da situação do presente do narrador com respeito ao presente da narrativa, os levantamentos de discurso direto e indireto. O discurso direto muito claramente aproxima a narrativa do receptor. Estabelece-se um vínculo mais imediato entre narrativa (mensagem) e receptor-leitor. Já o discurso indireto, que volta o narrador para a narrativa (o emissor volta-se para o contexto), dirige o enfoque para a terceira pessoa (que é a narrativa) e não mais para a segunda (nós-receptores-leitores), mediante expressão direta da primeira, como no caso anterior. Conseqüentemente, nós, receptores-leitores, somos relativamente afastados da narrativa. Ela torna-se mais mediata:

“— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele.”

(op. cit., p. 7).

“— Bem, mas por que não lhe deu antes o nome de Bernardo? disse Rubião com o pensamento em um rival político da localidade.”

(op. cit., p. 13).

“— Para entenderes bem o que é a morte e a vida, basta contar-te como morreu minha avó.

— Como foi?

— Senta-te.

*Rubião obedeceu, dando ao rosto o maior interesse possível, enquanto Quincas Borba continuava a andar.”*

(Op. cit., p. 15 — Os grifos todos são meus e correspondem ao discurso indireto).

Em princípio toda narrativa trabalha com ambos os discursos. Porém, como o discurso direto tende mais facilmente para a função emotiva, o discurso indireto intercalado (quando mais extenso) pode funcionar como equilibrador de emotividade na narrativa. (É o que acontece, por exemplo, com personagens, de Oswald de Andrade). (É mais: como a juxtaposição de discurso indireto ao discurso direto corresponde a um afastamento, podemos distinguir quem é *personagem* (discurso direto), quem é narrador (discurso indireto) e qual a diferença entre o relato da personagem (eventualmente pretensão narrador) e o narrador propriamente dito.)

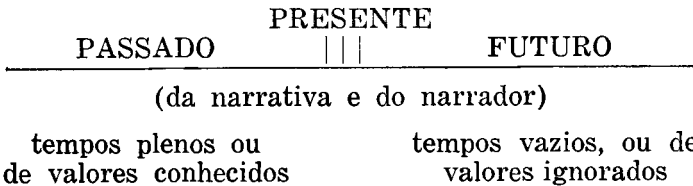
Finalmente temos a considerar a problemática do Tempo, na narrativa, decorrente da posição específica do narrador e de seu presente, da narrativa e de seu presente, bem como do leitor e seu presente, caso ele seja interpelado. Os diferentes presentes agrupam-se em camadas temporais maiores ou menores. Estas camadas de um modo geral dizem respeito ao destino individual da ou das personagens. Porém, se vêm juxtapostos tempos diferentes, espaços diferentes, de forma imediata, com personagens diferentes, ou iguais, reunidos por um gesto (fumar, por exemplo), não podemos considerar que haja nivelamento do tempo, quando o narrador for diferente da personagem. Existirá, isto sim, nivelamento histórico-social: aglutinam-se ações, de forma a se superporem, mostrando-se a repetição de uma situação, com pequenas variantes. Repetição de um estado sócio-político. É o que notamos em *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Então percebemos que os destinos individuais aglutinaram-se, dando lugar ao destino coletivo.

#### *Distância do narrador. — Posição do narrador.*

Quando o narrador está na posição de quem viveu ou assistiu, ou soube de um relato do passado, que nos repete, os eventos desta narrativa são em princípio conhecidos e de conseqüências conhecidas. Neste caso, o que é relatado é cheio

de significação para a compreensão do todo da narrativa, ou, pelo menos, de todo este passado até o momento do presente inicial do narrador. Em tal situação, o presente da narrativa (passado para o narrador), é pleno, ou, se não o foi para a personagem, poderá ser preenchido por efeitos de câmara lenta (o emprego do imperfeito do indicativo quando deveria ser empregado um pretérito perfeito, de modo a indicar que a ação passada, sem ecos no presente e não continuada *pareceu*, pelo seu vazio semântico, ser ação repetida ou continuada. Isto ocorre em *Madame Bovary* de Flaubert.

Na caso de o narrador estar na posição de presente que encara algo *a partir de si*, a partir deste ponto presente, o tempo da narrativa ficará contagiado pela posição do narrador: poderá ter tempos vazios de significação para a ação, de modo que nos fique patente o vazio existencial, o tédio, a falta de comunicação entre as personagens. Conseqüentemente, a ação mais provavelmente contará menos eventos do que no caso anterior; haverá mais tempo e espaço não aproveitado pelas personagens. Não que este tempo e espaço também não seja aproveitado pelo narrador. O Autor usa do recurso para mostrar como o narrador, acompanhando aquelas existências, tem pouca coisa a observar.



Porém, esta não é a única consideração que se pode fazer a respeito da posição do narrador. Outra, esta tendo em vista o *conhecimento que o narrador tem da personagem* é a da classificação básica proposta por Jean Pouillon: o narrador poderá ser maior que a personagem; ou igual; ou menor. Sendo maior que a personagem, conhece não só os eventos cognoscíveis pela personagem, senão diversos outros, aos que ela não teve acesso. Tal conhecimento não necessariamente implica em consciência dos valores de tais eventos. Estes poderão estar apenas observados e registrados, porém sem um nexó conhecido de valores. Seria algo parecido com o que Arnold Kettles explica como "life", conforme já explicamos mais atrás. No caso de ser menor que a personagem, o

narrador conhece de todo dos eventos ligados à ação, menos do que a personagem em princípio saberia. De que forma descobrimos nós isto? Quando o narrador conhece da personagem menos do que a própria personagem, o que narra apresenta vazios — ou modalidades. Não há certeza acerca nem de valores dos acontecimentos, nem dos eventos como tais. Os vazios que existem não são mais do *tempo*, senão da própria ação. O narrador sabe que a moça da casa dos jacintos rígidos existe, porém não sabe seu nome. Sabe que surgiram três mascarados, porém também não sabe seus nomes. Sabe que algo de fundamental abalou os quatro, porém não há os dados completos. Há, no vazio de conhecimento da ação, que permanece *vago, incompleto*, para nós receptores, os eventos desconhecidos. Como existem elementos da ação e como o narrador desde o princípio se coloca menor que a personagem, nós, receptores, somos levados a suprir o inexistente; porém não com dados imaginados (não temos o direito de imaginar outra estória!!!), senão com a apreensão do sentido de mistério que contamina o conto. No caso específico falamos de “Mistério em São Cristóvão”, de Clarice Lispector.

Sempre que o narrador for igual à personagem, sempre que souber da vida da personagem tanto quanto ela poderia legitimamente saber, temos que prestar atenção a alguns pontos. Em primeiro lugar precisamos verificar se realmente não há senão os dados do conhecimento possível da personagem. Podemos, por exemplo, encontrar casos em que há um “eu”-narrador. Em princípio o “eu”-narrador sabe tanto quanto ele mesmo personagem. Porém, apesar de haver primeira pessoa do singular, apesar de o relato vir sendo contado, em princípio, pela personagem, a narrativa poderá trair um narrador por trás deste pretense narrador-personagem. Este outro narrador poderá saber mais do que a personagem saberia: poderemos assistir a cenas às quais a personagem em questão não estava presente. Caso haja diversas narrativas aglutinadas num todo, talvez a aglutinação corresponda a um narrador superposto, organizador da narrativa toda. Ou poderemos encontrar um outro ingrediente — a consciência.

A consciência é diferente do conhecimento. Está para o conhecimento assim como “pattern” está para “life”. A primeira implica em aplicação de escala de valores aos dados concatenados; a segunda implica em mera observação. Conforme o grau de consciência, tanto mais significativos serão os momentos narrados. Porém, há uma distinção a ser feita. Existem dois tipos possíveis de consciência em uma narrativa.

Uma é a consciência da ou das personagens; é a consciência que têm da trama (que é, ao mesmo tempo, as suas existências). É o caso de algumas personagens de *Nove, Novena*, sobretudo de “O Ponto no Círculo”. Sabem como são e descrevem-se (“Sou alta, magra |...|”). Sabem do sentido de seus destinos. Quando isto acontece, a alusão a um acontecimento do futuro poderá servir como premonição do que virá. Serão premonições certas (e não apenas supeitas que, por sua vez, se configuram como premonições incertas, de um futuro incerto). Serão explícitas, porém não forçosamente de fases: também podem ser de desenlace. (Cf. Eberhard Lämmert). Em *Grande Sertão: Veredas* há um misto do certo e do incerto. Sabemos que Riobaldo está vivo, porque nos conta a estória. Isto é certo. Portanto, aquilo que diz respeito aos perigos corridos, se nos configura como emocionantes, porém não tememos a sua morte. Há outras premonições, que dizem respeito ao que Riobaldo não sabia no seu presente da narrativa, porém que já sabe no seu presente de narrador. (“Então eu não sabia. Agora quem sabe sei” diz, com variações, aproximadamente, Riobaldo — em diversas ocasiões). E há as premonições camufladas, em que aparecem sintagmas cujo sentido ainda não nos é dado conhecer, porque nos faltam elementos do contexto: não estão referidos, imediatamente, a algo conhecido pelo receptor, dentro da narrativa. Neste caso somos afastados do sintagma, que se mantém aberto e que só se preenche de sentido no momento em que o contexto se completa e o sintagma poderá ser a ele referido.

Há ainda um outro caso possível. QUANDO o presente do narrador é igual ao presente da narrativa e igual ao presente da personagem:

$$\begin{array}{ccccc} \text{presente do narrador} & = & \text{presente da narrativa} & = & \text{presente da personagem} \\ | & & | & & | \\ = & & = & & = \end{array}$$

Os diferentes presentes, em cada nível, são iguais, i.e., se correspondem, porque o narrador é igual à personagem e igual à narrativa no sentido de conhecê-la tanto como se conhece a si como personagem. Existe, neste caso, um nivelamento temporal, correspondente a um nivelamento de ponto de vista. Forma-se um grande presente, o que não é correspondente ao sentido de intemporalidade. É um grande presente em que a disposição dos elementos da narrativa criam um dinamismo da ação, porém um estatismo da narrativa. Ela se nos apresenta como um grande afresco, onde todos os ele-

mentos da composição já existem, já estão fixados e são apenas os nossos olhos que se movem para apreender o todo — e é o todo que, *fixado*, tem um enredo. É como “La Liberté guidant le peuple”, de Lelacroix (A Liberdade guiando o povo). Ou como “Champ de bataille d’Eylau”, de Gros (Campo de batalha de Eylau). Percebemos, pois, que quanto mais próxima a perspectiva temporal (e dependente da quantidade de conhecimento do caso, segundo Pouillon, por parte do narrador), tanto maior será a carga pictórica da narrativa para nós, receptores. Aquilo que é tão intensamente pictórico poderá ter carga simbólica igualmente salientada. Esta consciência de que falamos neste caso não é apenas uma consciência de si no tempo (da personagem a si mesma no tempo), senão de todos os elementos da narrativa no tempo do relato. Esta perspectiva nivela também o sentido espacial, de modo que, como no afresco, tudo é parte integrante de um mesmo espaço amplo: não há camadas de espaço que se superpõem, que têm áreas de coincidência ou de oposição. Algo disto acontece com o conto “A Caçada”, de *Antes do Baile Verde*, de Lygia Fagundes Telles.

O sentido legítimo de intemporalidade só existe quando as camadas de tempo e de espaço, que se superpõem, de repente se entrelaçam em uma só, grande, fundamental experiência — tanto espiritual, como estética, e vice-versa. É a estatização *dentro* de um dinamismo. Estatização precária e facilmente rompida.

O narrador em primeira pessoa, (como observa Lämmert), assim como o relato que narra coisas vivenciadas, embora veja, como personagem atuante, as coisas declaradamente a partir de uma perspectiva *limitada*, e embora *vivencie* a incerteza do futuro (variedade de apresentação da ação: *avec*), não deixa de poder *observar* como *narrador* o decurso todo da ação, a partir de uma posição afastada no tempo (variedade de apresentação: *par derrière*, i. e., narrador maior que a personagem).

Em ambos os casos, as perspectivas do eu que vivencia e do eu que narra mudam constantemente. Pois de modo algum é possível afirmar, como o faz Käte Hamburger, que o narrador em primeira pessoa está constantemente *por cima* do esquema espaço-temporal fictício de sua narrativa. Como ator e como narrador, tem uma existência dupla, na medida em que sugere ao leitor o suspense e a espera pelo futuro real do eu atuante, e, simultaneamente, em outras personagens, se *dirige*, diretamente ao leitor. Esta mudança amiúde efêmera da po-

sição reflete-se numa mudança do presente da ação e do presente do narrador. Portanto, a observação simples e sempre unanimemente realizável desta mudança das camadas temporais esclarece o caráter do trecho de cada narrativa em estudo, com muito maior precisão do que a determinação sumária do “internal point-of-view, pessoalmente limitado.

Desta observação surgem duas conclusões:

1 — A mistura das posições narrativas é independente da eventual mudança da posição psicológica de uma personagem para outra (segundo Forster e o Dictionary de Shipley): shifting point of view); o reparo levantado caprichosamente por Forster contra a ditadura do view-point (cap. IV), reforça-se pelo fato de ser praticamente ineludível a mudança da posição do narrador nas narrações em primeira pessoa e nos relatos em primeira pessoa encaixados em narrativas em terceira pessoa.

2 — A posição psicológica confere às personagens e ao seu ambiente o seu talhe poético. Determina se as personagens serão apreendidas nos movimentos secretos das suas almas ou apenas serão interpretadas a partir do seu habitus externo; e de acordo com essa escolha e com a sua realização coerente, o mundo exterior aparece categoricamente como realidade “vivenciada” ou como “ente em si”. Para o encadeamento do enredo e para a conformação dos acontecimentos a posição do narrador é de significação decisiva. Por exemplo, é só através de uma mudança de uma situação vivenciada para uma situação narrada que é possível uma divisão em camadas temporais e uma recolocação dos fios da narrativa. Esta mudança ou a sua ausência (no caso das narrações em terceira pessoa, que repousam em si) é o que determina, essencialmente, a tectônica de uma narrativa no seu todo e determina também a direção que será dada aos acontecimentos.

Quanto à distância do narrador, talvez seja ela o que efetiva e claramente marque o enredo, a narrativa como todo. Porém, não encararemos a distância do narrador como sendo a sua diante da personagem, ou a sua diante da narrativa. Consideraremos a distância como sendo a distância que nos é imposta, a nós, receptores, pela estrutura da narrativa. É o que percebemos claramente no conto “Mistério em São Cristóvão”, de Clarice Lispector:

«Numa noite de maio — os jacintos rígidos perto da vidraça — a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranqüila.»



“Numa noite de maio”, como sintagma, evoca em nós uma imagem — é externa e noturna. “Os jacintos rígidos perto da vidraça” aproximam do receptor a casa, de modo a passar de uma imagem vaga e ampla — externa e noturna — aos jacintos que estão junto da casa. Houve uma aproximação no foco. Isto é, o foco é que toma a narrativa e nos aproxima ou nos afasta dela — dela como imagem possível. E isto é possível graças aos significantes. São os sons e as interrupções, são os saltos no relato ou as expectativas frustradas (cf. o que nos diz Jakobson a respeito de Edgar Allan Poe em seu estudo acerca da poética). Estabelecem-se camadas de ação não enlaçadas por formas aditivas, correlativas, ou consecutivas imediatas, de modo que dependerá do receptor a correlação ou o enlace. Desta forma, o foco não se mantém uniforme — nem a narrativa mantém-se uniforme em vista do foco. Ela apresenta-se quer em movimento, dinâmica, como sucessão de imagens, aos saltos, quer se estatiza, como em uma fotografia:

“Ao redor da mesa, por um instante imobilizados, achavam-se o pai, a mãe, a avó, três crianças e uma mocinha magra de dezenove anos.”

Isto estabelece uma dinâmica, que não é mais a dinâmica das imagens que se sucedem, porém a dinâmica da própria narrativa: as personagens, estatizadas, opõem-se a uma situação inicial, que, exteriormente (noite de maio), fora dos limites da casa— daquela casa— uma— iluminada e tranqüila, apresenta-se-nos em movimento. Deste modo poderá ser posta em questão a própria idéia de movimento e estatismo — inerte à estrutura da narrativa, porém não tão claramente colocada em nível de enredo.

Vemos, pois, que a posição do narrador importa-nos como receptores. E tem dois aspectos:

- 1 — a posição do narrador como narrador;
- 2 — a posição da narrativa diante de nós, receptores.

A análise destes aspectos dependerá do reconhecimento das funções da linguagem. Voltada para o emissor, de função emotiva, a linguagem estabelece um narrador mais próximo de nós receptores — porém com força quase ou toda de *personagem*. Voltada para o receptor, de função conativa, a linguagem estabelece um narrador que nos apresenta a narrativa, porém que está mais próximo da narrativa do que do

receptor. E no entanto invoca, apela o receptor, para participar da narrativa. Converte-se o receptor, até certo ponto, em personagem em potencial, aproveitada pelo narrador? Talvez, talvez, diria Riobaldo, que, justamente, se dirige constantemente ao seu receptor — que somos nós ao mesmo tempo. Enfim, voltada para a mensagem, a linguagem estará mais afastada de receptores, desde que não tenha função poética. Porque quando as virtualidades poéticas forem aproveitadas, mais ou menos, segundo este aproveitamento haverá maiores ou menores possibilidades de reversão de valores — e a narrativa e o narrador voltam a dirigir-se, muito proximamente, ao receptor novamente.

### *Perspectiva*

A perspectiva, segundo Walzer, implicaria em noções de objetividade e de subjetividade. Sempre será preciso esclarecer que ambas as noções nada têm a ver com abordagem em primeira ou em terceira pessoa. Pois não é pelo fato de falar de si que a personagem é subjetiva. A subjetividade poderá ser medida pelo envolvimento entre o narrador e a narrativa. A plena subjetividade implica na perda do sentido de perspectiva diante do que é narrado. Seria o caso do narrador, no capítulo 19 de *S. Bernardo*:

“Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. As vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas — e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel.

Emoções indefiníveis me agitam — inquietação terrível, desejo doído de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.

Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras.

— Casimiro!

Casimiro Lopes estava no jardim, acororado ao pé da janela, vigiando.

— Casimiro!

A figura de Casimiro Lopes aparece à janela, os sapos gritam, o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva. (Graciliano RAMOS, *S. Bernardo*, 7.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins, p. 113/4).

Fundem-se tempo e espaço. Presente e passado mesclam-se, sobrepõe-se um ao outro. O enquadramento aproxima do emissor os fatos. Estes, confundidos, não se dão a conhecer de forma clara. Por isto apresentam-se também em um ritmo mais acelerado:

“O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

— Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.

Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

— Madalena!

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranqüila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião!”

(idem, *ibidem*, p. 114/5).

Talvez possamos dizer, pois, que a medida de aproximações e de distanciamentos salienta a noção de perspectiva, que, móvel, se define pela posição quantitativamente preferida. Implica em exame minucioso, atento, da matéria da narrativa pelo narrador, capaz de deixar espaços em branco, pela ampliação de certos dados. Isto implica, em si, em uma abertura. A perspectiva, neste caso, em princípio subjetiva, permite aproximações e afastamentos verificados pelo receptor diante da narrativa, os quais não só determinam um espaço, senão também a ampliação deste espaço dentro do tempo diluído, difuso, mesclado. Aprofunda-se o quadro. Percebemos, então, nitidamente, quando há legitimamente algo subjetivo, ou a quando a subjetividade é apenas aparente — porque não bastará que o narrador, eventualmente narrador-personagem, fale de si.

Pela definição de subjetividade podemos concluir o que consideramos como objetivo: a menor quantidade de envolvimento diante da narrativa, por parte do narrador, de modo a

haver um quadro mais fixo, mais distante, com menos desvios de atenção do que em caso de subjetividade.

### *Ponto de vista*

A noção de ponto de vista (point of view) tem sido a mesma de foco narrativo. E seria, portanto, a resultante da soma dos aspectos apontados — e de outros ainda, estudados por Percy Lubbock, Tzvetan Todorov, Wolfgang Kayser, Käte Hamburger e outros. Parece-nos, porém, que poderíamos considerar *ponto de vista* como sendo *a personagem privilegiada de onde mana a narrativa*, diferente, portanto, de foco narrativo. O foco narrativo incluiria o ponto de vista nos demais aspectos que o caracterizam. E o ponto de vista implicaria mais especificamente na personagem — ou personagens — que falam. Delas mana a narrativa, porém o foco narrativo poderá ser outro, pois poderá existir, para além da personagem, um narrador que ordena a narrativa. Sabemo-lo através do estudo das características da linguagem e da estrutura geral da narartiva.

Não seria o caso de “O Pentágono de Hahn”?

São cinco estórias diferentes, cuja ligação é o geometrismo da composição que as entretece, bem como a figura comum de Hahn. Talvez a melhor figura para descrever o espaço assim criado pelo autor seja dada pela sua quinta personagem, a do personagem que quer ser escritor:

“No instante em que, de súbito, concebo o espaço em torno como feito de ofuscantes lâminas de vidro, | ... |”  
(Osman LINS, *Nove, Novena*, p. 60).

A narrativa transcorre como que refletida sobre cinco dessas ofuscantes lâminas. Em cada uma delas há elementos de transparência, que permitem ver as outras. Elas se distribuem no espaço, mas não nos querem dar a ilusão de comporem um vitral. Querem-se apenas “ofuscantes lâminas de vidro.” Como a cor e as linhas se confundem, não temos diferentes quadros de momentos e espaços diferentes, em perspectivas diferentes, compondo a história da humanidade, porém ilustrações diferentes, com a mesma perspectiva, com traços e cores que se fundem em um mesmo nível, de uma história fundamental: a busca da captação de irisações de uma realidade maior — intuída pelo autor.

## **A LÍNGUA ALEMÃ NO BRASIL E SEU ENSINO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

**Zelinda Tognoli Galati Moneta**

O título em questão suscita muitas possibilidades de abordagem, porque os problemas relacionados com o ensino de qualquer língua estrangeira são de natureza muito variada. No presente caso, parece-nos que valeria a pena o seu enfoque de duas perspectivas:

1 — os objetivos do ensino do alemão, em face do mercado de trabalho no Brasil, isto é, quais as oportunidades que se oferecem no Brasil a um licenciado em língua e literatura alemã ou qual a aplicação, no Brasil, da aprendizagem da língua e literatura alemã;

2 — métodos e técnicas de ensino da língua alemã para estrangeiros, objetivando uma aprendizagem tão eficiente quanto possível.

Com relação ao item 1 é preciso lembrar em primeiro lugar aquilo que é inegável: a função primordial da educação, e portanto da escola, é preparar o homem para a vida. O ensino universitário em particular tem duas metas prioritárias no caso das Faculdades de Filosofia: a preparação do profissional para o magistério e a formação do pesquisador. Portanto, hoje em dia, entendemos a formação universitária não mais apenas como um aprimoramento intelectual, conforme ela era considerada até há bem pouco tempo. Mas ela é uma exigência de sobrevivência e de desenvolvimento nacional. Isso porque o país precisa de profissionais competentes e de homens capazes de propor soluções apropriadas às nossas necessidades, aos nossos problemas específicos. Caso contrário, correremos o risco de necessitar ainda por muito tempo seguir as soluções ditadas por outros povos mais adiantados. Naturalmente que essas soluções específicas a que nos referimos não serão encontradas

da noite para o dia. Daí a responsabilidade do nosso ensino universitário.

No que se refere ao ensino da língua estrangeira, é preciso lembrar que estamos vivendo um momento em que a civilização enfatiza o problema da comunicação e o seu veículo mais importante é naturalmente a linguagem, a língua, ou as línguas, quando se trata de comunicação entre povos diferentes. Portanto é de capital importância para o desenvolvimento do país, cultural, econômica ou politicamente falando, o ensino superior de línguas estrangeiras, quaisquer que sejam elas, formando profissionais (*professores*) que irão difundir a língua e propiciar a existência de material humano capaz de se comunicar. Esse ensino deverá formar também *tradutores* e *pesquisadores* capazes de lidar com textos originais da língua estrangeira, interpretando-os corretamente, sem riscos de interpretações de segunda mão, deturpadas às vezes até por fatores ambientais.

