

**GOVERNADOR DO ESTADO:** Paulo Egídio Martins  
**REITOR DA UNESP:** Luís Ferreira Martins  
**DIRETOR DA FACULDADE:** Jubert Sanches Cibantos

**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS:**

**Língua e Literatura Alemã:** Dr.<sup>a</sup> Zelinda Tognoli Galatti Moneta,  
Dr.<sup>a</sup> Maurília Galatti Gottlob  
**Língua e Literatura Francesa:** Dr.<sup>a</sup> Maria Alice de Oliveira Faria,  
Dr.<sup>a</sup> Christiane Quintino de Almeida  
**Língua e Literatura Inglesa e  
Literatura Norte-Americana:** Dr. Sol Biderman, Prof.<sup>a</sup> Arlete Bonatto  
Figueiredo, Prof.<sup>a</sup> Lúcia Helena de  
Carvalho Alves, Prof.<sup>a</sup> Sílvia Mussi da  
Silva Claro.

**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLASSICAS  
E VERNÁCULAS:**

**Literatura Portuguesa:** Dr. João Décio, Prof. Carlos Alberto  
Iannone.  
**Língua Portuguesa:** Dr. Clóvis Barleta de Moraes, Prof.  
João de Deus Mendes.  
**Língua e Literatura Latina:** Dr. Enzo Del Carratore, Dr. Mauro  
Wanderley Quintino de Almeida.  
**Literatura Brasileira:  
Filologia Românica:** Dr. Osman Lins  
Dr.<sup>a</sup> Maria Teresa Camargo Biderman,  
Prof. José de Almeida Prado  
**Teoria da Literatura:** Dr.<sup>a</sup> Odete Penha Coelho, Prof.<sup>a</sup> Nelyse  
M. Salzedas  
**Linguística:** Dr. Paulo A. Froehlich, Prof.<sup>a</sup> Lélia  
Erbolatto Melo  
**COMISSÃO DE REDAÇÃO:** Dr.<sup>a</sup> Christiane Quintino de  
Almeida, Dr. Osman Lins, Dr.  
Paulo A. Froehlich

**DIRETOR DA REVISTA:** Dr. Clóvis Barleta de Moraes

ALFA

0313036729



FFCL DE MARÍLIA  
DEPARTAMENTOS DE LETRAS

N.º 22/23

76-77

**ALFA. Departamentos de Letras.  
Marília, Faculdade de Filosofia,  
Ciências e Letras.**

**1962- . anual.**

**1962-1975: 1-21.**

**1962-1973: Dir. Dr. ATC.**

**1974- : Dir. Dr. CBM.**

**BL ISSN 0002-5216**

**CDD 405**

**805**

**CDU 4 (05)**

**8 (05)**

**ARTIGOS**

## PLAUTO E A HELENIZAÇÃO DE ROMA: ALGUNS ASPECTOS

Enzo Del Carratore

1. Tem sido freqüentemente afirmada a impossibilidade de dissociar radicalmente a cultura grega da latina, e numerosas têm sido as tentativas daqueles que procuram estabelecer as relações históricas, sociais, lingüísticas, culturais enfim, entre os povos grego e romano. Empreendemos, há algum tempo, uma pesquisa voltada para o campo das relações entre as literaturas grega e latina, e mais particularmente, para o estudo das influências helênicas no teatro de Plauto, reveladas pelo vocabulário de suas peças.<sup>1</sup>

A escolha deste autor decorre fundamentalmente da nossa indisfarçada simpatia e da preferência marcada que temos para com ele, a quem reputamos um dos grandes escritores da latinidade. Além disso, a sua obra é caracterizada por fortes influências helênicas, decorrentes quer do gênero literário versado, que injunções de ordem social forçavam à imitação e ao decalque das obras gregas, quer das condições históricas da época, que assinalam a intensificação dos contactos diretos entre Roma e o mundo grego, com as conseqüências que serão apontadas. Plauto situa-se, pois, como que a cavaleiro sobre a ponte lançada entre dois povos, por onde se escoa a maciça invasão do helenismo em direção a Roma: este fato é suficiente para dar a medida da sua importância para um trabalho da natureza do nosso.