De nosso ponto de vista não existem línguas menos ou mais importantes. São todas elas veículo de comunicação intimamente ligado à cultura de um povo. O que existe é a maior ou menor importância de uma determinada língua estrangeira para uma determinada civilização. Se ela tem algo a dizer, a comunicar a um determinado povo, então deve ser estudada por ele. Não nos esqueçamos que, nesse particular, o ensino universitário deve procurar corresponder às aspirações culturais e necessidades práticas da comunidade, ao lado também da preservação dos padrões universais de cultura.

O que dizer, então, da língua alemã com relação à comunidade brasileira? É preciso, no Brasil, que se estude alemão, que se fale alemão, que se leia alemão? Naturalmente que as respostas a essas questões poderiam nos conduzir muito longe — citemos apenas um exemplo a título de condução do problema: o que dizer das bibliografias propostas e do material bibliográfico existente nas nossas Faculdades, para citar apenas algumas áreas mais ligadas a nós, no campo da Filosofia, da Estética e da Teoria Literária ou das Ciências Físicas, Matemáticas e Biológicas? Grande parte do material indicado é, como se sabe, em língua alemã no original. E o que acontece com o nosso estudioso? É geralmente obrigado a recorrer a traduções em inglês ou francês, línguas que nos são mais acessíveis, traduções que chegam até nós com atraso compreensível, em relação ao aparecimento do original, e em edições muito caras, porque estamos, de qualquer forma, adquirindo um livro

estrangeiro. E tudo isso por quê? A resposta está na carência de especialistas no Brasil capazes de trabalhar nesse setor de divulgação científica. Precisamos de técnicos em língua alemã. Nossos pesquisadores, que não dispõem da língua alemã como instrumento auxiliar de trabalho, beneficiar-se-iam da contribuição de equipes de tradutores dessa língua. A formação de intérpretes também é uma necessidade e essa preocupação não é descabida, já que as trocas entre Brasil e Alemanha são consideráveis, bastando lembrar que a Alemanha é o segundo maior investidor de capital estrangeiro no Brasil.

A solução do problema, temos consciência, só será atingida muito lentamente, dependendo da formação de bons profissionais para o magistério, em qualquer nível — seja para o secundário, para o superior ou para os institutos de ensino de língua. De qualquer forma, nossa realidade está a exigir técnicos nessa área, o que não deixa de ser um desafio convidativo ao trabalho para que se cumpra, em tempo tão curto quanto possível, essa fase de nosso desenvolvimento cultural.

Quanto aos métodos e às técnicas para essa aprendizagem, é preciso lembrar primeiramente a variedade deles. Já se ensinou língua estrangeira através do método dito tradicional: teoria gramatical, versão, tradução. É claro que se adquiriam conhecimentos, mas conhecimentos passivos, que raramente chegavam a levar o aluno a fazer uso do idioma aprendido para a comunicação oral. O método direto foi uma reação a esse estado de coisas assim como o foram, mais modernamente, os métodos estruturais baseados nos progressos e pesquisas da lingüística nas últimas décadas. Por outro lado, também já houve época em que o conhecimento da gramática de uma referida língua era já qualificação para a atividade docente daquela língua. Sem dúvida que ela é uma, mas apenas uma, estando claro que o professor deve ter também a capacidade de se comunicar, de falar a língua que ensina. Não se deduza daí que todo aquele que fala uma segunda língua está em condições de ensiná-la. Não sem um preparo para isso. Além da formação profissional ligada a disciplinas pedagógicas, é fundamental que ele conheça a sua própria língua ou a dos alunos, uma vez que é preciso conhecer a estrutura da língua que ensina e a daquela que é falada pelos seus alunos. Só assim o professor poderá ter compreensão para problemas específicos da aprendizagem da segunda língua, pois sabe-se que há nessa aprendizagem grande interferência da língua materna, que pode perturbar ou auxiliar o processo da aprendizagem.

O professor precisa conhecer as coincidências ou contrastes dos dois sistemas lingüísticos para poder utilizar-se das vantagens que as coincidências oferecem, ou prescrever exercícios corretivos no caso da interferência negativa, o que pode ocorrer em todas as camadas da língua. Exemplifiquemos com o caso da aprendizagem da língua alemã por estudantes brasileiros. É natural, como já dissemos, que o estudante transfira hábitos da sua própria língua para a língua estrangeira. Assim, ao nível da fonologia, por exemplo, é freqüente que o nosso estudante transfira a pronúncia velar do *l* pós-vocálico da fala brasileira, como em *alto*, *elmo*, *último*, para palavras alemãs nas quais o *l* na mesma posição deve ser palatal, como por exemplo em *alt*, *elf*. O falante brasileiro tem também forte tendência para pronunciar nasais velares como nas palavras *angu*, *antigo*, o que pode ser transferido erroneamente para vocábulos alemães do tipo *Anzeige*, *Antrag*, nos quais a nasal deve ser linguodental e a vogal é de timbre aberto. Em português as palavras só terminam em três consoantes: *l*, *r* e *s/z*

<sup>v v</sup>  
ou *s*, *z*. Não temos portanto, por exemplo, palavras terminadas por consoante *t* ou *d* como acontece no alemão (*Geschäft*, *und*, *Student*). Temos, porém, *t* ou *d* seguidos do fonema final *i* (oclusivo-fricativo para alguns falantes), como em *cidade*, *onde*, *estudante*. É comum ouvir o estudante brasileiro de língua alemã transferir para as já mencionadas palavras dessa língua estrangeira a vogal final inexistente nelas e a mudança da consoante. Ao nível da sintaxe lembremos, por exemplo, que a posição dos termos na oração subordinada alemã obedece um esquema fixo, no qual o verbo flexionado deve ocupar a posição final na oração. O estudante brasileiro é tentado, porém, a colocar os termos dessa oração na mesma posição que os colocaria em português. Ao nível do léxico pode haver interferência auxiliar, graças ao grande número de radicais comuns (latinos): *studieren*, *korrigieren*, *diktieren* e seus respectivos correspondentes em língua portuguesa.

O importante em torno dessas considerações é o fato de ser preciso levar o aluno a criar novos hábitos de linguagem diferentes daqueles de sua própria língua. É, portanto, dessa perspectiva que o conhecimento da estrutura da língua materna do aluno pode ajudar o professor e o pesquisador no campo do ensino da língua estrangeira, permitindo-lhe prever dificuldades que os estudantes de uma nacionalidade poderiam ter na aprendizagem de uma determinada língua estrangeira e, a partir daí, prescrever exercícios corretivos para cada caso.



Quanto aos métodos existentes no caso da língua alemã, é preciso salientar que o seu ensino tem se beneficiado muitíssimo das mais recentes pesquisas lingüísticas. Há equipes de especialistas entre as quais a do Instituto Goethe em Munique, que vem dando atenção especial aos métodos estruturais, elaborando-os e difundindo-os desde 1965.

É essa a orientação que a Disciplina de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília tem procurado seguir, naturalmente adaptando os métodos usados para problemas específicos do estudante brasileiro. Trabalhamos com três recursos auxiliares diferentes, preocupando-nos com o ensino da língua alemã em dois níveis, um voltado para a língua culta e outro para a coloquial.

O primeiro desses métodos e o que usamos há mais tempo é o de Schulz-Griesbach, *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* (2 volumes). O seu objetivo é dar conhecimentos básicos de língua alemã, daquela linguagem usada diariamente pela camada culta, introduzir conhecimentos gramaticais, proporcionando fonte rica de comparação estrutural com a nossa própria língua. Talvez se estranhe que falemos em gramática, quando parece que a tendência moderna é aboli-la. Mas é preciso levar em conta os objetivos que se têm em mente ao ensinar uma língua estrangeira. Podemos e devemos prescindir da gramática quando se trata de levar o aluno apenas a falar e entender essa língua. Mas no nosso caso, lidamos com estudantes que pretendem a formação profissional como professores de língua alemã. Nesse caso a gramática é também o alicerce para um preparo sólido. É claro que não estamos nos referindo à teorização como fundamento. Ela não é enfatizada e é dada apenas no necessário. Como futuros professores, nossos estudantes precisam também conhecer os detalhes da língua. Como estabelecer comparações se não conhecem a estrutura nova? De qualquer forma, somos de parecer que para se ensinar bem o pouco, é preciso conhecer o muito.

Esse método deve ser introduzido de forma direta. E nesse caso é preciso um grande respeito pela progressão de conhecimentos. É palavra chave no método direto, isto é, é preciso trabalhar apenas com recursos que o aluno conhece, o que é muito importante para que ele se acostume ao uso da língua. Dessa forma a entende e tem desejo de falar. Assim, por exemplo: para ensinar um ítem novo de gramática, devemos usar apenas vocabulário já conhecido, e na introdução de vocabulário novo usar apenas estruturas gramaticais que o

aluno já domine. O método é acompanhado por fitas magnéticas, nas quais o texto é falado duas vezes, havendo na segunda vez pausas para repetição por parte do aluno. Nesse método não há mal algum no emprego de uma palavra na língua materna, de forma rápida, onde ela possa ajudar. Naturalmente que nada de longas exposições. A finalidade é economizar esforços do aluno e professor e centrá-los onde mais necessários. É preciso libertar o aluno tão depressa quanto possível da preocupação com o sentido do texto. Isto tem que ser solucionado o mais rapidamente possível. Daí também a proliferação de métodos visuais. A imagem auxilia a compreensão da situação, assim como muitas vezes a palavra. As experiências mais recentes com grupos de observação têm demonstrado que é extremamente importante o emprego da língua estrangeira pelo professor e alunos, mas demonstraram também não haver mal no emprego da língua materna onde ela possa ajudar a compreensão da situação, levando o aluno mais rapidamente a entender e a repetir estruturas que condicionará. De qualquer forma Schulz-Griesbach dá conhecimentos básicos de gramática, vocabulário de língua culta introduzidos de forma direta, propiciando ao aluno condições de entender, falar e até ler sozinho textos de revistas, jornais e livros. Podemos afirmá-lo com a experiência de nosso trabalho em cursos regulares ou intensivos desde 1964.

O segundo método a que nos referimos, *Deutsch als Fremdsprache* de Braun-Nieder-Schmoe (2 volumes), fundamenta-se essencialmente nas mais recentes concepções de aprendizagem de uma língua estrangeira. Assim como o anterior, foi também criado, desenvolvido e experimentado por uma equipe de especialistas do Instituto Goethe na Alemanha. Essa equipe estava consciente da necessidade de tornar o aprendizado da língua alemã ao mesmo tempo ameno e eficiente. Seu objetivo é também a língua falada, mas em nível coloquial. Para admitirmos a classificação do Prof. Aryon Dall'Igna Rodrigues, enquanto o método Schulz-Griesbach visa a língua falada tensa, este visa a distensa. O método originou-se de dez anos de pesquisas e experiências na Alemanha e fora dela em centros do Instituto Goethe. Trata-se de um curso para principiantes ou alunos com pouco conhecimento anterior da língua alemã. Segundo investigações, usa-se na linguagem diária pouco mais de 1000 palavras (1269) em pequeno número de estruturas padrões. Isso foi demonstrado em 1964, através de pesquisas para o levantamento do vocabulário básico alemão. É esse vocabulário que o método introduz a

princípio, vocabulário distribuído em estruturas fundamentais da língua alemã dialogada. A par disso o livro preocupa-se também com informações da vida do cotidiano na Alemanha e informações de caráter cultural, já que é também extremamente importante o conhecimento da civilização que faz uso da língua estrangeira que se aprende.

O método fundamenta-se nos seguintes princípios originados da pesquisa lingüística e da didática de uma língua estrangeira:

- 1 — ouvir e falar antes de ler e escrever;
- 2 — no início limitação do vocabulário e intensificação da fonética;
- 3 — repetição de modelos de construção lingüística em vez da exigência de construção de orações;
- 4 — exercício como parte fundamental, em vez de esclarecimentos teóricos.

Portanto, o objetivo é conhecimento e domínio de estruturas fundamentais da língua alemã, que conduzam o estudante estrangeiro ao seu emprego ativo. O livro é acompanhado de uma série de recursos óticos e acústicos, embora possa também ser usado sem os mesmos. Os “slides” têm a função de tornar clara imediatamente qual é a situação em que o diálogo vai se desenvolver, pois os livros devem estar fechados a princípio. O aluno deve ouvir e entender, para só depois repetir e falar. Ao primeiro diálogo de cada lição seguem-se exercícios de repetição (drills) que devem fixar as novas estruturas morfo-sintáticas. Robert Lado nos capítulos 4, 5, 10 e 11 de *Language teaching: a scientific approach* é bem esclarecedor quanto a essa técnica.

Mas mesmo quando o professor dispõe de todos os recursos acústicos que acompanham o método, ele não pode ser espectador passivo. Tem exatamente a tarefa de controlar e corrigir, se tiver à disposição todos os meios técnicos que complementam o método.

A nossa experiência em Marília baseia-se ainda no trabalho com mais um livro no ensino da língua alemã: *Guten Tag*.

É um curso de alemão para adultos, preparado em primeira linha para a televisão, há pouco mais de quatro anos. Tivemos oportunidade de vê-lo pela primeira vez por ocasião do I Con-

gresso Internacional de Professores da Língua Alemã, realizado em 1967 em Munique. Seu idealizador é o Prof. Rudolf Schneider, um dos responsáveis pela área de recursos didáticos de natureza técnica do Instituto Goethe de Munique. As primeiras experiências do método para estrangeiros foram feitas na Grécia e Finlândia e diante da sua receptividade começou a haver interesse pelo seu emprego também em salas de aula. Não se baseia em nenhum método de forma especial, embora recorra a princípios modernos de ensino de uma língua estrangeira: recursos audiovisuais e repetição de estruturas padrões, por exemplo. São vinte e seis estórias durante as quais a ação se desenvolve em língua alemã, havendo um livro com os respectivos textos para o estudante. O filme é apenas motivação, de forma alguma substituto do professor. A partir dele o professor estrutura sua aula com as possíveis repetições e substituições e é justamente aí que ele difere de outros filmes, porque requer a função didática. Hoje os “tapes” são distribuídos em mais de quarenta países.

Diante da sua aceitação saiu recentemente um segundo livro, além do livro de textos, o manual para o professor (*Lehrerhandbuch zum Sprachfilm “Guten Tag”*) de autoria de Dietrich Kreplin, e um terceiro também de Rudolf Schneider com material e sugestões para o desenvolvimento da aula, tais como diálogos, ditados, testes (*Der Sprachfilm “Guten Tag” im Unterricht*). Sabemos que está sendo preparada a seqüência do filme sob o título: *Guten Tag wie geht's*.

Naturalmente esse tipo de trabalho didático é ainda campo quase inexplorado. Só muito recentemente começa a aparecer literatura especializada no assunto, pois só agora estamos despertando para mais essa facilidade da tecnologia. Repetimos e enfatizamos porém, que mesmo esse recurso técnico não é substituto do professor. É motivação a partir da qual se constrói a aula, é material didático para o desenvolvimento da mesma, é o quadro animado, vivo e dialogado diante do aluno, para que esse seja conduzido mais facilmente à compreensão da língua estrangeira. De qualquer maneira, é uma forma sugestiva como técnica, pois o estudante vê e ouve, observa o desenvolvimento dinâmico do fato apresentado.

A esse propósito gostaríamos de fazer uma última observação a título de conclusão dessas considerações. O professor de língua estrangeira que trabalha com recursos audiovisuais deve ter muito cuidado ao dosar o seu emprego. Não se deve permitir que esses recursos técnicos acabem poupando dema-

siadamente o aluno no esforço para a aprendizagem. O recurso audiovisual deve ser, isto sim, estímulo. Deve provocar no estudante uma reação que o leve a assimilar conhecimentos e hábitos. É só recurso auxiliar ilustrativo de situações e estimulantes, na medida em que leva o aluno à participação no processo de aprendizagem. É, portanto, meio e não fim. Exageros no seu emprego podem ser tão nocivos quanto a teorização ou longas exposições na língua materna.

Como se pode perceber, os métodos por nós indicados enfatizam a aprendizagem da língua alemã de forma ativa, de tal modo que ela possa ser realmente um veículo de comunicação. Cada um deles dispõe de recursos complementares ao livro didático, que constituem rica fonte de material para uma sólida aprendizagem, a saber:

1 — Braun-Nieder-Schmoe — *Deutsch als Fremdsprache*. Stuttgart, Klett Verlag, 1970.

Material complementar para o volume 1:

- 4 discos
- 4 fitas magnéticas com a duração de 222 minutos à velocidade de 9,5 cm por segundo
- 96 “slides”
- Blasch - *Strukturübungen und Tests*
- Lechner - *Dialogische Übungen*.

Material complementar para o volume 2:

- 3 discos
- 12 fitas magnéticas com a duração de 124 minutos à velocidade de 9,5 cm por segundo
- 96 “slides”
- Blasch - *Strukturübungen und Tests*

2 — Schneider - *Guten Tag*, Berlin, Langenscheidt, 1967.

Material complementar:

- 26 tapes relativos a cada uma das lições
- 1 disco.

3 — Schulz-Griesbach - *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*. Grundstufe in zwei Bänden. München, Hüber Verlag, 1970.

Material complementar para ambos os volumes:

— coleção de cartazes coloridos, tamanho 61 x 86, em cartolina, com os seguintes temas: “zu Hause”, “Strassenverkehr”, “im Hafen”, “auf dem Flugplatz”, “auf dem Bahnhof”, “im Büro”, “Hüttenwerk”, “auf dem Schulsportplatz”, “im Selbstbedienungsgeschäft”, “im Restaurant”.

Material complementar para o volume 1:

— 2 fitas magnéticas que reproduzem os textos do livro, com a duração de 176 minutos, incluindo pausas para repetição, à velocidade de 9,5 cm por segundo

— Nieder - *Sprechübungen*: livro de textos e 5 fitas magnéticas com a duração de 283 minutos incluindo pausas para repetição, à velocidade de 9,5 cm por segundo

— 24 “slides” reproduzindo quatro pequenas histórias.

Material complementar para o volume II:

— Nieder - *Sprechübungen*: livro de textos e 6 fitas magnéticas com a duração de 320 minutos à velocidade de 9,5 cm por segundo

— Willeke - *Übungen für das Sprachlabor*: livro de textos e 4 fitas magnéticas com a duração de 192 minutos incluindo pausas para repetição, à velocidade de 9,5 cm por segundo.

Outros livros didáticos também difundidos no Brasil para o ensino da língua alemã a principiantes são, entre outros, Kessler - *Deutsch für Ausländer*. Königswinter, Verlag für Sprachmethodik; Schlimbach: *Kinder lernen Deutsch - Die Familie Schiller*. München, Hüber Verlag; Schulz-Griesbach-Lund - *Auf deutsch, bitt!* München, Hüber Verlag, além do excelente *Moderner deutscher Sprachgebrauch*, München, Hüber Verlag, para alunos mais avançados.

Estas são algumas considerações que nos foram dadas pela nossa experiência na área do ensino da língua alemã a brasileiros. Desejariamos que elas pudessem motivar a manifestação de outros docentes com experiência talvez maior do que a nossa no campo, o que só poderá reverter em contribuição valiosa para o problema do qual tratamos neste depoimento.

**MISCELÂNEA**

## PROJETO DA DISCIPLINA DE LÍNGUA PORTUGUESA (\*)

**Maria Carolina Gallotti Kehrig**

O ensino do português está a merecer nossa atenção, como Titular desta disciplina e de todos aqueles que se dedicam ao ensino da Língua Vernácula e, em especial, das entidades responsáveis pela formação dos professores desta disciplina.

É um tema que vem preocupando filólogos, lingüistas, professores e tem sido objeto de importantes comunicações e debates em simpósios e colóquios. Como muito bem já observou o professor Brian F. Head: quer no Brasil, quer em Portugal, os estudos de Língua Portuguesa feitos de acordo com os princípios e métodos da Lingüística moderna incidem quase exclusivamente sobre uma ou duas variedades que se encontram numa ou noutra grande cidade, e dos poucos estudos que existem quase todos tratam de Fonologia. Os estudos de Morfologia são poucos e incompletos, os de Sintaxe e Semântica ainda mais limitados. . . Quase tudo o que se sabe sobre certos aspectos de muitas variedades é o produto da observação impressionística — muitas vezes tão precária, e não do estudo científico. Estas lacunas na análise lingüística refletem-se no ensino da gramática. Quase todos os livros para o ensino escolar e inicial do português como língua materna padecem de tratamentos muito defeituosos da Sintaxe e da Semântica, justamente as áreas da língua menos estudadas.

Urge, pois, que sejam feitas pesquisas lingüísticas com o objetivo levantamento de níveis de língua, vocabulário básico, listas de Frequência e de Disponibilidade. E assim chegare-

---

(\*) *Alfa* 16 (1970) 384-397 publicou o projeto de pesquisa do Português Fundamental do Brasil, de autoria do Prof. Adriano da Gama Kury. Para manter nossos leitores informados sobre o assunto, publicamos agora este relato da Prof.<sup>a</sup> Maria Carolina G. Kehrig, da Universidade Federal de Santa Catarina.



mos ao Português Fundamental que nos fornecerá a matéria-prima para os livros didáticos. Outros países — França, Espanha, etc. — já resolveram, em parte, este problema, organizando vocabulário e gramática básicos — e, em nossa Universidade, o método audiovisual destas duas línguas é fruto de pesquisas realizadas nestes dois países.

A seleção de vocábulos e a organização das listas de Frequência facilitam a aprendizagem. Nossos livros-texto, porém, não se preocupam com este aspecto e o aluno memoriza vocábulos que jamais utilizará ou, talvez, esporadicamente, em circunstâncias especiais. Deixa de aprender o que é essencial, fundamental, indispensável. O mesmo acontece em relação às gramáticas. Quanta complexidade e sutileza, quantas estruturas arcaicas, quantas formas ambíguas que nos deixam hesitantes na hora de empregá-las! Que distância entre a língua falada e o padrão escrito compendiado nas gramáticas?

Atualizemos o ensino da língua materna, simplificando e racionalizando nossa gramática, reduzindo os estudos gramaticais ao essencial, automatizando nossas estruturas lingüísticas, aproximando os vários níveis de língua, não nos perdendo no emaranhado e labirinto de regras supérfluas. Conscientizemo-nos que aprender uma língua é formar bons hábitos de linguagem, automatizando formas corretas obtidas em situações de real comunicação. Segundo Robert C. Pooley “os padrões da linguagem na vida adulta têm suas raízes na infância.”

Todo este trabalho não resultará do arbítrio ou do acaso e sim duma descrição exaustiva e completa.

Para que possamos dar cumprimento ao programa da nossa disciplina, integrando-a nos modernos e atuais processos de pesquisa lingüística, propomos estas duas atividades prioritárias:

- 1 — Levantamento dos falares catarinenses e níveis de língua.
- 2 — Elaboração do Português Fundamental.

1) *EXECUTORES*: Maria Carolina Gallotti Kehrig — responsável  
Professores auxiliares — 2  
Funcionários — 2  
Alunos e monitores.

Etapas : Preparação dos inquiridores  
Levantamento bibliográfico

Preparação do inquérito  
Zoneamento lingüístico — localidades prioritárias  
Pesquisa de Campo — Aplicação do inquérito  
Reunião dos dados  
Transcrição  
Mapeamento

*Atualização de conhecimentos*

É necessário que os membros desta equipe se familiarizem com as técnicas de pesquisa. Para isso dar-se-ão cursos rápidos sobre o assunto.

*Biblioteca especializada*

O acervo da nossa biblioteca precisa ser enriquecido. Oportunamente será feita uma relação de livros específicos.

*Material*

Gravadores (4) pilha e eletricidade  
Fitas magnetofônicas  
Papel, estêncil  
Fichas, cartas perfumadas  
Máquina de escrever  
Papel vegetal para mapas  
Máquina fotográfica  
Rural Willys (condução)

*Cronograma*

5 anos

Cumpre observar que, à medida que surgirem os dados, serão aproveitados para fins didáticos.

A importância e necessidades destas duas pesquisas dispensam maiores comentários e não pode sofrer delongas, pois atendem à simplificação e atualização do ensino do português dentro e fora das áreas em que é falado, colocando a gramática no seu devido lugar, porque uma vez ela atualizada será a reguladora da língua-padrão.

II) *ORIENTAÇÃO PARA OS ENTREVISTADORES*

(Dados válidos para os Estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina)

Que é o "Português Fundamental".