Procedemos então ao levantamento, que acreditamos exaustivo, de todos os vocábulos de origem grega, e procuramos verificar se o seu uso por parte de Plauto corresponderia a alguma exigência de ordem estética ou social, ou, em outros termos, quais teriam sido os fatores culturais que determinaram seu emprego e as finalidades estilísticas que o inspiraram.

---

(1) Esta pesquisa teve como resultado a elaboração de tese de doutoramento apresentada na então Cadeira de Língua e Literatura Latina da FFCL da Universidade de São Paulo, em 1965, sob o título *Helenismos Léxicos na Obra de Plauto*.

2. Acreditamos, entretanto, ainda que à custa de correremos o risco de ser acusado de pragmatismo, que, na atual conjuntura do ensino em nossas escolas superiores, e particularmente do ensino das humanidades clássicas, hoje em frânco e irrefreável declínio, maior utilidade terá um trabalho consciente de divulgação do que um erudito e ultra-especializado ensaio destinado, na melhor das hipóteses, a ser lido por uns poucos e cada vez mais raros cultores das antigüidades greco-latinas. Assim, pouparemos ao leitor a extensa lista de palavras de origem grega, sua provável etimologia, as atestações plautinas, as variações semânticas decorrentes da sua transposição para o latim, fornecendo-lhe em troca algumas informações de ordem histórica, literária ou lingüística com que esperamos chamar-lhe a atenção e despertar-lhe o interesse para um autor que, pela riqueza, pela vivacidade, pelo colorido de sua linguagem, pela variedade e pela comicidade das situações dramáticas de suas peças, merece ser lido, apreciado e admirado.

3. Tito Mácio Plauto nasceu em Sársina, na Úmbria, por volta de 254 a.C. e morreu em 184 a.C. O que sabemos de sua vida tem muito de lendário: o mistério envolve as poucas notícias que nos restam. Parece, entretanto, seguro que Plauto chegou a Roma muito jovem (o domínio absoluto da língua latina, de uma correção e pureza ímpares, atesta o fato). Conta a tradição<sup>2</sup> que trabalhou algum tempo numa companhia teatral; depois, seu gosto pela aventura o levou a explorar o comércio marítimo, atividade que o levou à ruína; viu-se então obrigado a trabalhar como verdadeiro escravo num moinho. Nos intervalos do seu rude ofício teve a força de escrever três comédias, que alcançaram imediato êxito e lhe abriram as portas da fama e da prosperidade. Tão grande foi seu sucesso que depois da sua morte lhe foi atribuída a autoria de dezenas de peças, provavelmente compostas por autores desconhecidos e sem escrúpulos que não hesitaram em utilizar o nome do famoso comediógrafo pela garantia plena de aceitação popular e de conseqüente lucro que ele representava. Finalmente, o gramático e erudito homem de letras M. Terêncio Varrão, no séc. I a.C., separou das 130 comédias atribuídas a Plauto um núcleo de 21 cuja autoria não podia ser contestada — e que constituem até hoje o *corpus* plautino definitivo —, e mais 19 de autoria duvidosa, declarando as demais espúrias. Chegaram até nós completas ou com pequenas lacunas 20

---

(2) Cf., entre outras fontes, A. Gélio, *Noites Áticas*, III, 3.

comédias, além de fragmentos da última do *corpus* varroniano, a *Vidularia*, cujos títulos são os seguintes, de acordo com a ordem tradicional: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epidicus*, *Bacchides*, *Mostellaria*, *Menaechmi*, *Miles Gloriosus*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*.

Assunto bastante controvertido é o da cronologia das peças plautinas; mostraremos oportunamente que o exame dos helenismos nelas encontrados poderá fornecer alguns critérios válidos ou plausíveis para a elucidação do importante problema.