Trata-se de um trabalho de investigação sobre o português falado, baseado na coleta e estudo de 800 000 palavras oriundas de duas fontes:

a) 500 000 palavras colhidas em fita magnética de conversas reais que deverão ser transcritas, estudadas e tratadas segundo processos que veremos quando chegar o momento, e que nos levarão à obtenção de uma série de conclusões.

b) 300 000 palavras obtidas da aplicação de questionários organizados em torno de 25 centros de interesse.

Vamos tratar da primeira parte do trabalho, isto é, da gravação e transcrição de uma série de entrevistas, até chegarmos às 500 000 palavras.

O trabalho do entrevistador consistirá na procura de indivíduos suscetíveis de ser entrevistados dentro da área assinalada para cada um, seguindo a repartição profissional aproximada.

Nesta tarefa o entrevistador deve ter em conta uma porção de princípios dos quais dependerá:

1.º) a qualidade técnica da gravação, da qual dependerão as possibilidades de transcrição do documento obtido, assim como a fidelidade e a rapidez da mesma;

2.º) a riqueza e a espontaneidade da linguagem no documento em questão.

Sem entrar aqui em considerações sobre a correta utilização dos gravadores, que depende do conhecimento desses aparelhos e da experiência em seu manuseio, a experiência ensina que do ponto de vista lingüístico, as condições ideais de uma enquête encontram-se nestes princípios:

1) Colocando o gravador em lugar fixo (sobre uma mesa, por exemplo), e pondo-o em funcionamento sem que o saiba o informante. Neste caso é recomendável que se explique em seguida ao interessado que se fez uma gravação e os objetivos a que se visa com ela.

Não é necessário dizer que repugna à nossa ética profissional a gravação de conversações que girem em torno de problemas pessoais dos informantes, por exemplo, os que se referem à sua vida privada, convicções políticas e religiosas, e que o entrevistador deve estar sempre disposto a destruir as gravações desde que o interessado manifeste o desejo.

2) Entrevistando ao mesmo tempo duas pessoas que conversem em torno da finalidade da enquête. Neste caso a personalidade do entrevistador pode ir desaparecendo ao longo da entrevista, à medida que os

informantes falem dos assuntos propostos. Neste caso o entrevistador se reserva exclusivamente o papel de lançar novos temas de conversa quando esta paralisar.

3) A entrevista a um só informante. A função do entrevistador é de dirigir a entrevista, sem esquecer que o que interessa é a maneira de o entrevistado expressar diferentes realidades, experiências e evocações e que os pontos de vista do entrevistador devem estar exclusivamente orientados para guiar a fluência da entrevista. Para facilitar o trabalho do entrevistador, damos a seguir uma lista de temas de conversa que reúnem grande parte dos que são utilizados nas conversas habituais (Em anexo).

### III) *TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS*

Nesta etapa, o trabalho do entrevistador deve ser presidido pela preocupação constante de transcrever fielmente e somente o que está gravado na fita, e que se refira à conversa do informante, do entrevistador ou até de alguma pessoa presente no momento da entrevista e que tenha contribuído a dar unidade ao diálogo.

O entrevistador deve igualmente reproduzir os sinais que correspondem às variações de entonação: ora de interrogação, ora de exclamação, do mesmo modo que os pontos, pontos de reticência, ponto e vírgula, e vírgula.

A transcrição da conversa deve ser encabeçada por uma série de referências, uma com relação ao entrevistador, outras ao informante.

As que dizem respeito ao entrevistador são de duas classes:

- 1.ª — No centro de cada unidade irão as iniciais de cada entrevistador. Por exemplo: E. K. (Elgin Kurth).
- 2.ª — Um número de código correspondente a cada entrevistador regional. Esse número irá na primeira linha das referências.

As referências que dizem respeito ao informante se apresentam assim:

1.º — A direita das iniciais do Entrevistador irá o número correspondente ao Estado (1: RS, 2: SC.), e, separado por uma vírgula, o número correspondente à Cidade, conforme relação que aparece junto com a folha de códigos.

2.º — No ângulo superior direito irá o número que corresponde à entrevista dentro de cada Estado (Trabalho este que será feito pela equipe central).

3.º — Nome e sobrenome do informante, seguidos das iniciais entre parênteses.

4.º — Idade — em algarismos

5.º — Sexo — M. ou F.

6.º — Profissão — ver código anexo

7.º — Nível cultural

8.º — Importância do lugar de residência — ver código anexo

9.º — Influência lingüística anterior — ver código

10.º — Assunto de conversa — ver lista

11.º — Chave do informante: deve reunir, em ordem, todos os dados referentes ao informante, e transcritos em código, não omitindo nenhum fator.

#### IV) APRESENTAÇÃO DOS TEXTOS

Uma vez terminadas as referências do cabeçalho, passamos à etapa seguinte, a transcrição dos textos. Trata-se de recolher tudo e só o que está nas fitas magnéticas.

As transcrições apresentam-se como segue:

— Na margem esquerda serão anotadas as iniciais do entrevistador, do informante ou informantes da entrevista, e assinaladas com uma cruz (+) as intervenções das pessoas que intervenham casualmente, e que não devem ser consideradas como informantes, o que significa que suas intervenções não devem entrar na contagem das palavras, contudo serão transcritas para garantir a coerência dos textos.

— Na mesma margem devem ser colocados os números correspondentes à contagem de palavras: 100, 200, 300, 400, 500, não esquecendo de sublinhar a palavra que corresponde a cada uma das centenas.

— A entrevista deve ser transcrita com toda fidelidade, que deve estender-se até à notação dos sinais que correspondem às diferentes entoações e cadências dos diálogos originais.

— Pode acontecer que algumas passagens dos textos não sejam identificáveis pela má qualidade técnica da gravação ou, simplesmente, que seu conteúdo careça de interesse ou de representatividade: por exemplo, quando o informante se põe a falar do gravador que tem diante de si, das diferenças lingüísticas nas diferentes regiões, ou quando o

entrevistador, esquecendo sua função, passa da direção da entrevista a uma exposição monologada pessoal. Em todos esses casos e outros mais que aparecerão ao longo da enquete, devem traçar-se nos textos duas linhas paralelas, para indicar que a conversação foi interrompida, e que se fez um salto na transcrição. Assim:

---

— Na contagem das palavras de cada unidade não devem entrar os nomes próprios: de pessoas, lugares geográficos, instituições, etc., cuja frequência e estudo não nos interessam.

— Não contaremos nos textos as palavras pronunciadas pelo entrevistador, já que, por ser seu número muito reduzido, se repetirão constantemente empregos de palavras e construções de caráter pessoal e pouco representativas. Não obstante, pode considerar-se o informante como entrevistador e vice-versa, *numa só unidade*, aquela em que o entrevistador tenha intervindo o suficiente. Neste caso as referências do cabeçalho devem ser as que correspondem ao entrevistador que faz o papel de informante.

Posteriormente serão redigidas e comunicadas novas diretivas, mormente relativas à distribuição profissional dos informantes.

#### V) LISTA DOS TEMAS HABITUAIS DE CONVERSAÇÃO

Nota: Estes títulos devem servir ao entrevistador para preencher o espaço referente ao Assunto de conversa, nas referências do Informante de cada entrevista, após ser transcrita em unidades de 500 palavras.

— Atualidades	— Doenças	— Religião
— Administração pública	— Educação	— Saúde
— Agricultura	— Estradas	— Serviços domésticos
— Alimentos	— Estudos	— Serviço militar
— Amizades	— Família	— Salários
— Amor	— Festas	— Tempo
— Animais	— Gastos	— Trabalho
— Artes (belas)	— Gente	— Transporte
— Bebidas	— Idade	— Turismo
— Casas	— Indústrias	— Férias
— Calçados	— Livros	— Vizinhos
— Cidades	— Modas	— Vestuário
— Carros	— Negócios	— Viagens
— Compras	— Oposições	— Recomendações

- |                |              |
|----------------|--------------|
| — Corpo humano | — Política   |
| — Dinheiro     | — Preços     |
| — Diversões    | — Profissões |

## VI) CÓDIGOS

### CÓDIGO DAS PROFISSÕES

- A — Profissões liberais de nível universitário
- B — Diretores de empresa
- C — Estudantes de nível superior
- D — Estudantes de nível médio
- E — Empregados em serviço de nível médio
- G — Donas de casa
- H — Empregados de comércio (balconistas)
- I — Pessoas empregadas em trabalhos de indústria
- J — Criadores
- K — Agricultores (fazendeiros)

### CÓDIGO PARA NÍVEL CULTURAL

- 0 — (zero) Sem escola
- 1 — Curso primário completo
- 2 — Curso ginásial completo
- 3 — Curso secundário (2.º ciclo) completo
- 4 — Aluno de ensino Técnico Superior
- 5 — Aluno universitário
- 6 — Nível de Pós-Graduação

### CÓDIGO DAS CIDADES DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

- 0 — (zero) Capital (Porto Alegre)
- 1 — São Leopoldo
- 2 — Santa Maria
- 3 — Ijuí
- 4 — Passo Fundo
- 5 — Pelotas
- 6 — Caxias
- 7 — Uruguaiana

## CÓDIGO DAS CIDADES DE SANTA CATARINA

- 0 — (zero) — Capital Florianópolis
- 1 — Joinville (...)

## IMPORTANCIA DAS CIDADES

- 1 — Até 20.000 habitantes
- 2 — De 20 a 50.000 habitantes
- 3 — De 50 a 100.000 habitantes
- 4 — De 100 a 200.000 habitantes
- 5 — Porto Alegre

## INFLUÊNCIAS LINGÜÍSTICA

### ANTERIORES:

- 1 — Influência alemã
- 2 — Influência italiana
- 3 — Influência polonesa
- 4 — Influências outras.

## VII) ANEXO

### PORTUGUÊS FUNDAMENTAL

CIRCULAR N.º 1: 24/6/68

Prezados Colegas:

Levamos ao conhecimento de todos as decisões tomadas na última reunião com H. Rivenc, e de duas reuniões posteriores da equipe de

---

OBS.: Em novembro de 1968 sob a orientação da professora Maria Carolina Gallatti, alunas da 4.ª Série do Curso de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, iniciaram as entrevistas para a elaboração do Português Fundamental, segundo as determinações previstas para os Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Foram gravadas 6 entrevistas de 1 hora aproximadamente e feita a respectiva transcrição. A falta de apoio financeiro e de um intercâmbio maior com uma Comissão Central fez com que a iniciativa não lograsse êxito.



Porto Alegre, em torno do assunto que nos ocupa, o Português Fundamental.

De momento carecemos ainda de uma visão mais detalhada dos problemas. Mas poderemos começar a trabalhar com toda a segurança, pois não há grandes mistérios para os entrevistadores. Cumpre apenas saber qual a soma de material a levantar.

Ficou assentado que para o levantamento da língua falada dos dois Estados do país que nós representamos, seria bom coletar 500.000 palavras, perfazendo um total de 1.000 entrevistas aceitas, isto é, que não apresentem um linguajar demasiado pobre, cheio de repetições, de cacochês, etc. Devemos lembrar que estamos procurando a norma, o que nos obriga a selecionar as entrevistas.

As 1.000 entrevistas a que nos referimos, correspondem ao trabalho total. Até o fim do ano queremos ter 100, das quais será feito o levantamento dos problemas de codificação.

1. As 100 entrevistas ficam assim repartidas:

Porto Alegre	—	20
São Leopoldo	—	13
Caxias do Sul	—	10
Passo Fundo	—	10
Ijuí	—	5
Pelotas	—	10
Santa Maria	—	12
Uruguaiana	—	5
Florianópolis	—	15

2. Nível cultural mínimo: ginásio completo, podendo haver exceções raras).
3. Profissões: Todas (recomendamos variar o mais possível neste começo).
4. Idade: Preferivelmente jovens, entre 18 e 30 anos. Não nos parece útil um informante com menos de 13 anos.
5. Sexo: 50% homens, 50% mulheres.

Em anexo estamos remetendo as orientações para os entrevistadores, bem como os diversos códigos e uma lista dos principais temas de conversa habitual.

Recordamos que cada entrevista nos deve ser remetida em duas transcrições: a primeira com a máxima fidelidade à gravação, a segunda com o texto corrigido. Para facilitar o trabalho futuro, pedimos que as gravações sejam feitas na rotação 9.

Informamos ainda que a PUC fará uma grande encomenda de fitas magnéticas, que faremos chegar a cada equipe quando de posse das mesmas. Por enquanto procurem fazer o possível com o material existente em cada região.

No início do 2.º semestre remeteremos igualmente os questionários já impressos para o levantamento do vocabulário disponível, assim como o papel para a transcrição das entrevistas, tendo impresso o cabeçalho da 1.ª página.

Ir. Albino Posser

## O ROMANCE DE MARIA ISABEL BARRENO

João Décio

Maria Isabel Barreno, constitui, ao lado de Almeida Faria (autor de *A Paixão e Rumor Branco*), das mais gratas revelações da ficção nos últimos anos.

Autora de dois romances — *De noite as árvores são negras* e *Os outros legítimos superiores*, já começa a impor-se pelos inegáveis dotes de ficcionista.

Duas direções estão evidentes nos dois romances: a tentativa de reflexão filosófica em torno dos problemas das personagens e posição antiburguesa de crítica, especialmente à educação dada às adolescentes e às mulheres em geral, embora as personagens masculinas não escapem à feroz e irônica análise proposta e levada a cabo por Maria Isabel Barreno.

A posição antiburguesa no romance de Maria Isabel Barreno revela-se especialmente em *Os outros legítimos superiores* e irradia-se para outros campos da crítica social, em particular na ironia em torno dos problemas de ordem cultural.

A mulher de classe média portuguesa, rotineira, sem expressão no contexto social, igualmente merece os maiores reparos na atitude de contestação assumida pela romancista.

Pode-se afirmar, assim, que os livros em questão dividem-se entre a ficção e o ensaio filosófico, já que volta e meia a romancista faz aflorar a sua cultura haurida nos bancos universitários, licenciada em Ciências Históricas e Filosóficas que é.

Constituem os dois romances, *De noite as árvores são negras* e *Os outros legítimos superiores*, obras de contestação à situação de inferioridade psicológica e social em que se encontra a média das mulheres portuguesas a que fazem exceção as poucas mulheres cultas e independentes, portanto

formando minoria, a se crer na “facies” real do romance de Maria Isabel Barreno.

A impressão que nos dão tais obras é de que a romancista quer arrancar das forças da obscuridade, o potencial feminino de Portugal, em especial o de Lisboa. Além de estarmos diante de obras de contestação, trata-se de uma posição de decidida militância e reivindicação, na tentativa de superar todos os tabus e preconceitos que atingem a média das mulheres portuguesas.

Há uma evidente continuidade temática de *As árvores de noite são negras* e *Os outros legítimos superiores*, pois naquele a problemática centra-se no processo educacional da adolescente criada no meio burguês de preconceitos do que vai resultar a mulher objeto do crítica, porque também burguesa e preocupada com as exterioridades da vida, que aparece em *Os outros legítimos superiores*. Os romances giram em torno da mulher e apresentam uma visão indiscutivelmente feminina da vida e de seus valores.

Esta preocupação que Maria Isabel Barreno apresenta, relativamente à educação da menina e da mulher portuguesa, a nosso ver, limita seu romance à discussão de meros problemas locais e de caráter burguês, já abandonado pelos mais expressivos romancistas da atualidade em Portugal.

Toda esta “jeremiada” em torno da menina portuguesa e da mulher, respectivamente em *De noite as árvores são negras* e *Os outros legítimos superiores*, situam-se dentro do processo natural e normal da “libertação da mulher”, mas não são suficientes para erguer um grande romance que pretenda alçar vôo mais alto que o simples circular pela limitada atmosfera burguesa ou pequeno-burguesa de Lisboa. Assim, a militância dos romances de Maria Isabel Barreno constitui o seu elemento mais visível e diminui o seu valor ficcional. Nos momentos, porém, em que a romancista realiza a crítica social com sua fina ironia, aí sim, temos os melhores momentos de sua obra.

Por outro lado, tecnicamente falando, parece-nos que na estrutura narrativa o elemento romanesco acha-se algo desligado das reflexões filosóficas e da atitude crítica de M.I.B. Trata-se de uma falha que, facilmente poderá ser sanada em futuros trabalhos da romancista. Parece ter interessado mais nestes dois romances disreter sobre problemas vários que envolvem a menina e mulher portuguesa do que propriamente criar um forte ambiente romanesco. De certo modo, ela con-

tinua a linha do romance social de Eça de Queirós “*O crime do Padre Amaro, O Primo Basílio*”, se bem que com outras perspectivas. Mas a crítica social, o romance colado à realidade revela-se evidente em *De noite as árvores são negras* e *Os outros legítimos superiores*.

Parece que a maioria das romancistas portuguesas, dentre as quais, Maria Isabel Barreno, Fernanda Botelho e a própria Maria Judite de Carvalho, estão ainda limitadas à uma problemática romanesca (no sentido do tema) já de muito superada pelo romance, por exemplo, de Vergílio Ferreira, ou de Almeida Faria, ou de Augusto Abelaira, ou Fernando Namora, que já estão num esquema que superou a perspectiva burguesa ou pequeno-burguesa. Os romances de M. I. Barreno não inovam muito ou quase nada. Mas, pode ser que estejamos num início de processo de renovação temática e mesmo estrutural. Achamos que deve ela superar a limitação dos seus temas e em segundo lugar aperfeiçoar a sua própria criação literária.

Na sua faceta de crítica social (nem sempre bem imbricada com o elemento romanesco), a atitude de romancista, contra os preconceitos e provincianismos que atingem a mulher de classe média portuguesa, é ferina e certa, o que conscientemente toma uma atitude de estudo da sociedade, lembrando talvez Abel Botelho, nesta consciência de estudo social que deve ser a obra literária:

“Assim, nos jogos as crianças são preparadas para as funções sociais a que as destinam, os machos brincam às guerras e as fêmeas brincam às mães; por outro lado, esta oposição de brincadeiras cria, desde a infância, o antagonismo entre machos e fêmeas, que é uma das bases da sociedade humana que estudamos. Os jogos amorosos, na adolescência e na juventude, são permitidos aos machos, e encorajados como treino para um perfeito desempenho da função sexual; às fêmeas está vedado este tipo de jogos, pois na sociedade humana que estamos foi-lhes retirada a função sexual (o que não deve admirar em todas as sociedades humanas têm sido imposto às fêmeas restrições e limites.”  
*Os outros legítimos superiores.*” (p. 28)

Ou em

“Há três sexos — diz o sábio — nesta sociedade humana que observo. Os machos, as fêmeas puras e as fêmeas impuras. Já atrás referi como os machos novos se treinam na emoção sexual, e como todos os machos tem uma função sexual independente da procriação; as fêmeas impuras servem para esse fim”. (p. 43)

Percebem-se claramente dois aspectos: a atitude consciente de análise social, aqui proposta em torno dos tabus e preconceitos que atingem a mulher portuguesa, impossibilitada das experiências pré-matrimoniais, concedidas abertamente aos homens. Em segundo lugar, ela está “desligada” da ficção: nos trechos que destacamos a autora fala duas vezes em “sociedade humana”; ora o romance como ficção, fala em personagens, em supra-realidade. O ficcional se opera num mundo de supra-realidade, de supra-humanidade. Percebe-se claramente que o romancista associa dois mundos, o do humano e da ficção, o que constitui um defeito de ótica na construção do elemento romanesco; o romance não é a vida mas deve respirar vida.

Enfim, resta a M. I. Barreno operar o domínio da técnica romanesca, inserir naturalmente o elemento ensaístico na ficção, e assim poderá realizar um romance de real atualidade e interesse.

## ALGUMAS NOTAS EM TORNO D'O CRIME DO PADRE AMARO E D'O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS

João Décio

Depois de superar a fase romântica e dos escritos esparsos que iriam formar as *Prosas Bárbaras* e de escrever em parceria com Ramalho Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Eça de Queirós inicia, propriamente, em 1875, com o lançamento da versão definitiva d'*O Crime do Padre Amaro*, a sua melhor fase como romancista e que culminaria com *Os Maias*. Em 1877, Eça lança o seu segundo romance, *O Primo Basílio*.

Os dois citados romances situam-se bem dentro da linha realista: romance de crítica social, de demonstração da existência de chagas morais na sociedade portuguesa. Romances com preocupação evidente de tese, com visível influência da teoria de Taine, do evolucionismo de Darwin e o pessimismo de Schopenhauer; romances, enfim, firmemente colocados no processo de renovação social e humana de Portugal.

*O Crime do Padre Amaro* constitui o primeiro romance realista de Portugal e relata a vida do pároco Amaro na provinciana cidade de Leiria. Fruto de uma educação errada, desde os verdes anos, Amaro, por indolência e por costume, acaba cursando o seminário e se fazendo padre. Transportado para Leiria, onde campeia a ignorância e especialmente a beatice religiosa e por influência da vida dissipada do Cônego Dias, vem a conhecer Amélia e por ela se apaixona. O problema moral que se cria, com Amaro tornando-se amante de Amélia, explica-se por razões de dupla ordem: as individuais, quer dizer, aquelas de Amaro e de Amélia. As do primeiro, a falta de vocação, a sensualidade e a educação viciosa; as da última, a ignorância, a beatice. Em ambos, ainda pesou inesoravelmente, o meio ambiente, quer dizer o espaço mais a atmosfera. Uma passagem do romance dentre tantas, esclarece bem, no tocante ao padre:

Amaro era, como diziam os criados, um “mosquinha morta”. Nunca brincava, nunca pulava ao sol. Se à tarde acompanhava a senhora marquesa às alamedas da quinta, quando ela descia pelo braço do padre Liset ou do respeitoso procurador Freitas, ia a seu lado, mono, muito encolhido, torcendo com as mãos úmidas o forro das algibeiras — vagamente, assustado com as espessuras de arvoredos e vigor das relvas altas.

Tornou-se muito medroso. Dormia com lamparina ao pé de uma ama velha. As criadas de resto feminizavam-no; achavam-no bonito, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contato com os corpos, com gritinhos de contentamento. (p. 23).

O texto é ilustrativo de vários aspectos do caráter de Amaro: sua sensualidade, seu medo e sua indolência, aspectos que vão explicar suas ações, geralmente negativas, no meio beato de Leiria. Amaro é visto através de duas perspectivas distintas mas que se sintetizam no romance: a perspectiva psicológica, íntima e a perspectiva social. Na primeira, situa-se o drama íntimo de Amaro, que sofria terrivelmente com o fato de, sendo padre, não poder casar-se com Amélia. Contudo, o medo e a fraqueza vão pesar decididamente nas idéias de Amaro, que vai chegar ao auge de levar seu filho à tecedora de anjos, provocando-lhe a morte. Do mesmo modo, Amaro não mostra nenhum remorso, nem o mínimo problema de consciência, quando Amélia vem a falecer.

Do lado de Amélia, o seu encanto amoroso com Amaro só se explica pela extrema beatice religiosa, que a leva a ver no padre o símbolo de Deus na terra e que por isso mesmo acredita que seu amor era abençoado. Amélia era uma beata, isto porque aceitava piamente as exigências da igreja, especialmente naquilo que era aparência, mesmo porque, e ignorante, não tinha capacidade para refletir e chegar à compreensão da essência da religião. Deixa-se cair fatalmente, cedendo às instâncias amorosas do padre. Além dessas componentes de ordem individual, outras de ordem extra-individual, de sentido ambiental se faziam pesar. Amaro vivia na mesma casa de Amélia. O cônego Dias era amasiado com a senhora Joaneira, mãe de Amélia. Esta atmosfera e este ambiente corrupto, aliados à educação moral defeituosa que tivera Amaro, explicam claramente o deslize moral em que Amaro e Amélia vêm cair.

Além disso, na sociedade de Leiria mandava o clero e por isso mesmo acobertava-se tudo o que os seus representantes faziam de errado. Assim, a influência do meio, do momento,



e das circunstâncias dificultava enormemente e mesmo impedia a vitória dos bem intencionados. Estamos pensando na personagem João Eduardo, namorado de Amélia, que tentou investir contra a corrupção em Leiria e acabou sendo levado de vencidas pelo clero, ou melhor, por dois de seus representantes. Aqui cabe uma observação: Eça não generaliza a corrupção para todo o clero português, apenas estuda com mais atenção um caso desastroso de falta de vocação religiosa, o caso de Amaro e que também era o caso do cônego Dias, amante da S. Joaneira. Assim, a permanência e o domínio de dois padres não vocacionados e da beatice de Amélia, S. Joaneira e outras explicam o ambiente de corrupção moral da cidadezinha de Leiria. Massud Moisés, em a *Literatura Portuguesa*, afirma com muita propriedade:

“O *Crime do Padre Amaro* passa-se em Leiria, uma pequena vila de província, beata e soturna, onde um padre corrupto seduz e leva à morte a infeliz e ingênua Amélia, sob a proteção do confessor e da superstição: aqui a análise impiedosa do clero revela-o deteriorado como, aliás, estava toda a estreita sociedade provinciana, porque erguida sobre falsos preconceitos e uma moral de ocasião (p. 283, quarta edição).

Variando um pouco o nosso trabalho e tornando-o ainda mais prático e ilustrativo, vejamos em breve análise do texto de Eça, a problemática em torno de Amaro.

A idéia primeira que surge e que merece comentário é a que se refere ao lugar de nascimento de Amaro. Nasceria em cidade grande, Lisboa, importante para o seu processo educacional pois vai viver em contacto com as criadas o que lhe vai desenvolver precocemente a extrema sensualidade. Mais adiante, Eça fala da descendência de Amaro, o pai criado de marquês e a mãe criada de quarto. Amaro é de ascendência humilde, o que de certo modo o levou a buscar, através do seminário, a ascensão social do padre. A descrição física e fisiológica, dos pais, particularmente da mãe (sensualista) é importante de se notar, porque é um aspecto que vai ser transmitido ao filho. Nas linhas adiante, Eça já fala da morte do pai e da mãe de Amaro, portanto sintetiza as coisas e os fatos referentes aos pais (tísica a mãe, apoplexia do pai), assinala os elementos de ordem científica e patológica do escritor realista.

Mais adiante afirma-se que Amaro era estimado pela marquesa que o conserva em casa. É importante este dado,

porque se nota aqui que Amaro vai viver num ambiente de largueza, em contacto com grande número de criadas e desenvolver muito cedo sua sensualidade. No parágrafo seguinte, Eça se detém em considerações com relação à marquesa de Alegros e assinala especialmente sua indolência, sua preocupação constante com a igreja e mesmo sua beatice. Falando das filhas, o narrador lembra que:

“As suas filhas, educadas no receio do céu e nas preocupações da moda eram beatas e faziam o chique falando com igual fervor da humildade cristã e do último rigurino de Bruxelas.”

No parágrafo seguinte, descrevem-se as atividades das mesmas: suas costuras com vistas à religião e a caridade. Assinalam-se ainda as leituras doces e beatas e as visitas que recebiam dos padres. É preciso meditar profundamente nesta ambientação em que vai viver Amaro: ambiente de beatice em que o menino vai desenvolver o gosto e o interesse por ser padre: não era vocação, era desejo de ter a vida fácil e o constante contacto com mulheres, o que ocorria com os padres que via na casa com a marquesa de Alegros.

No parágrafo seguinte anuncia-se claramente a intenção da marquesa de encaminhar Amaro para a vida eclesiástica e tenta explicar a possibilidade da idéia, tendo em vista que o menino era magro e amarelo e que era afeiçoado às coisas da capela e vivia pegado às saias das mulheres. Nota-se o grau de ignorância da marquesa: acreditar que estes fatos explicavam a ida do menino para o seminário. E também a beatice religiosa por achar natural o contacto do menino (e obviamente os padres) com as mulheres. Via tão-somente o exterior e na verdade a parte negativa da missão do padre. A marquesa não achava imoral que o menino estivesse agarrado às saias das mulheres e achava que era moral o fato de o menino ir estudar num colégio de meninos, por causa das camaradagens imorais. Pode-se ver o conceito da marquesa baseado evidentemente na ignorância.

Mais adiante, Eça detém-se demoradamente na figura de Amaro, do seu comportamento, da ausência de exercícios ao sol, dos seus costumes e hábitos. Em seguida analisa a consequência e a causa de seu retraimento e de sua timidez. É nesta altura que se assinala claramente o desenvolvimento da sensualidade do menino, no contacto com as criadas. Tornou-se o menino de recados, o enredador e com isso tornou-se

mentiroso. O ambiente, portanto, influencia negativamente na formação do caráter do menino, agravado com sua fraqueza física e psicológica.

O *Primo Basílio*, o segundo romance realista de Eça dentro de certa ortodoxia realista, especialmente pela intenção de tese em torno de um problema social, vem consagrar seu autor e ampliar o êxito, comparando-o com *O Crime do Padre Amaro*. Eça volta-se agora para a análise do problema moral do adultério (em contraposição aos temas sentimentais do romance romântico, o romance realista centra-se num tema moral), centrando-os em Luísa. Esta, educada num colégio de freiras, onde se acostumou logo com a leitura de romances românticos (à Walter Scott) principalmente e também sofrendo uma educação defeituosa da parte da mãe, casa-se “meio no ar” com Jorge, engenheiro de minas. Sua vida preenchida com os ócios que proporciona a sua posição econômica e social burguesa, são preenchidas com serões, visitas de amigos, como Leopoldina, o conselheiro Acácio, o Sebastião, Julião e outros. Especialmente, a primeira personagem, Leopoldina, mulher desfibrada moralmente, trocando de amantes como quem troca de roupa, influi, diretamente na cabecinha oca de Luísa. Coincidentemente com a viagem de Jorge para o Alentejo, observa-se a vinda de Basílio, depois da andança pelo Brasil e pela Europa. Basílio havia sido o primeiro namorado de Luísa, nos seus tempos de adolescentes e haviam se estimado realmente. Do encontro entre os dois na casa de Luísa resulta o adultério, que apresenta causas também de duas ordens: uma de sentido individual em Luísa: fraca de vontade, romanesca, burguesa de cabeça oca e vida ociosa; outra de amplitude social: a educação romântica e a influência da mãe, e diretamente a influência da amiga Leopoldina. Como consequência do ato adúltero ocorre o medo e posteriormente a morte para Luísa enquanto Basílio continua a viver sua vida de cínico, lamentando, depois da morte de Luísa, não ter trazido consigo a Alfonsine, uma francesa. Basílio termina no romance da mesma forma que ocorre com o Padre Amaro, no romance abordado anteriormente.

A análise do caso amoroso de adultério n’*O Primo Basílio*, permite a Eça apresentar alguns tipos sociais de enorme interesse: o Conselheiro Acácio, o tipo social mais completo de Eça aparece como sendo o homem formalista, cheio de frases feitas, de uma linguagem toda especial e característica; Juliana, personagem de profundidade psicológica, Sebastião e ou-

tros. Juliana é o tipo de personagem bem criada por Eça e constitui-se na empregada que odeia a patroa Luísa e espera o momento para crucificá-la. Apossa-se de umas tantas cartas de Luísa que assinalam sua ligação com Basílio e acaba levando-a à morte.

Como criação de uma pessoa pisada pela vida, e por isso mesmo invejosa da patroa, pode-se perceber a profundidade com que Eça a pintou. Completam a galeria o Sebastião, amigo de Luísa e Jorge e que procura salvar a honra de Luísa, conseguindo as cartas de Juliana. Jorge, o marido é mais uma figura decorativa e sem maior consistência psicológica, serve apenas de marido traído e bondoso que acaba por perder a esposa.

Em síntese, *O Primo Basílio* é um romance bem construído, com uma linha principal bem definida (a ligação entre Luísa e Basílio), não obstante o desvio violento quando na análise da personagem Juliana, pois através de uma personagem secundária, Eça chega a violentar a estrutura do romance. No mais, a criação de alguns bem traçados tipos sociais como Acácio, Sebastião e outros. O trecho que agora vamos comentar mostra aspectos da educação, dos hábitos e dos gestos comuns e permanentes em Luísa. Note-se que mesmo as árvores e as relvas impressionavam o medroso menino:

“ à tarde . . . . altas.”

O parágrafo seguinte é todo ele dedicado ao estudo dos costumes de Amaro, que vão explicar algumas falhas de seu caráter.

Mais adiante, temos uma narração das ações de Amaro no que refere aos seus interesses religiosos, com os quais o menino mescla sua sensualidade:

“Aos onze anos . . . mártires.”

No último parágrafo assinala-se novamente o complexo físico e psicológico de Amaro, bem como sua fraqueza física:

“Era preguiçoso . . . padrega.”

O texto em tela é ilustrativo, porque aponta as condições e situações ambientais em que foi criado Amaro e os seus costumes e hábitos bem como sua compleição física.

Passemos agora ao comentário de um trecho d'*O Primo Basílio*:

“Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se ouvindo música! Sacudiu a chinelinha: esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, três guardanapos que a empregada perdera...

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás duma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na “voltaire”, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada.

Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances, tinha uma assinatura na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejava então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os barões, digo brasões da clã, mobiliados com arcas góticas e troféus de armas forradas de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Ervândalo, Morton e Ivanhoe, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de água, presa ao lado pelo cardo de Escócia, de esmeraldas e diamantes. Mas agora o moderno é que a cativava, Paris, as suas mobílias as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltava-se por Mr. de Camors; e os outros heróis. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz davalhe uma melancolia enevoada; via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro Júlio Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético duma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo dum cupê, quando nas avenidas do “Bois”, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves.”

O trecho é ilustrativo de alguns aspectos da vida de Luísa: a calma, a ociosidade e a futilidade de sua vida, seus costumes e seu espírito sonhador e “reveur”.

Nas primeiras linhas, Eça traça as pequenas chateações da preguiçosa e indolente Luísa. Mais adiante, na referência ao desejo de estar numa banheira de mármore de água tépida e perfumada, mas demoradamente, mostra a inexistência de preocupações urgentes na sua vida. Linhas adiante assinala-se claramente o espírito imaginativo e sonhador de Luísa. Opera-se em seguida, uma lenta e minuciosa descrição dos gestos de Luísa, que merece dois reparos: a assinalação da calma, do sossêgo da vida burguesa de Luísa (pode estar prestando grande atenção a seu pé branco, enquanto pensa numa porção

de coisas). A despreocupação, a vida calma e burguesa volta a aparecer, com a repetição da expressão: “tornou a espreguiçar-se”. E depois disto, não vai fazer nada de mais útil, antes, vai buscar um livro enxovalhado (o detalhe é útil: o livro está enxovalhado, possivelmente pelo grande número de vezes que foi folheado pela jovem). Luísa vai deitar-se calmamente na “voltaire”, o que confirma em nós a impressão de ser uma mulher ociosa. Começa a ler muito interessado o romance, cujo nome nos é revelado depois: *Dama das Camélias*, obra do pior e mais chorão espírito romântico, o que assinala a preferência defeituosa nas leituras de Luísa. Aliás, a educação românticamente falsa de Luísa será a causa maior de sua desgraça. Em continuação, Eça observa que Luísa lia muitos romances e que aos 18 anos havia se apaixonado por Walter Scott e pela Escócia, autor aquele dos romances históricos românticos e o país, berço do romantismo. Volta a aparecer o espírito fantasista e sonhador de Luísa: “desejara então... diamantes.” O trecho revive toda uma época de costumes e heróis românticos.

A idéia seguinte prende-se ao fato das preferências de Luísa assinalada em torno dos bons materiais: (a exagerada preocupação com as mobílias de Paris). Novamente, a sua exaltação fantasista fá-la sonhar, ela que era burguesamente casada com um homem ideal. As palavras seguintes nos mostram que não só Luísa era romântica e sonhadora como exagerada: chegava a se rever, a se colocar no lugar das heroínas românticas, sentindo o que a personagem Margarida Gautier sentia: “havia uma semana... enevoada. Chega a lembrar dos detalhes físicos de Margarida, tal a impressão que a leitura lhe provocara: “via-a alta... tísica... E passava a imaginar as personagens, suas vidas, seus destinos.”

O texto é ilustrativo de comportamento burguês, ocioso e inútil de Luísa, de sua mente imaginativa e sonhadora, de suas leituras românticas aspectos importantes que têm caráter decisivo no drama moral que a vai atingir, o adultério que a vai levar à destruição física, à morte.

Nos dois excertos que analisamos, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, por serem dois romances de crítica a aspectos deteriorados da sociedade, por assinalar dois importantes problemas morais merecem o cuidado e a reflexão de todos quanto se interessam pela Literatura Portuguesa, em particular a do Realismo.

**LIVROS E REVISTAS**

**ROSA, Faure da — As Imagens Destruídas, 1.ª edição, Lisboa, Portugalia, 1966, 236 pp. (Coleção Contemporânea, 81)**

José de Azevedo Faure da Rosa (nasceu em Nova Goa, 1912—). Escreveu: *Fuga*, 1945; *Retrato de Família*, 1952; *Espelho da Vida*, 1955; *De Profundis*, 1959; *Escalada*, 1961; *A Cidade e a Planície* (contos), 1962.

É o autor nestas obras mencionadas um implacável analista da sociedade burguesa, por meio da fusão da análise psicológica no estudo das vicissitudes econômicas da pequena burguesia citadina.

Este romance tem a sua ação descrita limitada a quatro dias e os denominadores dos dias (segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira e sexta-feira) catalogam o desenvolvimento do *drama* que respeita as unidades clássicas de lugar e de tempo.

O discurso é todo ele num clima de tensão, de uma movimentação impressionante, para realçar a própria situação de desespero em que se encontram as personagens. O conflito generalizado e íntimo, as agressões mentais, estão relacionadas com a sucessão narrativa *sem pausa*, num todo que terminará quando chegar ao fim a falsidade das relações, em que as imagens construídas já estiverem totalmente destruídas; numa seqüência dialética assim, talvez, se desfará o vínculo que une os homens:

- A — a imagem que se cria da *Vida*.
- B — a imagem que se cria de *Si Mesmo* (ilusória).
- C — a imagem que os outros criam de *Nós* (ilusória e falsa).
- D — a imagem que a vida *Destrói*.
- E — a imagem que nós mesmos acabamos de destruir.

Vive-se nesta obra perigosamente o *jogo da verdade* através do flash-back, dos sonhos, do passado rememorado e do futuro antecipado, além do *monólogo interior* que é o reflexo do comportamento das personagens.

O destino uniu três casais, que não deveriam ser unidos pelo matrimônio. Quando a ação se inicia, há alguns tempos que estão casados, e angustiados com a convivência.

As segundas-feiras, Gil e Paula, Tito e Célia e Ju e Antonio Manuel se reúnem em casa de um deles para o bate-papo e para deliberar gozar futuras férias em comum. Gil e Tito são engenheiros e Antônio Manuel é médico. Neste romance, Gil e Ju se tornam amantes, enquanto que Paula provoca um aborto e ao final da história há a separação do primeiro casal. Ela irá voltar para a casa de seus pais em Cotorinho.

Por que se chamou de *Gravitacional* a este romance?

Se se der uma olhadela para a gravura estampada, talvez se possa exemplificar melhor.



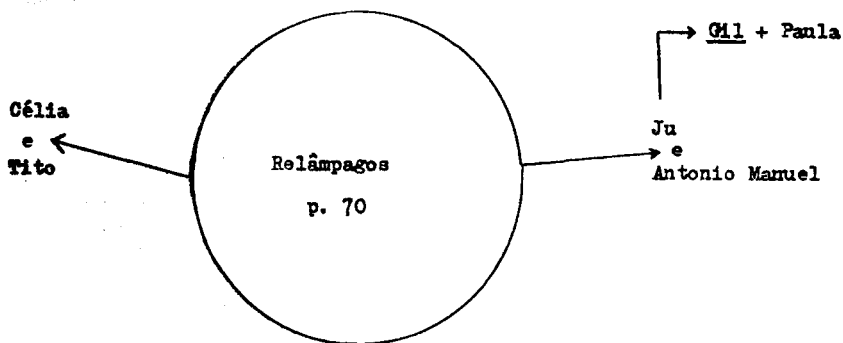
Gil é o centro e é rodeado, é gravitacionado por sua mulher, Paula, uma *mulher satélite*, porque *não trabalha, não tem filhos* (o que lhe possibilitaria um fortalecimento do vínculo matrimonial, deixará de sê-lo por ordem e desejo de seu marido) e *não cuidava da casa*. Gil deseja Ju e esta também o deseja. No mesmo ciclo orbital, há um platonismo espiritualizante de Tito em relação a Paula e uma interposição entre Paula e Gil, que é a presença do filho, que ainda no estado seminal será uma das causas do desajuste. Licas, o menino de 5 anos, do apartamento vizinho, às vezes se transforma em homem aos olhos de Gil e é motivo de desavença entre o casal. Interpondo-se e às vezes tomando aspecto paralelo de posse, a figura de *Lia* entre Gil e Ju.

Não se poderá afirmar que as demais personagens sejam circunstanciais, mas para a economia do processo *narrativa* a sua contribuição fica muito mais no plano do *discurso*.

Alguns recursos estilísticos são empregados pelo autor, e é a partir deles que se tentará fazer a análise do romance.

- A) *simultaneidade*
- B) *repetitismo* por meio de um *cacoete*
- C) *correspondência por oposição*
- D) *monólogo interior*

A — *Simultaneidade*



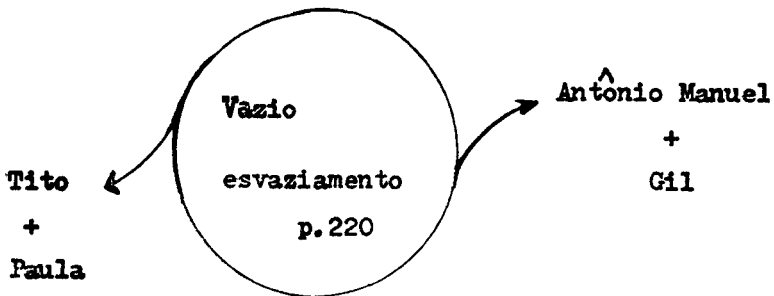
Depois que Tito se declara à Paula, a situação entre marido e mulher se torna álgida e o relâmpago é um processo de que se servem para, depois de se terem amado sexualmente, desanuviarem o clima que foi criado com a presença de Paula (esta característica é uma constante na obra: uma personagem telepaticamente vivida, evocada está sempre a interpor-se entre marido e mulher, num como que desejo de abordar intermitentemente a necessidade de rompimento, pressentido sempre e algumas vezes desejado). Também em outra casa a presença do "fantasma" está separando o casal Antônio Manuel e Ju. É o relâmpago,

talvez, a única coisa que subjuga *Ju* e a faz submissa ao marido; o antídoto é a presença *pre-sentida* de Gil. Mas Gil não está a pensar neles. Mas na possibilidade de possuí-la, como fruto proibido e em *Lia*.



Consumada a ligação entre Gil e Ju estão na cama (que é para onde vão os casais sempre que haja entre eles qualquer *rusga conjugal*, mas a satisfação física não preenche o vazio das personagens; depois da consumação sexual, uma *náusea* física contamina as mesmas e as afasta) não há entre os dois a possibilidade de *AMOR*. Esta palavra estragaria a união genital, puramente pelo prazer físico. Tacitamente, os dois compreendem que vivem sob o *império* do sexo; este mesmo *império* que coordena toda a vida de *Gil*, no seu relacionamento como *ser-no-mundo*.

Do outrolado da cidade, seminua, num quarto, cuja vidraça é batida por uma folha de gerânio, está Paula, que acabara de perder o filho. Este paralelismo *situacional* está conforme a ética vivida por Gil: "A procriação é mera consequência física dum ato meramente físico, por mais que nós o sublimemos cheios da nossa sinceridade espiritual". p. 164.



A conotação semântica dos cognatos *vazio*, *esvaziamento* está relacionada no plano *moral* e no *físico*. Para Tito (personagem meio sádua, sempre com o cigarro ao canto da boca: uma atitude estático-

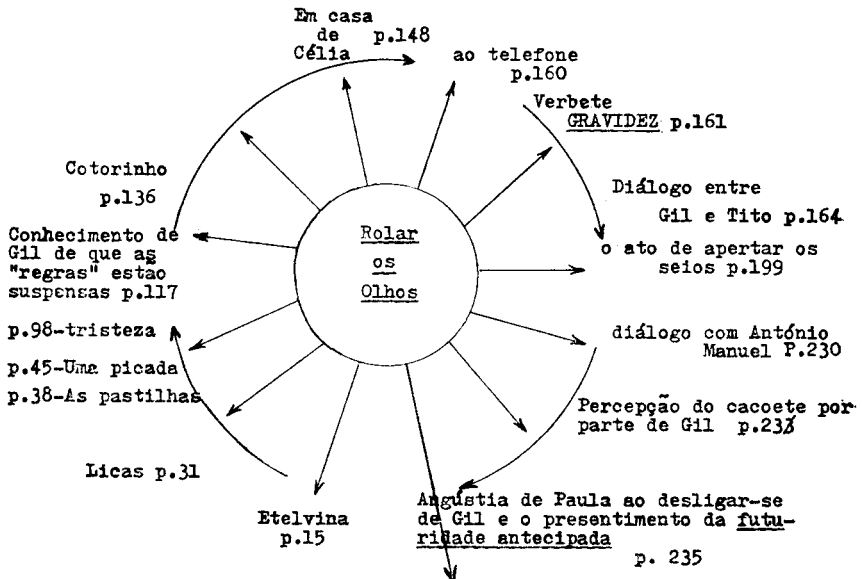
contemplativa, essa contemplatividade é a Paula, por meio da qual tem sentido a sua vida) perdê-la é o *non sense* da vida porque morre o AMOR. O segundo é a plenitude da vida vivida por Gil — o esvaziamento uterino a que a mulher se submeteu, não lhe diz respeito. A ele só lhe diz respeito viver eroticamente a vida com outras Paulas, num mundo qualquer.

B — Repetitivismo por meio de um cacoete, ou correspondência por *Relacionamento*.

Como Paula é a personagem em quem o autor centra grande parte da narrativa, como é ela que inicia o romance e com ela ele se fecha como tem ela atitudes condicionantes, para melhor justificar a sua situação de *mulher-satélite*, é ela a mais bem focada, porque terá forças para romper o sistema *orbital* em que se encontra para gravitar em um outro mundo, em torno de um outro astro, talvez num outro espaço cósmico.

Por 15 vezes repete-se a expressão de Paula: *a rolar so olhos para o canto*.

É um *cacoete* que acontece sempre que alguma causa física ou moral a perturbe.



Há uma correspondência neste sistema cíclico que se inicia à páginas 15 e vai até à 235. Etelvina representa a mulher sofrida, injustiçada pela sociedade; ao início, ela interrompe o encontro de Paula e Gil (pois Paula irá esperá-lo à porta do escritório); ao depois a imagem de

Etelvina será *evocada* para compensar um sofrimento moral, quando o marido lhe pergunta se está a tomar as “pastilhas”; imediatamente ela se transporta para o diálogo que havia tido com Etelvina. Esta transferência do moral para o físico será uma constante nesta obra, como que a comprovar a definição de Kierkegaard a respeito do *repetitismo*: exuberante dilatação da interioridade, a mesma coisa, e contudo outra coisa, e contudo a mesma coisa”.

A presença de Licas alia-se à presença da criança que não deve nascer; a interposição de Licas entre Gil e Paula é constante, porque a criança representa o desejo de satisfazer a maternidade de um lado, de outro o impedimento de maiores recursos econômicos; então, a criança se transforma, às vezes em adulto e passa de inocente a sedutor, a lutar pela posse da *cidadela* que é Paula. Ainda a presença do menino Licas rememora, em Paula, um passado em que a mãe dele o amamentava. Então, quando ela lhe ia dar de mamar, apertava o bico do seio, para que o leite esguichasse.

Numa como que autoflagelação, dada a certeza de que não lhe será dada a oportunidade de amamentar o próprio filho que já não é, Paula aperta o bico do seio, aperta-o até doer. Este *deserto lácteo* é a resposta ao seu berço vazio, criminosamente roubado.

Por um processo de *associação de idéias*, quando Antonio Manuel se refere a COTORINHO (terra onde moram os pais de Paula), para lá se dirige Paula num flash-back, e, quando volta, pressente que existe algo de misterioso e sensual no diálogo entre Ju e Gil, e aquele *não é possível*, que ela profere duas vezes, tem um significado semântico específico: como que a dizer da impossibilidade de sua ida até a terra dos pais, porque o seu marido não se sentiria bem em lá ficar dois dias, sem tomar banho, longe da civilização, e por outro lado é o grito *áfono* de angústia, de pressentimento da traição do marido.