4. O argumento das peças de Plauto é extraído da vida diária, de acordo com a inovação introduzida pela *Néa* — a “Comédia Nova” grega. Sabe-se, com efeito, que Plauto usou como fontes de inspiração para as suas peças as obras da Comédia Nova, pois não era permitido colocar em cena personagens, usos e costumes romanos, donde a necessidade de os autores dramáticos irem buscar os modelos de suas obras na literatura grega, que fornecia vasto material de escolha. Sobre a maneira pela qual Plauto aproveitou esse material, várias opiniões se têm sucedido, e das mais contraditórias. Há os que vêem em Plauto um simples tradutor, até mesmo um mau tradutor, às vezes, dos modelos gregos; para os mais extremados defensores desta teoria, a inabilidade de Plauto chegou ao ponto de não tomar conhecimento do público, traduzindo coisas que este não poderia sequer entender.<sup>3</sup> Com Leo<sup>4</sup> inicia-se uma corrente de estudos que coloca o problema das relações entre a obra plautina e os seus modelos gregos em bases rigorosamente científicas, focalizando e procurando explicar à luz de dados concretos e objetivos as técnicas de utilização do material de que o nosso poeta se serviu; e este problema se resume, em última análise, no processo da “contaminação”, que é, ela própria, um tipo de imitação. Centenas de trabalhos têm sido elaborados para explicar a “contaminação”, que podemos resumir como sendo um processo complexo de aproveitamento de várias fontes que concorrem para a composição de uma única peça; este processo pode ter-se desenvolvido de várias maneiras: ou representa a fusão total de duas ou mais peças numa só, ou apenas a inserção de elementos acessórios — cenas, personagens, episódios isolados — no

(3) Cf. a afirmação de Schuster, citado por R. Perna em *L'originalità di Plauto*, Bari, 1955, p. 12: “*transtulit (Plautus) in palliatam etiam quae spectatores minime possent persentiscere*”.

(4) Fr. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin, 1895.

enredo de um original com a finalidade de enriquecê-lo.<sup>5</sup> Os autores que admitem a “contaminação” partem geralmente de um postulado comum, o da “insuficiência técnica” de Plauto: os críticos mais severos, como Leo, Fränkel, Jachmann, aceitando o pressuposto da absoluta perfeição da *Néa*, afirmam que Plauto imitou mal seus modelos. Outros críticos, como Prehn, Prescott, Cooper e outros, lançando a dúvida sobre a suposta perfeição da *Néa*, afirmam que Plauto imitou modelos imperfeitos. Mais recentemente ainda, a crítica tem procurado fazer justiça ao grande comediógrafo latino: autores como Sedgwick, Little, Hough têm reconhecido em Plauto o verdadeiro criador, o descobridor de novos rumos para a comédia, o artista genial que retrata fielmente uma época com seus gostos e suas exigências. Ora, se a imitação representa uma espécie de estágio intermediário, a transição entre o plágio puro e simples e a criação integral, devemos concordar pelo menos com que o trabalho de remanejamento praticado por Plauto, o seu esforço de renovação da comédia grega no sentido da maior vivacidade, já são uma prova de originalidade.<sup>6</sup>

Por outro lado, até há pouco tempo, qualquer tentativa de elucidação dos processos de “contaminação” era dificultada, ou mesmo frustrada, porque baseada em grande parte na comparação entre um conjunto conhecido de obras — as de Plauto e de Terêncio principalmente — e outro conjunto praticamente desconhecido, a não ser através de fragmentos; atualmente, com a descoberta da até agora única peça íntegra da Comédia Nova, o *Δύσκολος* de Menandro, é possível fundamentar os estudos neste sentido sobre bases mais sólidas: e o que de novo surgiu? Quase nada, a não ser aquilo que já se supunha: entre Plauto e Menandro muito pouco há em comum; certamente Plauto conheceu e utilizou a obra de Menandro, mas o que salta aos olhos é a livre reelaboração do material utilizado, uma verdadeira recriação, a absoluta liberdade e independência, salvo em pormenores sem maior importância, diante do modelo.

Por tudo isso, e pela grande desenvoltura que Plauto mostra nos diálogos, cheios de calor e graça, pela extraordinária variedade de metros líricos empregada nos *cantica* —

---

(5) Vejam-se a respeito as obras de B. A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p. 57 e segs., e de G. E. Duckworth, *The nature of roman comedy*, Princeton, 1952, p. 202 e segs.