A futuridade antecipada, pressentida por Paula, de que há um novo mundo, sem Gil, ao final do romance deverá ser relacionado com *Haendel: Aletuia*. O estado emocional em que se encontram Paula e Gil não lhes permite receber notícias escatológicas de *parusia*. A angústia existencial quer-se imanente e não espiritualizante, para preencher o vazio do homem, p. 123.

Para Paula, a música Halleluyad desperta-lhe um sentido contrário: em vez de Ressurreição dos mortos, Ressurreição dos Vivos. Para ela a realidade simbólica da Ressurreição é absolutamente dominada por um gesto cerebral que busca num passado remotíssimo a resposta das necessidades de sentir todas as coisas. Se Paula conseguiu desvencilhar-se do poder do marido, deslocando-se de sua órbita, simbolicamente ela está a configurar a possibilidade de composição de um novo mundo, sem os defeitos de estrutura desta sociedade pequeno-burguesa, e de tudo que a forma.

C — *Correspondência por oposição*

1) Há um limite de idade para —  $\left[ \begin{array}{l} \text{Revolta} \\ \text{AMOR} \end{array} \right.$  2) o terror purifica —  $\left[ \begin{array}{l} \text{JU} \\ \text{Tito} \end{array} \right.$

1) A revolta e o amor são dois temas dados significativos para a compreensão da obra. O primeiro é a amostragem da incapacidade de reação em que se encontram as personagens, em relação à situação política, na qual está emergida a pequeno-burguesia que compõe o mundo romanesco de Faure da Rosa. Já não se revolta mais: aceita-se passivamente a estrutura sócio-econômica, porque dela se irão extrair “meios” para a completa realização material; esta situação muito cômoda é configurada por Gil. Aliado a isto se deve colocar a antítese *barulho* da cidade e *silêncio* político, p. 88. O pressentimento de que algo esteja a acontecer, ou há de acontecer é o prenúncio da decomposição de uma “vivência” em vias de falência. Também isto está corroborado no limite de idade para o amor. Tito, na sua timidez, só pode aproximar-se de Paula, por um platonismo espiritualizante, e então sua conquista se realiza no campo do subconsciente, elaborado telepaticamente.

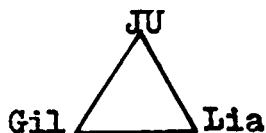
2) A falência da revolta é a mesma falência do amor, numa sociedade em que uma das fugas é ir para a cama. Isto é um comportamento de JU e é o espelho de uma educação mal elaborada, de uma formação religiosa de repressão. JU lutando contra o seu mundo físico, por meio de atitudes religiosas, externas; para ela o *instinto libidinoso* tem força imponderável (é uma resposta a uma indagação sobre o estar vivo, sem utilidade ou sem sentido para esta mesma vida), que se arrefece pelo *terror* (pânico provocado pelos relâmpagos). Também o *terror* purifica a Tito: numa polémica com Gil; Tito é moralmente arrasado e desfoca a imagens da polémica para um passado em que é protagonista de uma cena em que o pelotão de armas aperradas avançava sobre a multidão desarmada, p. 186.

Ainda neste conflito generalizado, em uma sociedade decadente, entre pessoas que têm consciência de que o destino foi infeliz de colocá-los juntos, não se pode deixar de mencionar uma cena que é significativa pela sua riqueza de expressão e de antecipação. É o *silêncio* a cavocar um abismo entre dois seres conscientes de que nada mais exista que os possa manter unidos. Já Paula abortara e está ela ao lado do marido, num colóquio tantas vezes repetido, mas agora pedindo urgentemente (no plano do cérebro) a presença da criada Leonilde, que antigamente não era bem vinda.

Alia-se a esta cena a evocação temporal do AMOR dos dois, numa contagem regressiva, em zigue-zague, 1963-1959-1960-1961. Fatos corriqueiros de sensibilidade amorosa, frases ditas, são a repetição do que se deu no tempo, mas que de agora até ao futuro não mais se darão. Esta correspondência por oposição começa a dar-se na transformação do *presentido* na realidade: o aborto de Paula, p. 180.

JU é uma mulher dirigida pelo sexo, (isto será demonstrado mais adiante), seu marido chama-lhe *loba* e a coloca, instintamente inferior ao animal, pois este ainda se preocupa com suas crias e a mulher só tem uma necessidade vital, ir para a cama. A oposição entre o espiritual e o carnal está aqui bem delimitado. Depois daquela cena em que Tito se escuda num flash-back para fugir à invectiva de Gil, este se recorda de seu encontro com Lia (uma semiprostituta com quem tem relações sexuais), enquanto que Antônio Manuel, Paula e Tito estão a ouvir Vivaldi e a falar do Barroco; e Ju trauteia uma letra francesa: “et les yeux dans les yeux, et la main dans la main ils s'ent vont amoureux...” É esta mesma Ju que afasta o seu marido dela, quando, espicaçado pelo acicate de sua nudez, a deseja mas vislumbra a figura do Gil, que também por ela é pressentida.

Em relação a Gil — JU a palavra *AMOR* é proibida, também o é em relação a Lia — Gil para este triângulo.



Só o erotismo conta. Este erotismo configurado, personificado por JU por diversas maneiras. O quarto de Ju é totalmente erótico. Este erotismo é uma necessidade de buscar no sexo a “realidade última indecomponível”; numa sociedade mascarada, massificada, planejada sobre estruturas arcaicas, esta motivação sexual é o preenchimento de um vazio insatisfeito e que inicia o processo de desagregação “do estatuto patriarcal das relações familiares” (Pinheiro Torres).

O *império* do sexo visto à luz de JU.

Por várias maneiras JU tenta seduzir a Gil, a quem ela não ama, mas que representa o macho de quem tem necessidade. Quando não for ele, talvez outro, venha a tomar o seu lugar. Não existe para ela um critério moral, sua *ética* terminou quando a educação mal alicerçada também acabou. Agora rompeu com as amarras morais e só a *carne* deve falar e agir.

A abordagem se faz pelo olhar, pelo decote bem pronunciado, pela repetição de uma cena de compor as meias compostas, para deixar ver um pedaço da perna, por um sentido ambíguo do emprego da expressão: “Vamos, Gil decide-te”, p. 53, o emprego de perfume com sabor erótico, a postura do corpo, a indiferença calculada e manifesta, assim como tocar-lhe somente nos dedos, sem lhe ver os olhos.

Como está completamente desvinculada de qualquer compromisso moral, toma a iniciativa e pousa seus lábios nos de Gil, na presença do marido. A sua atitude de fêmea é de tal modo ressaltada no romance, que a presença de um divã serve para espicaçar-lhe o agulhão erótico.

Se juntarmos a Ju sensual e o Gil utilitarista tem-se o reflexo de uma sociedade falida, porque perdeu o sentido da vida, e o valor intrínseco que esta vida tem, enquanto dom e graça, que deve ser desenvolvido e não marginalizado.

#### D — *Monólogo Interior*

É um recurso estilístico muito bem explorado pelo autor; ele não deve ser colocado numa estrutura discursiva, mas no próprio processo narrativo. Tem a faculdade de apresentar as personagens, vistas por um prisma subjetivo, que revela todo seu mundo interior e sua situação enquanto ser vivendo horizontalmente a vida. Não há entre elas um relacionamento que as coloque em disposição com uma verdade vertical. O mundo há de ser reabsorvido pelos próprios valores individuais do homem, sem vinculação com um criador. Quando na obra, aparece a evocação da palavra Deus (sempre em situações mais ou menos conturbadoras) isto tem um significado de expressão repetida, mas destituída de qualquer conotação religiosa ou transcendental.

Veja-se primeiramente Paula:

Subserviência ao marido. Não vai a Cotorinho, porque o marido assim o deseja. Seu raciocínio é dependente. O círculo que engloba *Paula-Gil* é mais importante para ela. Esta dependência, que é econômica e também sentimental, chega ao exagero quando narra ao marido o conteúdo da carta que havia escrito aos pais. Esta carta só se escreveu porque quando ela estava a espanar os livros de Gil, livros estes que não leu, não lerá, abriu de Jack London *A Lei da Vida* e viu lá uma posição semelhante à sua em relação aos pais. Isto a faz remontar até um tempo longínquo no qual assiste a freqüentes brigas, renúncias dos pais e isto era um motivo para que se mantivessem mais unidos. A situação angustiante em que eles viveram é contrária à realidade em que vive ela com o Gil. Assim como o *terror* purifica, a *desgraça* une.

A consciência de que é impossível conviver com Gil se dá por uma desagregação mental em evolução. Todas as pessoas, que lhe são caras, vêm à consciência, menos o Gil.

Este mesmo Gil que tem uma atitude de superioridade em relação à mulher; um profissional medíocre que predestinou sua vida para uma vivência erótica e um desejo de crescer em relação aos colegas. Para ele é a vida que comanda o homem e não este àquela: daí porque na de sua parte uma entrega total ao instinto sexual que está configurado em Ju e Lia. Não há, para ele ética de valores; quando se põe a congeminar na aventura que lhe trará a posse de Ju, o que o preocupa é o fato de vir a formar par com outra mulher, com possíveis prejuízos de ordem material. Já se viu que é uma personagem utilitarista, que não permite à Paula tenha filho porque os bens materiais estão em primeiro lugar. Como sua filosofia de vida está condicionada pela dependência total dos sentidos, corroborada por um desejo de mascarar a presença de um passado cheio de privações, joga que pode e deve usufruir o máximo de oportunidades que a vida lhe propuser. Daí porque existe nele um desejo de transferência emocional, que vai da esfera do intelectual para uma necessidade fisiológica de ter as duas amantes, a fim de suprir a sua carência de afirmação humano-profissional.

Também com ele se dá a desagregação mental, através da consciência que vislumbra nas personagens todas de que estão a viver cada uma, de per si, um *drama* a dois, e que o tempo se encarregará de afastá-los, e afastar-se cada um para o seu mundo interior.

*Significado da obra:* — Pela análise estrutural-estilística, chegou-se à conclusão de que Faure da Rosa tem em mira criticar a sociedade pequeno-burguesa, que campeia na cidade de Lisboa (e veja-se que *Lisboa* só representa uma situação geográfica com dimensões imprevisíveis). A crítica se faz à sua fundamentação familiar. Segundo ele o matrimônio nas atuais estruturas está falido e com ele os membros que o compõem. Daí a amargura da ficção, em que o maior sentido da vida, ou o único, é o apego ao sexo, como se ele fosse “a realidade última indecomponível”. Mas há uma esperança: é a fuga de Paula, que, de *mulher-satélite*, passa a gravitar em um *novo-mundo* (o seu mundo em que a mulher não seja tão dependente do marido e possa ter os seus filhos, independentes das necessidades materiais para ser-se feliz). Este novo mundo deverá ser isento de vícios adquiridos nos estatutos patriarcais, que já não são, a fim de projetar o homem, na sua necessidade de crescimento interior, para um horizontalismo de perfeição e amor.

JORGE CURY

**POTTIER, Bernard — Grammaire de l'espagnol. Paris, Presses  
Universitaires de France, 1969.**

A obra *Grammaire de l'espagnol* de Bernard Pottier oferece-nos a oportunidade de apreciar, para o público brasileiro, as idéias daquele eminente professor da Faculdade de Letras da Universidade de Paris.

Além da Introdução, a obra apresenta quatro capítulos e uma bibliografia sumária. Na Introdução, o autor salienta que escolheu o espanhol do centro da Espanha, o castelhano contemporâneo, e só, excepcionalmente, ele nos dá exemplos do espanhol da América. Paralelamente, lembra-nos que as gramáticas escolares são normativas: dão-nos regras seletivas, que não refletem senão a língua acadêmica, enquanto que uma língua é viva, e se modifica porque se fala. Seu esforço, nesta obra, assenta, acima de tudo, na visão lingüística do funcionamento do espanhol.

Finalmente, acentua que, por cuidado pedagógico, os termos técnicos empregados pelo autor são pouco numerosos e que "la tâche du linguiste est de tenter d'en rendre compte".

No *primeiro capítulo*, reservado aos "meios de expressão", observa, de início, que são quatro os procedimentos utilizados para distinguir os significantes dos signos lingüísticos:

- fonêmicos: cantó / contó
- prosódicos: cantó / cánto
- tácticos: cánto / tócan
- gráficos: granada / Granada

Ao enfocar "os meios prosódicos", Pottier os subdivide em: acento, pausa, entonação. Por sua vez, "os meios tácticos" aparecem distribuídos da seguinte maneira: a co-ocorrência, a ordem, a concordância...

No *segundo capítulo*, o autor desenvolve considerações em torno da "sintaxe do enunciado". Neste estudo, focaliza inicialmente: o enunciado; os sintagmas; a lexia; a estrutura da palavra; o discurso linear para, enfim, chegar aos exemplos de análise sintática. As coordenadas básicas desse segundo capítulo são, indiscutivelmente, "o enunciado" e "os sintagmas", agora, sob novo tratamento, enquanto que as demais constituem, em nossa opinião, uma revisão de idéias, anteriormente expostas, em outras obras do autor.

A abordagem é clara, precisa. Ainda que o leitor desconheça outros trabalhos de Pottier, não encontrará dificuldade em acompanhar sua exposição. Parece-nos ainda que, nesta obra, o Prof. Pottier esforça-se em apresentar a essência de sua teoria lingüística. Nisto consiste, em



nossa opinião, a originalidade da obra enfocada. Ousamos também dizer que os exemplos de análise sintática escolhidos representam, por assim dizer, o coroamento desse estudo acerca da “sintaxe do enunciado”.

Em suma, sua análise tão bem “envisagée”, neste final de capítulo, “abre uma clareira na floresta do universo lingüístico”, particularmente, da sintaxe.

É a velha tecla a que, mais uma vez, retornamos. Suas observações sobre sintaxe são originais e vão, certamente, trazer nova orientação a esses estudos, que se encontram ainda sufocados pela tradição gramatical.

Por isso, nos deteremos um pouco aqui aproveitando um dos exemplos analisado.

Seja o enunciado do tipo:

“Como ya están todos sentados, la camarera entra solemnemente con las tazas de consomé frío sobre una bandeja”.

Sua análise se reduz a:

Como ya están todos sentados	EN — SC
la camarera	SN
entra solemnemente	SV
con las tazas... bandeja	SN — SC

*Enunciado* = SC (SN × SV (SC)). (cf. pág. 25).

O *terceiro capítulo* é dedicado às “classes semânticas”. O autor aborda o assunto em seis etapas, a saber: I — generalidades sobre a análise semântica; II — a classe da identificação; III — a classe de relação; IV — a classe de formulação de asserção; V — a classe de formulação de locução; VI — a classe de designação.

Este capítulo e o primeiro da obra em pauta, ainda que sejam de grande interesse lingüístico, são os de menor contribuição original, uma vez que divulgam idéias generalizadas na Lingüística Geral, bem como em obras anteriores do autor.

Como se trata de um capítulo amplo, cujas diretrizes fundamentais já foram exploradas, nos limitaremos apenas às generalidades sobre a análise semântica, porque nos permitem entrar em contacto mais direto e rápido com este problema de ordem lingüística tão discutido.

1 — Os *morfemas gramaticais*:

Para Pottier, *taxema* é a “categoria gramatical” e *taxe* cada um dos elementos:

<i>Taxema</i>	<i>Taxes</i>
<i>gênero</i> .....	masculino, feminino, neutro.
<i>modo</i> .....	indicativo, subjuntivo, imperativo, genérico.
<i>afirmação</i> .....	afirmativo, interrogativo.

Cada *taxe* será definido por sua dependência a um *taxema* e por suas marcas distintivas, específicas ou genéricas.

As marcas genéricas representam possibilidades de aplicação, no caso presente, nos domínios espacial (E), temporal (T) ou noçional (N):

Assim:

até a porta (E); até as três e meia (T);  
até seu pai dizer que sim (N).

O conjunto dessas marcas ou semas (traços semânticos distintos) constitui o semema de cada *taxe*.

*Taxema*

*Taxe*

Sexo ..... masculino: (/macho/; /humanos, animais/).

O conjunto dos *taxemas* pode agrupar-se em quatro grandes classes semânticas:

- a *classe de identificação* (gênero, modo, aspecto, determinação...);
  - a *clases de relação* (voz, complementação, comparação, coordenação...);
  - a *classe de formulação de asserção* (interrogação, negação, ênfase...);
  - a *classe de formulação* (imperativo, vocativo, pessoa dêiticos...).
- Seja: Id.; Rel; ;F.Ass.; F.Loc..

## 2 — Os morfemas lexicais:

Na língua, este morfema está ligado a um número elevado de zonas semânticas possíveis. Mas, no ato de comunicação (em discurso particular), só algumas zonas são atualizadas e, então, o morfema funciona num domínio especificado.

Assim, *cachorro*, “animal” ou injúria a um ser humano.

Os liames com os outros domínios permanecem subjacentes, virtuais e são fonte, por exemplo, de jogos de palavras.

*Domínio*

*Morfemas lexicais*  
(base das *lexias*)

“vegetação”	—	folha, árvore, ramo...
“toilette”	—	folha, enfeitar-se, água...
“leitura”	—	folha, livro, imprimir...

A significação de cada morfema lexical, assim concebido, é seu semema.

Este, compõe-se de três grupos de semas: os semas específicos, os semas genéricos e os semas virtuais.

Os *semas descritivos* designam o queé: *um cachorro é um animal*; os *semas combinatórios* designam as possibilidades de aplicação: *pata se aplica aos animais ou às coisas*. *Ladrar* é um ruído, e se aplica ao cão.

Os morfemas lexicais formam a *clases de designação*: Des...

3 — *Relações entre as classes semânticas*:

Uma designação é identificada: "Des. (id.)"

Ex.: os grav-ador-es.

Concluindo:

Uma formulação de asserção se aplica:

"F.Ass. (Des. (id.) <Rel.> Des. (id.)".

Pedro não come.

Uma formulação de locução se aplica:

Pedro! não coma!

Donde a fórmula máxima da combinação:

"F.Loc. (F.Ass. (Des. (id.) <Rel.> Des. (id.))".

Chegamos, finalmente, ao *último capítulo* da obra de B. Pottier.

Neste capítulo, encontramos também uma abordagem lingüística digna de registro. O que sentimos pela leitura do segundo capítulo retorna em "O mecanismo da comunicação": um esforço considerável no sentido da síntese de conceitos básicos.

E isto pode ser constatado pelas duas únicas subdivisões: a *combinatória semântica* e os *mecanismos*.

Ao lado da combinatória sintática, temos a *combinatória semântica*. Esta pode ocorrer do seguinte modo:

1. Combinatória entre *morfemas lexicais*:

a) As variantes combinatórias contextuais:

Ex.:  
abrir { + material { + volume: abrir uma caixa.  
          + não material: abrir um congresso.  
          + superfície: abrir um livro.

*Abrir* conserva seus semas específicos de /começo de ação/ e/ distanciação.

b) As *sinestésias* — a sinestesia consiste em substituir uma lexia por uma outra, baseando-se num sema comum:

---

buscar  
frio

encontrar  
quente

Donde o jogo, no qual se diz: "quente, quente!", quando se está prestes a encontrar.

Outros exemplos dessas transferências semânticas:

"um caloroso eco" ————— "preços incendiários".

c) As "anomalias" semânticas.

Linguísticamente, a neve não é obrigatoriamente branca; “a nieve era negra para él” (porque ele estava triste). Segundo Pottier, a coerência do domínio permite admitir-se este reclame de um restaurante argentino, mesmo se não o compreendemos totalmente: “Pechito de robot con salsa cibernética”.

Poder-se-ia crer que *falar* supõe um sujeito humano. Diz-se: “Os rifles *falam*, ou “Os objetos que se vêem na foto, *falam*”!

E, assim sucessivamente...

### 2. *Combinatória entre morfemas lexicais e classe gramaticais:*

A propósito dessas combinatórias, poderíamos lembrar que o modo é regido por certos semas do morfema lexical (ou do morfema gramatical dos auxiliares de modalidade):

Subj.	Subj.-Ind.	Ind.
querer é impossível	esperar é provável	ver é evidente
I	II	III

### 3. *Combinatória entre classes gramaticais:*

Há um certo número de afinidades de língua realizadas no discurso:  
Assim:

creio que tem /v/ não creio que tenha  
+ + — —

O autor, ao final, nos adverte que um estudo atento dos fatos gramaticais revela ainda muitas outras afinidades.

1 — Sobre os *mecanismos* convém não esquecer que toda descrição lingüística deve levar em conta diferenças de *lugar*, de *tempo*, de *nível*, de *tecnicidade*.

Alguns exemplos respectivos; “no golpee la puerta” / “no tire la puerta”; “el perro / el can”; “los faroles / los ojos”; “sal/cloruro de sodio”, etc..

2 — O *polimorfismo*: num mesmo sistema, um mesmo signo pode ter vários significantes em distribuição complementar. É o único caso de homossemia total.

Exemplos (sem conotação):

pod/emos — V/amos  
pud/emos — fug/imos  
pod/e — -iremos

3 — *A escolha onomasiológica:*

É a pesquisa, a partir de um estímulo, da substância e da forma, a mais apropriada, para representá-la.

Cada locutor, a todo momento, pode escolher entre várias soluções grosseiramente equivalentes.

Esse tipo de escolha compreende: *designações* (como, “morrer”: morrer, falecer, perder a vida, perecer...); *identificações* como, “dois aviões não identificados; dois aviões sem identificar”); *relações* (como em letreiros à entrada dos bares e restaurantes, “reservado o direito de admissão” (*atributivo*); “reserva-se o direito de admissão” (*ativo*); *formulações* (como, “pedestre(s) circula, circule, circulem, circular pela esquerda”); *formas* (como, “*limitação* de gastos e limitar seus gastos”).

4 — *A escolha semasiológica* permite ao ouvinte receber uma mensagem única, cujos elementos e suas combinações são suscetíveis de várias interpretações.

A primeira orientação, para o ouvinte, é a identificação do domínio conceitual no qual se situa a mensagem recebida: são, pois, raras as confusões entre “o banco” (dinheiro) e “o banco” (jardim).

Enfim, o autor ainda aceita, neste estudo, a possibilidade da polissemia lexical, da pollicategoria e da polissintaxia.

Assim, chegamos ao final dessa revisão lingüística.

Tratando-se de compêndio didático, em nível universitário, cremos que o livro não poderia ser mais completo.

B. Pottier, indiscutivelmente, é uma das principais figuras do estruturalismo lingüístico na França.

Por tudo isso, a obra se destina a prestar excelentes serviços aos estudos de lingüística no Brasil.

LÉLIA ERBOLATO MELO

**FERREIRA, Vergílio — Nitido Nulo, Lisboa, Portugalia Editora,  
1971, 316 pp.**

Eis novamente Vergílio Ferreira no mundo do romance em que já se firmou com obras basilares como *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*.

Algumas tónicas permanecem neste *Nitido Nulo*, curioso título, aliás, como são todos os do romance de V.F.: as tiradas filosóficas, o ensaísmo, embora bem mais diluído comparativamente a *Aparição* e *Estrela Polar*, a preocupação com o transcendente mas também com a dimensão erótica, resolvem o tipo de vivência da personagem vergiliana, novamente.

Outro dado que se repete é o foco narrativo em primeira pessoa, isto é, tudo é projetado de uma personagem que se destaca e dela deriva a visão conceptual, sentimental e sensorial do mundo. Jorge, que aliás, vem a ser preso (não se sabe no início do romance o porquê), revê suas experiências de caráter sentimental erótico, especialmente, inicialmente na praia onde o autor desnuda suas personagens para situar as impressões, as idéias e as sensações da protagonista do romance. E aqui, diferentemente do que ocorre em romances anteriores, o erotismo sobreleva a tudo, V.F. confirma novamente que a experiência no plano erótico revela-se de caráter transcendente, alcança o absoluto (a eternidade da felicidade no instante). Tal processo o aproxima da poesia de Herberto Helder (de *Ofício cantante*) das mais puras e primitivas vozes a acentuar o caráter transcendente da experiência erótica, que se fazem ouvir na moderna e atual literatura portuguesa. Isto os aproxima, por outro lado, da poesia de Fernando Pessoa para quem toda a matéria é espírito e todo espírito é matéria.

Mas, retomemos o romance: a linha erótica acentua naturalmente a presença de algumas figuras femininas. O A., nestes momentos abandona o refinamento da linguagem ligada às graves reflexões, operando numa linguagem despojada para enfatizar a vivência erótica da personagem Jorge. À guisa de exemplo, veja-se a relação entre o protagonista e Vera.

“Vera tira os óculos, poisa o livro, escorrega até a posição horizontal, os olhos cerrados. Trêmulos, os dedos lentos. Mudos e intensos, só neles o frêmito fino e ácido. Na ponta a polpa, à fina flor das linhas da anca, na linha do cruzamento, na flor. Na fimbria dos seus dedos, vertigem elétrica da minha pele. No curvado de mim vibra o ondedado do seu corpo, como uma hélice o seu corpo. Choro profundo, suave, arranca lento em espiral, sobe estrangulado até o limite da sufocação. Revolutoado giro como uma serpente na procura da adesão total, os dois corpos em torno um do outro, simétrico enleio, o nó fechado. (p. 84)”

A intensa vivência erótica das personagens explica o uso de certos termos emprestados do campo da fisiologia e que parecem definir mais claramente a própria essência da vida, ao mesmo tempo que conferem maior humanidade ao protagonista do romance, aproximando-o da realidade comum características da maioria dos homens.

O importante é que Jorge tem consciência da importância do despojamento de sua linguagem, como válvula de escape da imensa concentração mental em que está metido. De resto, não seria natural admitir, de uma hora para outra, o abandono da extrema lucidez com relação às suas ações e suas palavras. O que acontece é que o romancista dá maior dimensão à vivência física e fisiológica das personagens. Comparando Jorge com outros protagonistas anteriores de V.F., Alberto de *Aparição*, Adalberto de *Estrela Polar* e Jaime de *Alegria Breve*, o que ocorre? De todas elas o protagonista de *Nítido Nulo* revela-se mais homem, mais terra-à-terra, mais igual, e não tão idealizado comparativamente aos outros.

Problemas como os da comunhão humana, da aparição, da busca do auto-conhecimento num sentido limite, tendem a desaparecer. As palavras são substituídas pelos atos, isto é, a personagem já não sacrifica a aridez de viver intensamente à aridez de pensar. Parece que o romancista acolhe a idéia de que as palavras nada mais dizem e cumpre realizar-se no plano da ação (que inclui a dimensão erótica), mas sem se refletir que leva ao cansaço. As personagens agora querem é viver e intensamente. Jorge parece sentir-se no início da velhice, daí o entusiasmo em gastar energias no viver erótico, que se desgastam antes daquelas da ordem das idéias ou dos sentimentos e o romance adquire esta dimensão curiosa — a do homem que começa a envelhecer e a ver longe o que está perto ao invés do jovem, que procura ver perto o que está longe.

O próprio título do romance, *Nítido Nulo*, assinala que o romance constitui visão total, claridade ampla com relação ao mundo e as coisas que o cercam a personagem, mas também de afastamento consciente.

Seria o romance do fim, a encerrar a carreira de Vergílio Ferreira ou voltará ele à senda de *Estrela Polar*, reservando-nos novas surpresas no plano da criação literária?

De qualquer forma, *Nítido Nulo* constitui rompimento com uma trajetória delineada com *Aparição*, *Estrela Polar* e *Alegria Breve*.

Enfim, atitude filosofante, embora esmaecida e visão poética da realidade ainda permanecem no romance em tela e como se sabe constituem duas das grandes forças-motrices do romancista Vergílio Ferreira.

Como exemplo da visão poética, destaque-se apenas o momento em que lemos:

— Porque só o ilimitado é o LIMITE de todos os limites, só o silêncio é a VOZ.

Ao fim e ao cabo, este *Nítido Nulo*, embora não esteja à altura de *Estrela Polar*, *Alegria Breve* e *Aparição*, constitui, decerto, leitura obrigatória a todos os interessados no grande romance português da atualidade.

**MIGUÉIS, José Rodrigues — Nikalai: Nikalai (romance) e  
A Múmia (novela). Lisboa, Estúdios Cor, 1971, 251 pp.**

O autor, já consagrado com os romances *A Escola do Paraíso*, *Uma Aventura Inquietante*, *Páscoa Feliz* e com os livros de contos, *Leah*, *Gente de terceira classe*, *Onde a noite se acaba*, depois de alguns anos rompe o silêncio e agora num mesmo volume nos apresenta o romance *Nikalai Nikalai* e a novela *A Múmia*.

De certo modo, os presentes trabalhos mostram algumas novas orientações, da parte de José Rodrigues Miguéis, inovando temática e tecnicamente, em especial no romance *Nikalai Nikalai*.

Em *Nikalai Nikalai*, J.R.M. apresenta como figuras centrais, dois russos miseráveis, lutando pela sobrevivência, Bulgogov e Vladimir.

Aqui, embora os tipos sejam sofridos, a atmosfera do romance é leve, algo humorística, contrastando por exemplo, nesse aspecto com *Páscoa Feliz*. Em termos técnicos duas inovações: a apresentação de protagonistas não portugueses, e a preocupação de R. Miguéis com o processo da criação do romance.

Ainda a presença de certos temas como a irrecuperabilidade do tempo, através do processo da memória, presente em *A Múmia*, continua sendo uma das tônicas do conto de Rodrigues Miguéis.

Tematicamente e estruturalmente, *Nikalai Nikalai* difere de *A Múmia*. Primeiramente, enquanto aquele evidencia uma linha de problemática social, embora não neo-realista, não militante, *A Múmia* é uma novela de dimensões mais psicológicas, mais interiores.

José Rodrigues Miguéis, apesar de ter demorado a voltar às lidas literárias em Portugal, continua a ser aquele escritor preocupado com a realidade interior de suas personagens mas também com a realidade exterior com certa tônica de trágico misto de ironia e humor.

Outra característica de Miguéis que aparece em inúmeros de seus livros de contos é a recuperação dos tipos humildes e esquecidos da sorte (como ocorreu em *Gente da terceira classe*), (*Leah*, principalmente).

As duas narrativas aqui inseridas comprovam o valor que Rodrigues Miguéis dá à linha psicológica (mais evidente em *A Múmia*) e a linha social (destacada em *Nikalai Nikalai*) e a perfeita associação entre o mundo interior e exterior das personagens, já comprovada em obras como *Leah* e *Onde a noite se acaba*. Estamos tratando de um romance e de uma novela, mas parece que o que de melhor nos apresentou José Rodrigues Miguéis, no momento, foram mesmo seus contos, onde a narrativa se acha repassada de poético, de ironia e de trágico.



Miguéis nas duas narrativas que compõem o livro, continua a ser o arguto observador do ser no mundo, na sua condição precária, da sua relatividade. E somente a dimensão poética, que aparece em *A Múmia*, nos dá a impressão de querer reter instantes para torná-los eternos.

Miguéis em *Nikalai Nikalai* revela sua alta sensibilidade de antenas que prescrutam os dramas e as misérias, que pululam nas criaturas anônimas e esquecidas pela vida, ao mesmo tempo que revela a nostalgia na tentativa de recuperar o tempo irrecuperável, na sua dimensão psicológica em *A Múmia*.

Em nenhum momento contudo, as personagens de *Nikalai Nikalai* e *A Múmia* renunciam a uma visão extremamente consciente e profundamente angustiada, da realidade, do que resulta a dor, a compreensão, a um apaziguamento final. As personagens de Miguéis, falam e agem e pensam para se conhecer na sua dimensão social ou psicologicamente, invariavelmente trágica e lírica.

Miguéis revela-se contudo o sempre fino e sutil analista do sentimento amoroso, no capítulo "A Memória", de *A Múmia*:

"De longe, as suas cartas eram ternas, repassadas de amor, só podiam amargurá-la mais. Deseperado, não podia ou não queria entendê-la. Era o aliado cego e cruel dos inimigos de ambos: e não tinha outro escudo que o amor dela. ("A loucura tem a sua lucidez; ou talvez a razão seja a demência dos sentimentos." (pp. 211-212)

*Nikalai Nikalai*, ao fim e ao cabo, revela-se como uma obra que confirma a profunda humanidade com que José Rodrigues Miguéis adere aos problemas das personagens e da ficção que cria.

Embora não esteja aqui, em momentos melhores do que nos apresenta em *Leah* e *Onde a noite se acaba* (e até certo ponto em *Gente da Terceira Classe*), José Rodrigues Miguéis confirma novamente a sentida adesão humana nesta tentativa de recuperar num tempo memória, o que de mais importante se apresenta no que foi a "vida" da personagem, especialmente em *A Múmia*. Livro indispensável de resto, aos mais exigentes estudiosos da Literatura Portuguesa.

JOÃO DÉCIO

**FERREIRA, Alberto — Diário de Édipo, Lisboa, Seara Nova  
Editora, 3.º ad. 1971, 239 pp.**

Sai a lume a terceira edição, aumentada e corrigida, e agora prefaciada por Maria Lúcia Lepecki, deste *Diário de Édipo*, de Alberto Ferreira, dos mais lúcidos ensaístas da Literatura Portuguesa na atualidade.

É difícil classificar este livro, pois embora ela apresente o título de *Diário de Édipo*, indiscutivelmente participa do diário, da ficção, da poesia, de ensaio em variadas direções.

*Diário de Édipo* compreende os seguintes capítulos: "Prelúdio", "Corram os mais jovens da tribo", "Na penumbra da esperança", "Quem não se espanta com a grandeza do sol", "Somos os intocáveis de uma nova era" "Sossega, coração desesperado", "Também há horas disponíveis para o coração", "O florir do encontro casual", "Por que não ris, cotovia?", "Chegaste como uma rosa de harmonia", "Idílio", "Até que uma chama mais leve e ligeira", "Atravesso a terra carregado de conflitos", "O bem e o mal", "Em nós ressoa o trovão da imensa voz", "Melhor fora que não tivesse nascido", "Não renuncio à claridade só porque escolhes a obscura via...", "O verdadeiro deve ser pensado, o bom deve ser feito", "O belo deve ser apreciado", "Vadear com pontes o rio da vida", "Como pode responder o que é quem ainda não é?", "A água do rio não torna à nascente", "Algo se prolonga para lá da necessidade", "Com a Europa em frente", "A hora da Europa", "As pequenas visões do mundo", "Ninguém se descobre na indiferença", "Conheceis o país real", "Buscando nos encontramos", "O grito lúcido", "As pequenas prepotências", "Fuga e clausura", "Um pequenino passo para a igualdade civil", "Elegia", "Morrem os filhos da luz", "O lume do prisioneiro brilha na treva esquecida", "A espera alucinada", "A cidade não escuta", "Só as palavras são quase iguais", "Uma flor para si...", "Todos fazemos a história", "Eis que se me perfila o tempo futuro", "O trânsito", e "Epílogo".

Alberto Ferreira em todos os capítulos se revela excelente pensador e perfeito analista dos graves problemas que afligem a criatura humana: a justiça, o homem, os problemas políticos e sociais, a miséria da guerra, a mulher, Deus, a poesia de Fernando Pessoa, a relatividade da vida e da morte:

Porque não hei-de aceitar alegremente o provisório da vida se a morte é irremediável? Por que opor à alegria a trágica inquietação da morte? Por que não hei-de reconhecer o provisório da infância se dela algo me fica na recordação? Só a morte não recorda a vida... Concordemos então que, enquanto vivemos, há sempre um provisório que se perpetua na memória. (p. 232)

Volta à alegria das origens, à infância, à mulheres para Alberto Ferreira a nossa única salvação, à paz, este *Diário de Édipo* nos propõe

vários problemas mas também é um livro de um ensaísta, que vibrando com a vida, encontrou a sua verdade e no-la propõe.

A certa altura, Alberto Ferreira afirma que seu livro se constitui em uma nova maneira de ensaiar o ensaio, e na verdade opera-se o ensaio de um novo humanismo, uma revisão dos valores, e dos in-valores humanos, para que ele possa reencontrar-se consigo e com seus semelhantes. Isto nota-se sempre por certas frases conclusivas, que volta e meia aparecem em *O Diário de Édipo*:

“Nada está escrito, pois somos nós que escrevemos o destino” (p. 40), “Compreendi que as palavras não vencem a soldão.” (p. 20), “Ainda que mal saibamos o que seja o homem integral, e por isso mesmo, cumpre interrogar a sua condição.” (p. 235). “Busco. Que busco eu? O erro dos outros? O meu erro? A verdade dos outros? A minha verdade?” (p. 1.7). “Cada ser humano é um meio e um fim” (p. 145). “O homem é o meio de se transformar em fim” (p. 145).

Pela agudeza das observações em torno da justiça humana, da miséria da guerra, do grandioso destino do humano, da importância e da grandeza da mulher, do sempre eterno valor da poesia, dos problemas sociais, é que Alberto Ferreira enriquece enormemente o ensaísmo português, num livro que com o mesmo brilho participa do ensaio, da poesia, do diário, da ficção. Obra indispensável para os interessados no ensaísmo e na literatura de hoje e de sempre.

JOÃO DECIO

**FERREIRA, Alberto — Realidade e Real, Porto, Editorial Inova, 1971, 255 pp.**

São muito poucos os grandes ensaístas gerais da Literatura em Portugal. De relance podemos lembrar os nomes de Alberto Ferreira (*Diário de Édipo*), Eduardo Lourenço (*Heterodoxia*), Vergílio Ferreira (*Invocação ao meu Corpo, Carta ao Futuro, Espaço do Invisível, Do Mundo Original*), Fernando Guimarães (*Do Neo-Realismo à Presença*), Jacinto do Prado Coelho (*A Letra e o Leitor*), António José Saraiva (*Para a História da Cultura em Portugal*).

Nesta oportunidade, vamos nos debruçar com alguns ensaios filosóficos, que superam o abstrato da abordagem, para se inserir numa perfeita adesão à vida, embora de menos intensidade do que ocorre em *Diário de Édipo*. Se aqui, Alberto Ferreira é um ensaísta, um poeta, um criador de ficção, em *Realidade e Real* ele é, pelo afastamento frio, para analisar a realidade, realmente um filósofo.

Se em *Diário de Édipo*, havia evidente um “Eu” (muitas vezes poético) que adería à realidade crida, aqui o afastamento é consciente, num sentido de impersonalização do fato:

Quem há hoje, que escute o filósofo? Quem há aí que espere a salvação pela filosofia? Quem há que procure a verdade tranquilizadora pela vida da filosofia?

O livro enfim, tenta uma renovação na revalorização da filosofia, como tentativa de situar o ser como ser no mundo, numa rehumanização de toda necessidade.

Para Alberto Ferreira, a filosofia se mostra como sendo o processo e integração no mundo, onde o homem constantemente se interroga na busca de uma solução, e este interrogar-se e responder-se é uma maneira de evoluir, de crescer.

O homem interroga constantemente. Tem o direito e o dever de interrogar de vários modos. Só não interroga, como disse alguns José Marinho, quem se julga senhor absoluto da verdade. Mas ao interrogar, ao que parece, implica dar um determinado sentido a interrogação. Por outros termos: joga primacial papel o “sobre que interrogamos”.

No capítulo “A Filosofia, filha do tempo”, Alberto Ferreira tece considerações, que lembram Jean Claude Renard quando afirma “que o poeta escreve o seu poema” e o “poema escreve o seu poeta”, pois nesta mesma linha de idéias, podemos afirmar que para A.F. o filósofo escreve sua filosofia, e a filosofia escreve seu filósofo. Basta assinalar o que aparece à página 157:

Com inteiro fundamento adverte Feuerbach: "Tal filosofia, tal filósofo". E inversamente: "São as qualidades do filósofo, as "condições" e os "elementos subjetivos da filosofia, que constituem também as suas condições e elementos objetivos", aqui citando o autor de *Manifestes Philosophiques*, PUF, 1960, p. 117.

Embora, este seja um livro de ensaios filosóficos, desde o início de sua leitura, já supúnhamos que deveria aparecer alguma aderência do sentimento e da realidade sensorial, como propugnador do conhecimento filosófico. Isto pensávamos, depois de atentar à releitura que nos propusemos, de *Diário de Édipo*. Era difícil aceitar, que depois desta obra de franca adesão à realidade humana no plano do sentimento, das sensações, da idéia, em *Realidade e Real*, A.F. pudesse se tornar um racionalista em essência. E não quero deixar de acentuar a tendência geral do português, de que não foge A.F. de vibrar no plano da emoção com o que seja a idéia, ou as idéias. É por isso, que não nos surpreendemos com afirmações como:

A representação conceptual dos sentimentos e vivências humanas não é a sua representação imagética ou não corresponde às formas comuns de expressão imagética da vida afetiva. O conceito ao representar a "afetividade" despoja-se da emoção para a poder representar, predominantemente, como forma indicativa. A conceptualização da vida anímica do sujeito é uma forma de conhecimento e não uma forma poética ou mítica. A emoção artística só representa, de fato, a vida afetiva quando se despoja do seu elemento dinamizador: a própria emoção. Por isso, em rigor, a linguagem artística do drama poético transfigura a realidade, e simboliza-a. (p. 198-199).

e como:

A vida humana não é somente idéia, não é só pensamento. Mas é primordialmente pensamento banhado de paixão. Não há revolução de idéias só porque um filósofo empreende essa revolução na sua cabeça. Ele tem de comunicar paixão ao que projeta. Quando a revolução filosófica começa, comunica-se a todos as vertentes da vida. Inspirados, os homens movimentam-se, discutem, acreditam, demonstram, equivocam-se, apaixonam-se. Se a paixão é revolucionária, se nas suas entranhas palpita a vida futura, nesse caso — e só nesse caso — a paixão serve à filosofia. (p. 164)

Outros temas, importantes como o relativo ao que vale e porque vale o homem, a "consciência e o pensamento", "o diálogo com a imagem da realidade", "a razão e a fantasia", "a filosofia, filha do tempo", "filosofia e ideologia", "conceito, objeto e palavra", "poética e filosofia", "antologia e axiologia", "transcendência", "ser e dever ser", "o estável e o instável", "que nos é o presente?", e outros de real interesse e ligados ao ensaísmo filosófico de caráter mais aberto."

O capítulo "ontologia e axiologia", é talvez dos mais sugestivos, quando o ensaísta se interroga (e também nos interroga) e que afinal, repõe o problema da finalidade do homem enquanto ser e em "situação":

Mas o que vale no homem? A sua vida? O seu pensamento?  
A sociedade que ele próprio constrói, venera ou transforma?  
A ação do homem?

E aqui está a minha resposta, ao diálogo que você propôs no prefácio do livro, meu caro Alberto Ferreira, ao diálogo que você nos propõe para agora e para sempre. É realmente necessário repor o homem no homem, partir para um novo humanismo, que é sempre novo para cada nova época, repensar nossos valores (se inda o são para nós). Apenas uma sugestão, meu caro Alberto Ferreira: um pouco mais de ênfase na paixão, no sangue à idéia, que seria enormemente benéfico, sim, porque a idéia só é idéia em nós (como elemento diferenciador e valorizador da criatura), enquanto se resolve numa emoção de vivê-la o que resulta dizer que ela é idéia enquanto é emoção ou que ela é enquanto emoção-ideia. Acabada a emoção, também a idéia se esvai. É esta a primeira parte da minha resposta ao diálogo que tão enfaticamente você propõe, meu caro autor.

Obra fundamental para os que ainda cultivam a verdadeira filosofia (afinal há que ter uma pela vida e para a vida). *Real e Realidade* recoloca para Portugal, a importante função do pensar, e com ele evoluir e crescer e superar valores e portanto atualizar-se no que este termo apresenta de mais expressivo e autêntico, sob pena de morrermos ainda que nos sintamos vivos. Que é urgente a leitura deste livro, me parece afinal o óbvio. Portanto, paremos por aqui.

JOÃO DECIO

**TÓRRES (et alii), Alexandre Pinheiro — 21 Ensaaios Sobre Eugênio de Andrade, Porto, Editorial Inova Limitada, 1971, 520 pp.**

Eugênio de Andrade, o poeta que ora nos ocupa, é autor dos seguintes livros de poesia: *As mãos e os frutos*, *Os amantes sem dinheiro*, *As palavras interditas*, *Até amanhã*, *Coração do dia*, *Mar de setembro* e *Ostinato rigore*. Em 1968, tais livros foram reunidos num volume pela Portugalíia Editora de Lisboa com o título geral de *Poemas*.

Sai agora a lume uma obra que insere 21 ensaios sobre o poeta em pauta e comparecem como participantes: Alexandre Pinheiro Torres, Antonio Ramos Rosa, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Fernando Guimarães, Fernando Mendonça, Gastão Cruz, João Gaspar Simões, João Rui de Sousa, Joel Serrão, Jorge de Sena, José Bento, José Fernandes Fafe, José Pacheco Pereira, Luís de Miranda Rocha, Mário Sacramento, Nuno de Sampayo, Nuno Teixeira Neves, Oscar Lopes, Vergílio Ferreira e Vitorino Nemésio.

Seguem-se trechos da *Poética* de Eugênio de Andrade, textos antológicos da poesia e bibliografia do e acerca do poeta.

Excetuando-se o ensaio de Jorge de Sena, mais preocupado com os aspectos puramente formais da poesia de Eugênio de Andrade, os outros ensaístas tentam uma penetração na temática e nas forças motrizes do autor de *Ostinato rigore*.

O lançamento de um livro dessa natureza parece acentuar que parece estar passando a enorme (e aliás justificada) onda em torno da poesia de Fernando Pessoa. Levanta-se, trinta e tantos anos após a morte do autor da *Mensagem* uma voz que parece vai apagar um pouco a memória dos críticos em torno de um poeta que parecia ser intransponível. E observe-se que mesmo em Eugênio de Andrade pesou (na elaboração de alguns poemas) a linguagem de um Ricardo Reis o que confirma a extrema dificuldade na tentativa de superar essa "montanha" literária da geração do "Orpheu".

O tom geral dos trabalhos é laudatório e tende a conferir a Eugênio de Andrade o papel de principal poeta da atualidade em Portugal, muito embora seja discutível tal ponto de vista, quando nos lembramos de que existe também um Herberto Helder, poeta de grande garra e sangue, atualíssimo como é atual a vivência em torno das sensações, o que mostra que está presente ainda a figura de um Álvaro de Campos.

Os autores acentuam particularmente a simplicidade da linguagem poética de Eugênio de Andrade, não significando, porém, uma diminuição do tónus de suas criações. A atitude atinge, evidentemente o vocabulário, de fácil compreensão o que, contudo, não impede a apreensão, por vezes,

onírica e subconsciente do mundo. Eugênio de Andrade parte da natureza e a ela volta freqüentemente e tanto assim é que termos como fonte, rosa, barco, jardim, dia, mãos, frutos são constantes em seus poemas. Tal processo confere à sua criação um caráter “elemental” lembrado por Oscar Lopes em seu ensaio.

Elemental ou não, a poesia de Eugênio de Andrade para Luís Miranda Rocha constitui processo de libertação e depuração, aquela consistindo na necessidade do poeta escrever, esta, revelando preocupação com os recursos técnicos da poesia. De qualquer forma, está sempre presente a atitude “d’arrêter le temps psychologique” de que fala Georges Mounin em seu livro *La communication poétique* e “a fulguração do instante” assinalada por Gaston Bachelard.

Para Eduardo Lourenço, talvez dos estudiosos mais profundos que comparecem no volume, a luta poética de Eugênio de Andrade se resolve no fato de que “é então a Poesia a perpétua liturgia da ausência da Palavra à Palavra”, que o ensaísta propõe de forma interrogativa.

Os ensaios se mantêm em nível elevado, mas forçoso é destacar os nomes de Eduardo Lourenço Oscar Lopes, Vergílio Ferreira, Fernando Mendonça e Luís de Miranda Rocha.

De Fernando Mendonça vale a pena destacar algumas palavras que permitem entender mais profundamente a poesia de Eugênio de Andrade:

“Em Poesia, as palavras não são nomes, são sinais, motivo porque tão poético pode ser um poema simbolista como um poema semiótico: é ao utilizador que cumpre selecionar a função causativas das palavra-sinais do primeiro, ou das figuras-sinais do segundo. Ambos devem ser uma realidade absoluta.” (p. 194)

E mais adiante:

“Eugênio de Andrade. Eugênio de Andrade, o poeta que reconquistou o seu paraíso porque se arroga claramente o direito às realidades anteriores às palavras, isto é, apagando nestas o sentido vocabular inopioso para lhes realçar a realidade atuante num universo não menos real — o universo paradisiaco, onde tudo é o que foi criado na hora original.” (p. 107)

Enfim, estes 21 *Ensaaios sobre Eugênio de Andrade* se revestem de interesse para quem esteja voltado para os mais inquietantes problemas da atual poesia portuguesa, porque estão preocupados com uma das mais sérias e profundas vozes poéticas, ao lado de um Herberto Helder de *Ofício cantante*.