(6) Consulte-se a respeito a já citada obra de R. Perna, que contém um completo e seguro apanhado crítico do *status quaestionis*.

certamente inexistentes nos exemplares gregos —, podemos afirmar que Plauto está longe de ter sido mero tradutor de peças gregas, devendo antes ser considerado escritor plenamente original, de uma originalidade sem dúvida *sui generis*, mas reveladora de um estilo e de uma arte próprios e inimitáveis.

5. Outro ponto de controvérsia no qual os críticos se debatem é o da natureza do público a que se destinavam as comédias de Plauto e a atitude do poeta em face do seu auditório. As discussões sobre a matéria se têm sucedido e os resultados atuais dos estudos parecem inclinar-se para uma revisão da *communis opinio* de que o público plautino era totalmente ignorante e grosseiro. Foram desta opinião, entre outros, Ribbeck, Martha, Fabia, Michaut, especialmente este último, que se compraz em salientar a grosseria, a obtusidade e o baixo nível mental do público romano.<sup>7</sup>

Creemos que ninguém chegará ao extremo de atribuir ao auditório romano da época de Plauto uma inteligência e, principalmente, uma cultura artística que estava ainda longe de possuir; mas também não parece possível concordar com os autores supracitados quando defendem a idéia de uma total incapacidade do público em perceber e apreciar as sutilezas de uma obra de arte que estivesse apenas acima do plano das vulgaridades e das obscenidades.

Aqui, como alhures, o meio termo se impõe. Não se pretende negar a heterogeneidade da população de Roma e, portanto, do público que assistia às representações teatrais, constituído de elementos de todas as camadas sociais e de todos os níveis culturais. Mas, desde que é impossível dissociar uma obra literária, especialmente de caráter dramático, do auditório a quem se destina e a cujo julgamento se submete, a obra de Plauto, pelo êxito que obteve junto ao público, mostra-nos bem que era compreendida por este na sua totalidade; e se isto aconteceu, foi porque não era ele tão ignorante e grosseiro como se tem comumente admitido.

Gostaríamos de citar a este respeito, abrindo um pequeno parêntese, a atitude de Terêncio perante o seu auditório: os prólogos das suas peças nos apresentam uma verdadeira polémica literária, introduzem os espectadores e os modernos

---

(7) G. Michaut, *Histoire de la Comédie Romaine. Plaute*; 2 vol., Paris, 1920. Veja-se, por ex., a afirmação que o autor faz à p. 288 do vol. II, de que o desequilíbrio que se nota nas peças de Plauto é consciente, proposital, e constitui um processo que se destina a "adaptar as comédias gregas ao gosto imperfeito do auditório romano".

leitores num ambiente culturalmente evoluído, submetendo-lhes questões que envolvem problemas estéticos e critérios de originalidade para serem julgados e resolvidos pela inteligência, pelo gosto artístico, pelas experiências e pelos conhecimentos das técnicas teatrais que estes espectadores certamente possuíam. E tudo isto somente seria possível se os romanos estivessem há longo tempo familiarizados com um gênero literário que lhes atingisse diretamente a sensibilidade e a inteligência. Poder-se-ia objetar que entre Plauto e Terêncio decorreu uma geração, e que em trinta anos, mais ou menos, muita coisa pode ser alterada: e também isto é verdade, mas não devemos esquecer que mesmo após a morte de Plauto as suas peças continuaram sendo representadas nos palcos romanos, e que muitos dos espectadores e dos apreciadores do teatro plautino viveram o suficiente para assistirem às peças de Terêncio; ora, exatamente esta parte do auditório, composta dos que chamaríamos de “veteranos do espetáculo”, é que melhor possuía aquela familiaridade e aquela experiência de que falamos.

6. Voltando ao auditório plautino, podemos avaliar facilmente quais teriam sido os fatores que levaram muitos críticos a julgá-lo grosseiro e obtuso; o principal deles reside nos prólogos.