JOÃO DÉCIO





## DOUTORAMENTO NO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Doutourou-se por esta Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a Prof.<sup>a</sup> *Zelinda Tognoli Galati Moneta*, Titular da Disciplina de Língua e Literatura Alemã.

A defesa da tese — *Introdução ao estudo da obra em prosa de Wolfgang Borchert* — deu-se a 24 de setembro de 1970 perante Banca Examinadora nomeada pela Câmara do Ensino Superior do Conselho Estadual de Educação e composta pelos seguintes Profs. Drs. Hedwig Luis Dannenberg (orientadora), Francisco Brandl Hoffmann, Erich Arnold von Buggenhagen, Maria Florinda Justo Teani, Paulo Augusto Adalberto Froehlich.

O trabalho, aprovado com o grau “distinção”, consistiu na abordagem de problemas que permitiram aquilatar as qualidades artísticas de Borchert, o jovem escritor alemão cuja temática gira especialmente em torno de acontecimentos ligados à Segunda Guerra Mundial, mas cuja atualidade não se pode deixar de sentir no mundo de hoje, em que se vive num clima de tensão crescente e generalizada.

A tese reconhece no escritor um artista da palavra, cuja obra transcende à pura documentação histórica graças a recursos da imaginação e de estilo apontados e discutidos. Não admite, porém, ser Borchert um nihilista, demonstrando que há desejo de vida e de amor, há a procura de uma nova posição para o homem moderno, há crença no futuro, há a procura de Deus que, embora negado na sua forma tradicional, é uma constante no desespero e nas indagações do mundo de ficção criado por Borchert.

As várias etapas dessa *Introdução ao estudo da obra em prosa de Wolfgang Borchert* obedecem ao seguinte desenvolvimento:

### Introdução

I — Wolfgang Borchert — O homem e o escritor

II — A peça *Draussen vor der Tür*

1 — Considerações sobre o tema e a estrutura

2 — Recursos de estilo

III — Os contos

1 — Considerações gerais

2 — Análise de três contos bem representativos do conjunto

A — *Die drei dunklen Könige*

B — *Mein bleicher Bruder*

C — *An diesem Dienstag*

3 — Textos indevidamente incluídos na coleção de contos

Conclusões

Bibliografia

Apêndice: Quadro cronológico e material bibliográfico a respeito de Borchert e sua obra.

\* \* \*

Doutourou-se pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo o Prof. *Sol Biderman*, Titular de Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana desta Faculdade.

A defesa se deu a 11 de dezembro de 1970, perante banca composta dos seguintes Professores Doutores: Alexandrino E. Severino, Nelly Novaes Coelho, Isaac Nicolau Salum, Jaime Pinsky e Rui Coelho, orientador.

O título da tese é *Messianismo e Escatologia na Literatura de Cordel*, e constituiu-se numa análise dos aspectos messiânicos e escatológicos da literatura de cordel, focalizando personagens e assuntos tais como o Padre Cícero, Frei Damião, o fim do mundo, profecias, a besta fera e os sinais cosmológicos do apocalipse.

\* \* \*

## PROJETO DE ESTUDO DA NORMA LINGÜÍSTICA CULTA DE ALGUMAS CAPITAIS DO BRASIL

Em nossos números 15 (1969), 352-356 e 16 (1970), 381-384 noticiamos os primeiros passos dados no sentido da execução do Projeto NURC: a constituição da comissão dos responsáveis, a Primeira Reunião Nacional (Porto Alegre, 1969) e a Segunda Reunião Nacional (Capivari, 1970). Neste noticiário, indicaremos o que se fez nas duas reuniões subseqüentes, relativas ao ano de 1971.

Realizou-se em Recife, de 26 a 30 de abril de 1971, sob a presidência do Professor Isaac Nicolau Salum, a *Terceira Reunião Nacional* do Projeto de Estudo da Norma Lingüística Culta, tendo comparecido os seguintes professores: José Brasileiro Villanova, Glécia Benvindo Cruz, Maria Núbia Câmara Borges e Maria da Piedade Moreira de Sá, da Universidade Federal de Pernambuco; Nelson Rossi, Jacyra Andrade Mota e Suzana Alice Marcelino da Silva Cardoso, da Universidade Federal da Bahia; Dinah Maria Isensee Callou e Maria Helena Duarte Marques, da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Isaac Nicolau Salum e Ada Natal Rodrigues, da Universidade de São Paulo; Ataliba Teixeira de Castilho, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília; Francisco da Silva Borba, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara; e Albino de Bem Veiga, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Os trabalhos tiveram lugar no Instituto de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, desdobrando-se por onze sessões num total de quarenta horas de trabalhos efetivos, e obedecendo à seguinte agenda:

## I. Relatório da situação do Projeto em cada cidade

1. Recife: o Prof. José Brasileiro Vilanova entregou a parte do léxico que lhe cabia, e informou sobre as dificuldades que vinha encontrando na execução do Projeto em sua cidade, apesar da acolhida que mereceu da imprensa local. Comunicou que enviará para cada cidade e antes da próxima reunião, a parte da morfossintaxe (o artigo) que coube a Recife.

2. Salvador: O Prof. Nelson Rossi comunicou que está ministrando um curso sobre a norma urbana culta a alunos de sua Universidade e pensa aproveitar alguns deles como documentadores. Informou que completara a adaptação do capítulo sobre fonética e fonologia e distribuiu aos presentes a parte que tinha trazido mimeografada (alfabeto fonético e vogais). Comunicou que recebeu do Prof. J. Matluck gravações ilustrativas das realizações fônicas previstas para o espanhol, propondo-se a distribuir, oportunamente, cópias de gravações semelhantes relativas ao português. As dificuldades de verba e pessoal anteriormente relatadas ainda prevalecem.

5. Rio de Janeiro: a Prof.<sup>a</sup> Dinah Callou comunicou, em nome do Prof. Celso Ferreira da Cunha, a proposta para que a próxima reunião nacional seja realizada no Rio de Janeiro, no período de 6 a 11 de setembro de 1971. Informou que foi concedida, através do Conselho de Ensino e Pesquisa de Graduados, verba específica para a execução do Projeto destinada à compra de material e à remuneração de colaboradores, tendo sido já adquiridos três gravadores e fitas para cerca de cem horas de gravações. Distribuiu cópias da adaptação da morfossintaxe (pronomes e numerais), parte do Guia-Questionário atribuída ao Rio de Janeiro.

6. São Paulo: o Prof. Isaac Nicolau Salum apresentou a adaptação feita por São Paulo relativa à morfossintaxe (advérbios e nexos) e a tradução e adaptação de parte do léxico. Comunicou que a primeira equipe de documentadores, constituída de três alunos do terceiro ano do Curso de Letras, já está sendo treinada com remuneração por hora de trabalho proveniente do auxílio concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Novos exemplares do opúsculo sobre o Projeto impresso em Marília foram distribuídos aos responsáveis por sua execução.

5. Porto Alegre: o Prof. Albino de Bem Veiga informou que tinha sido concedido regime de tempo integral e dedicação exclusiva a um professor e regime de vinte e quatro horas a três professores além das cinco bolsas para estagiários (alunos do segundo e terceiro anos do Curso de Letras), participantes do Projeto em sua cidade, de acordo com o pedido que formulara anteriormente. Informou ainda ter reiterado a compra de material de consumo, permanente e equipamentos. Havendo entregue, na II Reunião Nacional de Capivari, a parte que lhe coubera da adaptação do questionário, distribuiu, a título de colaboração, cópia das demais partes, isto é, fonética e fonologia, morfossintaxe e léxico.

## II. Discussão do Guia-Questionário

Retomando a discussão do Guia-Questionário iniciada em Capivari, passou-se ao exame do léxico, principiando pelas adaptações propostas por Porto Alegre e, a seguir, examinando as de Recife. Foram discutidos quatro itens do *Questionário Provisional* num total de 1489 verbetes, não se computando nesse número os vários acréscimos para o português.

### III. Metodologia das gravações

Na última sessão de trabalhos foram discutidos alguns aspectos da metodologia das gravações.

### IV. Sessão de planejamento

Na sessão de planejamento foram aprovados local e data para a realização da IV Reunião Nacional: Rio de Janeiro, 06 a 11 de setembro de 1971. O temário do próximo encontro será o seguinte: 1) Continuação da discussão do questionário para o léxico. 2) Discussão do questionário para fonética e fonologia.

Foram aprovadas as propostas do Coordenador, Prof. Isaac Nicolau Salum, no sentido de registrar os agradecimentos a Recife pela hospedagem e pelas excepcionais condições de trabalho oferecidas aos participantes desta reunião. Foi eleito o novo Coordenador, Prof. José Brasileiro Vilanova, da Universidade Federal de Pernambuco.

\* \* \*

Realizou-se no Rio de Janeiro, de 27 de setembro a 2 de outubro de 1971, sob a presidência do Coordenador Nacional, Prof. José Brasileiro Vilanova, a *Quarta Reunião Nacional* do Projeto de Estudo Conjunto e Coordenado da Norma Lingüística Culta de Cinco das Principais Capitais Brasileiras, tendo comparecido os responsáveis e respectivas equipes.

Os trabalhos foram efetuados no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e se estenderam por nove sessões de cerca de quatro horas cada uma. A sessão de encerramento foi feita na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com uma palestra do Professor Nelson Rossi sobre a situação do Projeto no Brasil e a leitura, pelo Coordenador, Professor José Brasileiro Vilanova, deste relatório:

Iniciaram-se as atividades com o estabelecimento do seguinte temário:

- I. Relatórios dos trabalhos desenvolvidos em cada uma das cidades, desde a reunião nacional de Recife.
- II. Discussão do Guia-Questionário.
- III. Metodologia das gravações.
- IV. Sessão de encerramento.

#### I. Relatórios da situação do projeto em cada cidade

1. Recife: o Prof. Brasileiro Vilanova comunicou que, apesar de todas as dificuldades, a equipe de Recife, constituída das Professoras Maria Núbia da Câmara Borges, Glécia Benvindo Cruz e Maria da Piedade Moreira de Sá, tinha concluído o item seis do Léxico e feito a adaptação da parte do Guia-Questionário referente a Artigos definidos e indefinidos. Informou aos presentes haver remetido ao Magnífico Reitor da Universidade Federal de Per-

nambuco a carta enviada pelo Professor Lope Blanch, na qual aquele Professor agradecia à Universidade a colaboração prestada durante a Terceira Reunião Nacional do Projeto, em Recife, e manifestava seu desejo de que essa colaboração fosse cada vez mais positiva. Acrescentou só poder iniciar os trabalhos de gravação no próximo ano, pois pretendia, ao chegar a Recife, fazer um pedido de verba para a aquisição do material necessário e para o pagamento de pesquisadores. Finalizando, disse que, tendo em vista o trabalho de gravação já iniciado por equipes de outras cidades com auxílio de suas respectivas Universidades e considerando que o atual Reitor da Universidade Federal de Pernambuco é um homem dedicado à pesquisa científica, acredita que o seu pedido será atendido.

2. Salvador: o Professor Nelson Rossi reafirmou que as dificuldades expostas nas reuniões de Capivari e Recife ainda persistem em Salvador. Explicou que o atraso na remessa da adaptação do Guia-Questionário relativo à Fonética e Fonologia decorreu do compromisso com a preparação de comunicações para o Congresso da ALFAL e de sua permanência em Porto Rico de 5 de junho a 6 de agosto.

Informou ter trazido a fita com ilustrações das realizações fônicas previstas para a transcrição fonética, com o que saldava o compromisso assumido em Recife.

Acrescentou que, ao enviar a carta do Professor Lope Blanch que todos haviam recebido, encaminhou, através do Coordenador do Instituto de Letras, escritório em que solicita seja a próxima reunião nacional do Projeto realizada em Salvador. Não houve ainda prazo para a resposta quanto a essa possibilidade. Solicitou lhe fosse concedido prazo para confirmação.

3. Rio de Janeiro: a Professora Dinah Maria Isensee Callou informou que tinha sido feita a revisão de todo o Léxico e uma leitura da parte relativa à Fonética e Fonologia. Acrescentou que essa leitura se fez em termos precários pela dificuldade de apreensão de substâncias fônicas sem as gravações ilustrativas. Disse que no Rio de Janeiro será possível dar início às gravações ainda este ano e que a equipe responsável pelo Projeto foi ampliada com a inclusão de mais dois professores com tempo integral de 40 horas, Maria do Perpétuo Socorro Fonseca de Oliveira Demasi e Maria Nazaré Lins Soares, e mais dois bolsistas, professores Flávio de Campos e Maria Christina Motta Maia. Esclareceu que o Professor Celso Cunha oportunamente forneceria novas informações sobre a situação do Projeto no Rio.

O Professor Celso Cunha disse não ter podido dar maior assistência ao Projeto por ter estado ausente no primeiro semestre do corrente ano, mas afirmou que pretende, a partir do próximo ano, centralizar todos os seus esforços nesse Estudo por estar convencido ser esta iniciativa a mais importante que se desenvolve atualmente na América Latina, na área do estudo de línguas. Informou que foi designado membro da Comissão Nacional Instituída pelo Ministério das Relações Exteriores para elaboração do Português Fundamental. Esse estudo, uma das metas prioritárias do Governo, poderá ajudar o Projeto da Norma Culta, e dele beneficiar-se, pois, em verdade, o Português Fundamental só retratará melhor a nossa realidade no dia em que for publicado o resultado do amplo levantamento do uso culto urbano da língua portuguesa. Insistiu na necessidade de preservação do caráter conjunto e coordenado do Projeto e no cumprimento das etapas previstas, sugerindo a criação de um boletim que desse notícia periódica do que se esteja fazendo em cada uma das cidades.

4. São Paulo: O Professor Ataliba Teixeira de Castilho informou que a equipe de documentadores de São Paulo incorporou mais um elemento, a Professora Maria Thereza Garcia da Silva, tendo realizado os seguintes trabalhos: exame das gravações experimentais executadas anteriormente em Salvador; revisão dos itens 14 a 20 do Léxico, que foi mimeografado novamente; estudo da adaptação do capítulo de Fonética e Fonologia elaborado pela Bahia, constatando-se algumas dificuldades por faltar a flita com as realizações; estudo do trabalho sobre os pronomes, a cargo do Rio de Janeiro; realização de inquéritos experimentais, entre os membros da equipe, com a preparação de roteiros prévios. A equipe principiou as gravações, tendo recolhido um depoimento de quarenta e cinco minutos com o primeiro informante, estando previstas para esta semana gravações com mais três informantes. Solicitou que se incluía na ficha dos informantes o bairro de que procedem. O Professor Ataliba Teixeira de Castilho informou que participara do VI Simpósio do PILEL, celebrado em Porto Rico, em junho deste ano, tendo escrito aos responsáveis pela execução do Projeto, relatando as conclusões daquele Simpósio.

Conseguiu-se uma cabine à prova de som do Centro de Educação e Reabilitação dos Distúrbios da Comunicação — CERDIC — da Universidade Católica.

Vários ofícios foram enviados às associações de profissionais de nível superior, pedindo colaboração de seus associados. O Instituto de Engenharia franqueou seus fichários, onde não consta a naturalidade dos pais nem o endereço particular. Foram anotados os nomes de engenheiros paulistanos, com sobrenome português. As grandes empresas de engenharia serão procuradas a seguir.

A Associação Paulista de Medicina inseriu no seu jornal bimensal uma notícia sobre a pesquisa, solicitando a cooperação de seus associados. Emprestou uma publicação com todos os nomes de médicos associados, naturais de São Paulo. Ai não constam os endereços que estão sendo procurados na lista telefônica. Vai-se entrar em contato, também, com os grandes hospitais. Os dirigentes da Associação pediram um contato pessoal com os pesquisadores, para maiores esclarecimentos.

O Sindicato dos Odontologistas solicitou, também, um contato pessoal com os pesquisadores, em dia de reunião de diretoria, tendo posto à disposição seus fichários. O Jornal do Sindicato se dispõe a publicar notícia a respeito do trabalho.

O recrutamento de informantes tem sido feito até aqui através de relações pessoais de um dos pesquisadores. A dificuldade de horários tem impedido que as gravações se acelerem.

5. Porto Alegre: O Professor Albino de Bem Veiga informou que, até a Reunião anterior, o Projeto mereceu um tratamento satisfatório e, por isso, atingiu um desenvolvimento razoável, mas que agora entrou em colapso, pois a Concretidade determinou que os professores em regime de 24 horas devam desenvolver suas atividades em um turno e apenas no magistério. Além disso, não foi possível renovar as bolsas de alunos estagiários que trabalhavam no Projeto. Comunicou que até junho foi possível estudar parte da adaptação do Guia-Questionário e fazer o levantamento indireto de informantes, numa total de 3.000 fichas, a partir de um inquérito nos colégios. Consultaram-se os fichários da Associação dos Arquitetos — Secção de Porto Alegre, Associação dos Funcionários Universitários, etc.

A tarefa seguinte, disse o Professor Albino de Bem Veiga, será o preenchimento direto da Ficha de Seleção de Informantes e amostragens de gravação ao vivo, sendo indispensável ao cumprimento dessa última etapa, a formação de uma equipe de pesquisadores e a aquisição do material necessário (gravadores, fitas magnetofônicas).

Declarou não ter recebido a carta do Professor Lope Blanch a que fez referência o Professor Nelson Rossi.

Concluindo, o Professor Albino de Bem Veiga insistiu na necessidade de ratificar a Declaração de Capivari, em que se reconhece a importância do Projeto, quer no âmbito internacional quer no nacional, sendo-lhe imprescindível a participação efetiva das Universidades envolvidas no mesmo.

## **II. Discussão do Guia-Questionário**

Proseguiu-se a discussão do Léxico — dos números 1470 a 1548. Resolveu-se passar da fase de exame coletivo dos itens lexicais para a criação de um mecanismo de unificação de todo o Léxico, uma vez que esta matéria já tinha sido objeto de estudo pormenorizado, em Recife. Decidiu-se que, a partir da contribuição original de cada cidade, da contribuição de Porto Alegre e da revisão feita pelo Rio, depois do Encontro de Recife, o Rio de Janeiro ficaria encarregado dessa unificação, comprometendo-se a enviar às demais cidades as áreas semânticas, à medida em que ficassem prontas.

Passou-se, depois, à análise da parte de Fonética e Fonologia do Guia-Questionário com a audição das gravações preparadas pela equipe de Salvador.

## **III. Metodologia das gravações**

Discutiu-se a metodologia das gravações, decidindo-se que:

1. os informantes não devem ser escolhidos dentro de sua área semântica específica;
2. será excluído o licenciado em letras;
3. o informante deverá ser previamente esclarecido a respeito do Projeto;
4. deverá ser evitada a gravação de duas fitas: uma para o léxico, outra para fonética, aproveitando-se para o estudo fonético e fonológico, a fita que fosse gravada em melhores condições acústicas;
5. as fichas experimentais devem ser de material diferente;
6. as bobinas serão guardadas em pastas suspensas de fichário, uma ficha em cada pasta;
7. as fichas devem ser perfuradas na parte inferior, para facilitar o manuseio;
8. será usado o código escrito na transcrição datilográfica, marcando-se as hesitações com reticências;
9. o original e uma cópia serão datilografados em espaço três, contendo vinte linhas cada folha. A margem deve ter quatro centímetros à esquerda



e um centímetro à direita. As palavras não devem ser divididas no fim da linha.

#### **IV. Sessão de encerramento**

##### **Resoluções**

1. A equipe do Rio fará a revisão de todo o Léxico, que será enviado à medida em que for sendo realizado, para a apreciação dos demais centros integrantes do Projeto. As alterações deverão ser propostas por correspondência. Entender-se-á que a cidade que, dentro do prazo proposto, não enviar as suas sugestões, considera boa a redação apresentada pelo Rio. A aprovação final será feita na próxima reunião.

2. O Professor Ataliba Teixeira de Castilho verificará a possibilidade de conseguir a impressão de 10.000 fichas de catalogação de bobinas e seleção de informantes, através do Conselho Municipal de Cultura da Prefeitura de Marília.

3. O Professor Nelson Rossi fará considerações críticas das gravações cujos resultados enviará a todas as cidades responsáveis pelo Projeto, com um índice das transcrições que não lhe parecerem boas e uma uniformização da terminologia.

4. A cópia da fita com as realizações fônicas, contribuição de Salvador, será enviada pela equipe do Rio a São Paulo, que se encarregará de remeter uma cópia a Recife a fita original a Porto Alegre, para devolução posterior a Salvador.

5. Os Professores Albino de Bem Veiga, Celso Ferreira da Cunha e José Brasileiro Tenório Vilanova aceitaram a proposta do Professor Nelson Rossi de candidatá-los a membros do PILEL, levando em conta as vantagens que daí poderão advir para o Projeto.

6. Informados pelo Professor Nelson Rossi da possibilidade de criação de uma comissão Luso-Americana, no PILEL, os responsáveis consideraram-na muito oportuna para a execução do Projeto no Brasil.

7. Tendo em vista o nível de amadurecimento a que chegou o Projeto, decidiu-se pela conveniência de eleger um Coordenador Nacional, por um período de dois anos, sendo prevista a possibilidade de recondução, a partir do próximo encontro em Salvador. Caberá ao Coordenador tomar as providências necessárias, no sentido de conseguir um fundo de financiamento comum, que complementa o auxílio econômico das Universidades envolvidas no Projeto, e sem prejuízo de auxílio de outras instituições nacionais, a fim de possibilitar o andamento da pesquisa, que tem seu futuro ameaçado pelas dificuldades que vem enfrentando.

8. Foi eleito Coordenador Nacional do Projeto o Professor Nelson Rossi.

9. Ficou decidido aguardar o desfêcho das gestões, para que a V Reunião Nacional se realize em Salvador.

10. Na próxima reunião apreciar-se-ão as observações que as cidades fizerem por escrito aos autores das adaptações da Fonética, Fonologia e Morfossintaxe, itens 1 a 4 e 6. Igualmente resolveu-se que os relatórios das atividades serão encaminhadas por escrito.

11. Decidiu-se que, com antecedência de um mês da próxima reunião nacional, o Coordenador expedirá convite aos responsáveis pela execução do Projeto, enviando-o através do Diretor de cada Unidade, a fim de formalizar o afastamento em Processo.

12. Decidiu-se apreciar, proximalmente, a tabela de distribuição de informantes que se anexa a este Relatório.

Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1971.

\* \* \*

## GRUPO DE ESTUDOS DE LINGÜÍSTICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (GEL)

Realizou-se o V *Seminário do GEL* na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, tendo comparecido cerca de cinquenta participantes, oriundos do Estado de São Paulo, Paraná e Mato Grosso, além de dezenas de alunos universitários.

Os trabalhos se desenvolveram de 21 a 22 de maio de 1971, sob o patrocínio da Faculdade citada e do Instituto de Estudos Vernáculos "Antonio Soares Amora" da mesma Faculdade.

Houve duas partes distintas: um Curso de Lingüística Aplicada, destinado a alunos dos cursos de graduação em Letras, a professores secundários e aos demais interessados nos problemas da Lingüística Aplicada; mesas-redondas, destinadas exclusivamente a professores do Ensino Superior e a alunos dos cursos de Pós-Graduação. A abertura dos trabalhos deu-se às nove horas do dia 21, no Salão de Atos, sob a presidência do Prof. Ataliba T. de Castilho, Presidente do GEL.

O Curso de Lingüística Aplicada contou com os seguintes preletores: Prof. Francisco da Silva Borba — "Uma análise semântica"; Prof. Adair Palácios — "A aplicação da Lingüística ao ensino do Português"; Izidoro Blickstein — "Comunicação de massas e ensino de Línguas".

As Mesas-Redondas trataram dos seguintes assuntos, indicando-se previamente os respectivos coordenadores: Prof. Jurn Philipson — "A teoria fonológica e as línguas indígenas"; Profs. Francisco da Silva Borba, Cidmar Teodoro Pais e Paulo Froehlich — "Transcrição fonética"; Profs. Isaac Nicolau Salum e Carlos de Assis Pereira — "O ensino da Lingüística no Curso Superior"; Profs. Ataliba T. de Castilho e João de Almeida — "O ensino da Língua Portuguesa no Curso Superior: problemas, programas e métodos".

A Prof.ª Madre Olívia (Cília Coelho Pereira Leite) fez distribuir aos presentes exemplar de seu estudo "Nosso Ensino de Português", numa homenagem póstuma ao Prof. Joaquim Mattoso Câmara Jr., falecido no ano anterior.

Na sessão de encerramento, foi eleita a segunda Diretoria do GEL, assim constituída: Izidoro Blickstein, Presidente; Ignacio Assi da Silva, Secretário; Edward Lopes, Tesoureiro. Essa Diretoria terá mandato de dois anos, e a ela incumbirá transformar o GEL em entidade jurídica.

\* \* \*

O VI Seminário do GEL realizou-se de 15 a 16 de outubro de 1971, sob o patrocínio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Franca, tendo contado com a participação de 71 professores e dezenas de alunos universitários de Letras.

O VI Seminário foi aberto pelo Presidente, Prof. Izidoro Blickstein, e em seu programa constou a realização de um Curso de Lingüística Aplicada e de algumas mesas-redondas.

O Curso de Lingüística Aplicada tratou dos seguintes assuntos: Prof. Isaac Nicolau Salum — “Abordagem lingüística do texto”; Ataliba T. de Castilho — “Perspectivas da Lingüística na América Latina e no Brasil”; Edward Lopes — “Construção sintagmática da narrativa”.

As mesas-redondas versaram os seguintes assuntos: Profs. Francisco da Silva Borba e Paulo A. Froehlich — “Transcrição Fonética”, tendo-se finalmente acordado num processo a utilizar pelas Faculdades de Letras do Estado que a ele aderirem; Profs. Paulo A. Froehlich e José Amaral de Almeida Prado — “Problemas de identificação e classificação de morfemas”; Prof. Ignácio Assis da Silva — “Programação do Ensino da Lingüística”; Prof. João Alves Pereira Penha — “Programação do Ensino da Língua Portuguesa”.

Na sessão de encerramento indicou-se uma comissão para preparar os estatutos do GEL, cuja estrutura foi discutida na mesma ocasião.

\* \* \*

## **DEPARTAMENTO DE LETRAS PROMOVE SEMINÁRIO SOBRE PÓS-GRADUAÇÃO**

O Departamento de Letras desta Faculdade promoveu de 30 de agosto a 3 de setembro de 1971 um seminário sobre “A Pós-Graduação em Letras”, situado no contexto da XIII Semana da Faculdade.

Do programa constaram as seguintes exposições, seguidas de debates:

Dia 30, Dr. Eduardo d’Oliveira França — “A Pós-Graduação na Universidade de São Paulo.

Dia 31, Dr. Antonio Cândido — “Teoria da Literatura e Pós-Graduação”; Dr. Massaud Moisés — “Literatura Portuguesa e Pós-Graduação”; Dr. Luís Alfredo Bosi — “Literatura Brasileira e Pós-Graduação”.

Dia 1.º, Dra. Martha Steinberg — “Língua e Literatura em Língua Inglesa e Pós-Graduação”; Dr. Albert Audubert — “Língua e Literatura Francesa e Pós-Graduação”; Dra. Aida Costa — “Língua e Literatura Latina e Pós-Graduação”.

Dia 2, Dr. Aryon Dall’Igna Rodrigues — “A Pós-Graduação em Lingüística no Museu Nacional”; Dr. Clímar T. Pais — “A Pós-Graduação em Lingüística na Universidade de São Paulo”; Dr. Isaac Nicolau Salum — “Filologia Românica e Pós-Graduação”. Conclusões.

O Departamento ofereceu aos participantes um coquetel, por ocasião do qual o coral do "Centro de Estudos Germânicos" da Faculdade apresentou um programa de canções folclóricas sob a regência da Prof.<sup>a</sup> Ruth de Andrade.

Os documentos apresentados durante esse seminário, bem como um resumo dos debates constituirão matéria para um dos próximos números desta revista.

\* \* \*

### III CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA E LITERATURA

A Sociedade Brasileira de Língua e Literatura promoveu de 5 a 6 de julho de 1971, no Rio de Janeiro, o III Congresso Brasileiro de Língua e Literatura, sob a presidência de honra do Prof. Antenor Nascentes, e a direção geral da seguinte comissão: Olmar Guterres da Silveira, Leodegário A. de Azevedo Filho, Jairo Dias de Carvalho e Ivan Villon, Secretário.

Do programa constaram as seguintes atividades:

#### PARTE I — CONFERÊNCIAS:

Dia 5 — 14 horas — Abertura do Congresso com a conferência: *Fundamentos Filosóficos da Gramática Transformacional* — Silvio Ella;

Dia 6 — 14 horas — *A Sociolinguística e suas Tarefas* — Brian Head;

Dia 7 — 14 horas — *Evolução do Ensino da Língua Portuguesa* — Olmar Guterres da Silveira;

Dia 8 — 14 horas — *O Código Verbal Português* — Jairo Dias de Carvalho;

Dia 9 — 14 horas — *Clarice Lispector e a Narrativa Aberta* — Eduardo Portella;

Dia 12 — 14 horas — *Alfredo Margarido e o Romance como Pesquisa* — Leodegário A. de Azevedo Filho;

Dia 13 — 14 horas — *A Renovação de Métodos em Crítica Literária* — Afrânio Coutinho;

Dia 14 — 14 horas — *Tecnologia e Literatura* — Euryaldo Cannabrava;

Dia 15 — 14 horas — *Guimarães Rosa: Criação ou Construção?* — Nelson Rodrigues Filho;

Dia 16 — 14 horas — *Literatura e Comunicação de Massa* — José Maria de Souza Dantas;

Dia 16 — 16 horas — Sessão Plenária de Encerramento do Congresso e Entrega de Diplomas aos Congressistas.

#### PARTE II — SESSÕES DE ESTUDO:

A — Linguística e Filologia — Coordenação de Olmar Guterres da Silveira e Jairo Dias de Carvalho — diariamente, às 16 horas;

B — Literaturas Brasileira e Portuguesa — Coordenação de Eduardo Portella e Leodegário A. de Azevedo Filho — diariamente, às 16 horas.

*Temário para comunicações:*

I — *Linguística*: Origem e evolução dos estudos linguísticos; As modernas correntes linguísticas; e Aplicação da Linguística ao ensino de Português;

II — *Filologia Portuguesa*: problemas e métodos; O ensino da língua; e Contribuição da linguística moderna;

III — *Literatura Brasileira*: Formação da consciência literária brasileira; Possibilidades e obstáculos da linguagem literária brasileira; e Modelos europeus e sua redução à Literatura Brasileira;

IV — *Literatura Portuguesa*: Origens da Literatura Portuguesa; Formação de uma consciência literária em Portugal; e Transposição e redução à Literatura Portuguesa de técnicas literárias estrangeiras.

\* \* \*

## **NOTÍCIAS DA CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS - MARÍLIA**

Durante o ano de 1971, os professores da Cadeira de Literatura Portuguesa da FAFI, Dr. João Décio e Carlos Alberto Iannone, participaram do “V Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo”, realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, nos dias 21 e 22 de maio, do “Segundo Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa”, realizado em Belo Horizonte, em julho, e da “XIII Semana da Faculdade”, de 30 de agosto a 3 de setembro. Promoveram, ainda, a realização do “I Curso-Seminário sobre o Ensino da Literatura Portuguesa”, na Faculdade, apresentando uma comunicação conjunta versando sobre “O Ensino da Literatura Portuguesa na FAFI de Marília”. O Prof. João Décio pronunciou, na ocasião, uma conferência abordando os romances “De Noite Todas as Árvores São Negras” e “Os Outros Legítimos Superiores”, ambos de Maria Isabel Barreno. O referido professor pronunciou também uma conferência sobre Eça de Queirós, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Adamantina, e ministrou um curso de extensão universitária em Manaus, na Academia Amazonense de Letras e na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras daquela cidade.

Dentre as inúmeras revistas e boletins recebidas pela Cadeira, destacam-se: *Revista Camoniana*, n.º 3, publicação do Instituto de Estudos Portugueses da U.S.P., *Letras*, n.º 18, publicação da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Paraná, *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, do n.º 16 ao n.º 21, *Littera*, n.º 1 e 2, *Didática*, n.º 5-6, publicação do Departamento de Educação da FAFI, *Boletim Informativo*, n.º 17 a 21, da Fundação Calouste Gulbenkian.

Inúmeras as publicações que nos foram enviadas por escritores e pelas casas editoriais do Brasil e, principalmente, de Portugal: *O Sol e a Neve e Teia*, de Sá Coimbra, *A Leitura e a Crítica*, de Nelson de Matos, *Poesia I e O Mundo dos Outros*, de José Gomes Ferreira, *As Boas Intenções e Bolor*, de Augusto Abelaira, *O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicente*, de Neil Miller, *Somos Todos Inocentes*, de O. G. Rêgo de Carvalho, *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, de Antonio Pina Coelho, *Presença da Literatura*

*Portuguesa*, vol. V, de Massaud Moisés, *Amor de Perdição e A Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, de Fernando Guimarães, *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, de Georg Rudolf Lind, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, de Mário Sacramento, *Terra do Mar Grande*, de Carlos d'Alge, *Um Certo Capitão Rodrigo*, de Érico Veríssimo, *Chapadão do Bugre e Vila dos Confins*, de Mário Palmério, *Baile de José do Egito*, de Carlos Valle, *2.º Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, da aditora Gernasa, *Nítido Nulo*, de Vergílio Ferreira, *Um Castelo na Escócia e Torre de Vigia*, de Luís Cajão, *Os Idólatras*, de Maria Judite de Carvalho, *Cinza do Lar*, de João de Araújo Correia, *Curral dos Crucificados*, de Rui Mourão, *Vida Perigosa*, de Urbano Tavares Rodrigues, *Nus e Suplicantes*, do mesmo autor, *Liberdade de Pensamento e Autonomia de Portugal*, de Pinharanda Gomes, *Poesias Completas*, de António Gedeão, *Memória Destruída*, de Rogério de Freitas, *Assembléia de Mulheres*, de Natália Nunes, *Os Desertores*, Augusto Abelaria, *21 Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, da Editorial Inova.

Acham-se no prelo dois trabalhos: *Introdução ao Estudo da Bibliografia dos Maia de Eça de Queirós*, no Tomo IV dos Arquivos do Centro Cultural Português da Fundação Gulbenkian, em Paris, de autoria do Prof. João Décio; *Bibliografia Crítica da Literatura Portuguesa*, pela Editorial Inova do Porto, pelo Prof. Carlos Alberto Iannone.

No período de dezembro de 1970 a fevereiro de 1971, o Prof. João Décio esteve em gozo de bolsa de estudos, concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, para realizar pesquisas no campo da Literatura Portuguesa, em Lisboa.

\* \* \*

## V SEMINÁRIO BRASILEIRO DE LINGÜÍSTICA

O Instituto de Idiomas Yázigi, através de seu Centro de Lingüística Aplicada (São Paulo), promoveu de 12 a 14 de abril de 1971, em Vitória do Espírito Santo, o V Seminário Brasileiro de Lingüística para Professores do Ensino Médio e Universitário. O Seminário teve lugar no Instituto de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, e constou do seguinte programa:

Dia 12 — 9,30 horas — Conferência do Prof. Francisco Gomes de Matos sobre Da Lingüística Teórica às Aplicações Práticas da Ciência da Linguagem. 10,30 horas — Mesa-redonda sobre “O Ensino da Lingüística no Curso de Letras”, presidida pelo Dr. Aryon Dall’Igna Rodrigues. 20,00 horas — Conferência do Dr. Aryon Dall’Igna Rodrigues sobre “Lingüística Portuguesa”.

Dia 13 — 9,30 horas — Conferência da Prof.<sup>a</sup> Adair Palácios sobre “O Ensino de Inglês a Pré-Adolescentes: Abordagem, Método, Técnicas. 11,00 horas — Conferência do Prof. Francisco Gomes de Matos sobre “Uma Perspectiva Psicolingüística sobre a Aprendizagem de Línguas no Ensino Médio”. 20,00 horas — Conferência do Dr. Brian F. Head sobre “Uma Perspectiva Lingüística ao Ensino de Português no Curso Médio.

Dia 4 — 9,30 horas — Demonstração pela Prof.<sup>a</sup> Therezinha B. Nunes Lopes de “Técnicas de Ensino de Inglês a Adultos”. 10,30 horas — Conferência do Prof. Mário Laranjeira sobre “A Elaboração de um Curso de Francês para

Brasileiros — Resultados de uma Experiência Lingüístico-Pedagógica". 20,00 horas — Entrega de certificados. 21,00 horas — Recital poético: poemas em português e em inglês.

\* \* \*

## PROGRAMA INTERAMERICANO DE LINGÜÍSTICA E ENSINO DE LÍNGUAS

### Propósito

O Programa Interamericano de Lingüística e Ensino de Línguas é um conjunto de pessoas associadas com o fim de realizar atividades tendentes a promover o desenvolvimento e incrementar as boas relações entre as entidades existentes no campo da lingüística e do ensino de línguas, e de estaabelecer mecanismos estáveis e responsáveis para a consolidação e o aperfeiçoamento de tais relações. (Art. 1.º de seus Estatutos).

O Programa foi fundado em 1963 pela Assembléia Geral do Simpósio Interamericano de Lingüística e Ensino de Línguas, na cidade de Cartagena de Indias, Colômbia, no qual se reuniram lingüístas, filólogos e especialistas no ensino de línguas, procedentes de toda América.

O Programa cumpre sua tarefa (a) em forma permanente, através de um Comitê Executivo e de Comissões especiais para os diversos ramos da lingüística e do ensino de línguas, em que participam seus delegados; (b) em forma periódica e rotativa, através da organização de simpósios e de cursos sobre lingüística teórica e aplicada.

A atividade permanente do Programa já contribuiu para a formação e desenvolvimento de instituições de pesquisa e docência e para a execução de projetos de estudo concretos.

O Programa funciona sob a direção de um Comitê Executivo interamericano, integrado por sete profissionais de campo da lingüística e do ensino de línguas. De 1963 a 1964 integraram o Comitê Executivo:

Angel Rosenblat, Venezuela (Presidente)  
Donald F. Solá, Estados Unidos (Secretário Executivo)  
Alberto Escobar, Peru  
Robert Lado, Estados Unidos  
Luís J. Prieto, Argentina  
Aryon Dall'Igna Rodrigues, Brasil  
Ramón de Zubiria, Colômbia

De 1964 a 1966:

Angel Rosenblat, Venezuela (Presidente)  
Donald F. Solá, Estados Unidos (Secretário Executivo)  
Alberto Escobar, Peru  
Robert Lado, Estados Unidos  
Norman A. McQuown, Estados Unidos  
Luís J. Prieto, Argentina  
Aryon Dall'Igna Rodrigues, Brasil

De 1966 a 1968:

Norman A. McQuown, Estados Unidos (Presidente)  
Aryon Dall'Igna Rodrigues, Brasil (Secretário Executivo)  
Robert Lado, Estados Unidos  
Juan M. Lope Blanch, México  
Angel Rosenblat, Venezuela  
Donald F. Solá, Estados Unidos  
Rafael Torres Quintero, Colômbia

De 1968 a 1970:

Norman McQuown, Estado Unidos (Presidente)  
Yolanda Lastra, México (Secretária Executiva)  
Juan M. Lope Blanch, México  
Rubén del Rosario, Porto Rico  
Donald F. Solá, Estados Unidos  
Rafael Torres Quintero, Colômbia  
Aryon Dall'Igna Rodrigues, Brasil

Desde 1971:

Paul Garvin, Estados Unidos (Presidente)  
Yolanda Lastra, México (Secretária Executiva)  
Nelson Rossi, Brasil  
Norman McQuown, Estados Unidos  
Alberto Escobar, Peru  
Juan M. Lope Blanch, México  
Rubén del Rosario, Porto Rico  
Donald F. Solá, Estados Unidos.

## **Os Simpósios Interamericanos de Lingüística e Ensino de Línguas**

Os Simpósios são reuniões periódicas de especialistas que têm por finalidade estimular e programar trabalhos de investigação e de aperfeiçoamento metodológico, assim como o intercâmbio de informação científica e a organização de atividades profissionais. Por conseguinte, os Simpósios incluem em sua agenda três tipos de sessões: (1) científicas, (2) de organização do trabalho profissional, (3) de administração do Programa.

Nas reuniões científicas apresentam-se não somente comunicações monográficas, senão também visões panorâmicas sobre o estado atual da pesquisa e do ensino em seus diversos aspectos. Quanto à organização do trabalho profissional, a finalidade principal, à parte da formulação de objetivos fundamentais do Programa (realizada no Simpósio de Cartagena de 1963), consiste na promoção de novos projetos e no apoio dos já iniciados. Finalmente, no que respeita à administração, com base nos Estatutos do PILEL (estabelecidos no Simpósio de Bloomington de 1964), os delegados participantes nos Simpósios determinam o âmbito em que o Comitê Executivo e as Comissões especiais devem cumprir as finalidades do Programa. Até aqui foram realizados seis Simpósios.



## Os Institutos Interamericanos de Lingüística

Os Institutos Interamericanos de Lingüística são o instrumento instituído pelo PILEL para instituir um centro hemisférico de ensino e de intercâmbio de idéias no campo da lingüística e suas aplicações. Para facilitar a integração desses Institutos na vida acadêmica do hemisfério e estreitar as reações entre as instituições dos diferentes países, o PILEL procura obter para a sua realização o auspício e o apoio de centros credenciados de ensino superior e de investigações.

Os Institutos se organizam de forma periódica e rotativa. O primeiro celebrou-se em Montevidéu (27 de dezembro de 1965 a 28 de fevereiro de 1966), o segundo na Cidade do México (de 27 de novembro de 1967 a 3 de fevereiro de 1968: v. noticiário na *Alfa* 13/14 (1968), 366-367), o terceiro em São Paulo (de 15 de janeiro a 28 de fevereiro de 1969: v. noticiário na *Alfa* 15 (1969), 357-359) e o quarto em San Juan, Porto Rico (de 22 de junho a 5 de agosto de 1971), estando previsto o próximo para Ottawa, no Canadá, em data a confirmar.

Participam dos Institutos professores dos países americanos e de outras partes do mundo. Os alunos são selecionados em distintos níveis de preparação lingüística, segundo critérios adequados às finalidades do PILEL.

O objetivo principal dos Institutos é o de complementar a preparação lingüística numa escala mais ampla do que a que é possível em instituições individuais. Por causa disso, os Institutos se esforçam por reunir um corpo docente internacional de alta hierarquia científica, que representa diferentes correntes lingüísticas e oferece uma variedade de cursos avançados e especializados.

Paralelamente, os Institutos têm a meta de promover a preparação lingüística dos professores de línguas nacionais, ameríndias, estrangeiras e crioulas. Para tal fim os Institutos, junto com os cursos gerais de lingüística, oferecem cursos de metodologia do ensino de idiomas e de outros aspectos da lingüística aplicada.

Finalmente, os Institutos cumprem a finalidade de estimular o interesse e o estudo da lingüística entre profissionais de disciplinas limítrofes na comunidade científica em geral. Em conexão com isso, os Institutos oferecem também cursos introdutórios, tanto quanto cursos em matérias interdisciplinares.

Como resultado destes objetivos, os Institutos apresentam uma graduação que vai desde os cursos introdutórios até os mais especializados, e estabelecem um equilíbrio entre os diversos interesses teóricos e práticos de todos os interessados, tanto como entre os diferentes enfoques e campos de investigação.

Informações complementares sobre os Institutos Interamericanos de Lingüística e as demais atividades do PILEL podem ser obtidas dirigindo-se à Secretária Executiva, Dra. Yolanda Lastra de Suárez, Sección de Antropología, Instituto de Investigaciones Históricas, Torre de Humanidades (primer piso), Ciudad Universitaria, México 20, DF.

## REVISTA EDITA NÚMERO ESPECIAL DEDICADO AO CONTO LATINO-AMERICANO

A revista *Studies in Short Fiction*, publicada pelo Newberry College, Carolina do Sul, E.U.A., anuncia a publicação, em janeiro de 1971, de um número especial dedicado ao conto contemporâneo na América Latina. Este número representa a primeira tentativa em trazer a público, em um só volume, estudos acerca da obra dos contistas latino-americanos mais representativos, assim como das novas tendências do conto e crônica contemporâneos. Colaboram na seção brasileira os críticos Anatoí Rosenfel, Gerald Moser, Giovanni Pontiero, Mary Lou Daniel, Massaud Moisés e Wilson Martins. A edição da seção brasileira está a cargo do Professor Alexandrino Severino, da Universidade de Vanderbilt, Nashville, Tennessee, ex-professor de Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana desta Faculdade.

\* \* \*

## COMEMORADO O CINQUENTENÁRIO DA CRIAÇÃO DO ENSINO DO PORTUGUÊS NA BRETANHA FRANCESA

De 16 a 19 de dezembro de 1971 o "Centro de Estudos Luso-Brasileiros" da Universidade da Alta Bretanha comemorou o Cinquentenário da criação do ensino do Português naquela Universidade, sob a direção de R. Marache, Presidente da Universidade, e J. M. Massa, Vice-Presidente da Universidade e Diretor do Centro de Estudos Luso-Brasileiros.

Dezenas de comunicações foram apresentadas, devendo ser editadas no volume *Cinquantenaire de la création en Bretagne de l'enseignement du Portugais 1921-1971*, tomo I. O tomo II trará um guia bibliográfico sobre as fontes das relações recíprocas entre a Bretanha, Portugal e o Brasil. Os dois tomos deverão estar editados entre 1972 e 1973.

\* \* \*

## DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE DE LAVAL (CANADÁ) EDITA GUSTAVE GUILLAUME

A Universidade Laval editou por intermédio do Prof. Roch Valin dois volumes intitulados *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*, e ainda uma *Bibliographie des écrits d'inspiration guillaumienne 1919-1971*, compilada por Christel Veyrat. Esses trabalhos situam-se num grande plano editorial, voltado para a ordenação e edição dos manuscritos deixados por Gustave Guillaume, e que orçam por 60.000 folhas. Roch Valin, legatário desses inéditos, constituiu uma equipe que, em menos de dez anos, leu, transcreveu e preparou o que foi encontrado das aulas dadas por G. Guillaume durante 22 anos de atividades. As pessoas interessadas em obter informações sobre essa extraordinária empresa podem dirigir-se a Les Presses de l'Université Laval, C.P. 2447, Québec 2, Canada.

## ÍNDICE

### ARTIGOS

Maria Alice de Oliveira Faria — <i>Itinerário Mussetiano na Poesia de Castro Alves</i> .....	5
João Décio — <i>Introdução ao Estudo da Poesia de Herberto Helder</i> .....	37
Claiz Passos — <i>Regra de Abrandamento da Velar no Espanhol, Galego e Português</i> .....	49
Suzi Frankl Sperber — <i>Alguns Aspectos Acerca do Problema do Foco Narrativo</i> .....	65
Zelinda T. G. Moneta — <i>A Língua Alemã no Brasil e seu Ensino: Algumas Considerações</i> .....	79

### MISCELANEA

Maria Carolina Galotti Kehrig — <i>Projeto da Disciplina de Língua Portuguesa</i> .....	91
João Décio — <i>O Romance de Maria Isabel Barreno</i> .....	103
João Décio — <i>Algumas Notas em Torno d'O Crime do Padre Amaro e d'O Primo Basílio de Eça de Queirós</i> .....	107

### LIVROS E REVISTAS

Faure de Rosa — <i>As Imagens Destruidas</i> (Jorge Cury) .....	117
Bernard Pottler — <i>Grammaire de l'espagnol</i> (Lélia E. Melo) ....	125
Vergílio Ferreira — <i>Nítido Nulo</i> (João Décio) .....	131
José Rodrigues Miguéis — <i>Nikalai Nikalai</i> (João Décio) .....	133
Alberto Ferreira — <i>Diário de Édipo</i> (João Décio) .....	135
Alberto Ferreira — <i>Realidade e Real</i> (João Décio) .....	137
Alexandre Pinheiro Torres et alii — <i>21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade</i> (João Décio) .....	141
NOTICIÁRIO .....	145