A maioria das comédias de Plauto apresenta um prólogo, destinado geralmente a antecipar ao público certos pormenores da ação que se irá desenrolar, ou até mesmo o desenvolvimento, em linhas gerais, da própria ação, no caso de esta parecer demasiadamente complicada.<sup>8</sup> Pode parecer então, à primeira vista, que a necessidade de fornecer explicações, às vezes abundantes e minuciosas, ao público, postula a incapacidade deste de acompanhar e de compreender a intriga de uma peça; estaria provada, pois, a grosseria do público romano. Cita-se sempre em desabono do auditório o prólogo do *Poenulus*, em sua parte inicial, onde Plauto nos dá uma visão pitoresca da babélica aglomeração de povo num dia de espetáculos: velhas prostitutas que tentam sentar-se no palco, gente que vai e vem, escravos que ocupam os lugares dos livres, amas secas que

(8) Não entraremos em considerações sobre a autenticidade ou não dos prólogos plautinos, que muitos críticos têm posto em dúvida; é opinião corrente, modernamente, que se devam aceitar como autênticos, e não fruto de posterior *retractatio*, todos os prólogos, salvo o da *Casina*, que já Leo, *Plaut. Forsch.*, p. 171, considerou interpolado, ao menos parcialmente, além de alguns versos isolados em vários outros prólogos, e que também parecem duvidosos. Em resumo, concordamos com a posição moderada assumida por C. Marchesi, *Storia della letteratura latina*, 2 vols. Milano, 1969, que afirma à p. 50 do vol. I: “Os prólogos foram escritos por Plauto [...] mas nem todos permaneceram na forma genuína”.

trazem ao teatro crianças que berram como cabritos, mulheres que conversam com suas vizinhas — uma algazarra medonha . . .

Seria este o público que pretendemos subtrair à visão tradicional que dele se formou? Não seria esta visão tradicional a correta, se levarmos em conta alusões como esta:

Dormientis spectatores metuis ne ex somno excites? (Merc. 160)

(“Tens medo de acordar os espectadores que estão dormindo?”) que depõem contra a atenção que os espectadores prestavam à representação? E que dizer dos apelos reiterados do poeta ao público, expressos pelas palavras *silete, tacete, adeste cum silentio, animum advortite, operam date* e semelhantes, e que são comuns nos prólogos plautinos?

Se não chega a acontecer exatamente o contrário, pelo menos bem diferente é a interpretação que se faz mister tentar.

Mlle. Guillemin percebeu claramente o perigo de tomar ao pé da letra certas passagens de Plauto, e especialmente a relativa à paisagem humana tal como se nos apresenta no prólogo do *Poenulus*:<sup>9</sup> na realidade, aquele quadro, um tanto perturbador, não deve ser levado muito a sério, porque Plauto quis evidentemente fazer não o retrato fiel, mas a caricatura da realidade, o que é até certo ponto natural e até desejável num poeta cômico. A mesma cautela se deve usar para com as repetidas advertências que Plauto dirige aos espectadores: é um dos muitos processos que o autor emprega para, de certa forma, agradar ao público, tornando-o participante da própria ação. Seria desnecessário tentar transcrever todos os trechos em que este processo é empregado por Plauto em função de uma técnica dramática destinada a uma *captatio benevolentiae* que levaria naturalmente os espectadores a se integrarem na ação e a se identificarem com as personagens; citaremos apenas um caso típico e que nos pareceu o mais significativo entre todos: são os versos 715-720 da *Aulularia*, em que Euclião, no desespero que lhe vinha da perda do seu tesouro, dirige-se ao auditório solicitando-lhe que o auxilie na busca:

“E tu, que me dizes? Em ti eu confio: tens cara de honesto. Que é que há? Por que estais a rir? Eu vos conheço um por um: sei que aqui há muitos ladrões disfarçados debaixo de roupas bonitas, e que ficam sentadinhos em seus lugares como se fossem gente honesta. E então? Quem está com o

(9) A. M. Guillemin, *Le public et la vie littéraire à Rome*, Paris, 1937.

meu dinheiro? Ninguém. Tu me matas. Fala, vamos, com quem está? Não sabes? Ah, pobre de mim..."

Podemos imaginar facilmente o efeito que tais palavras exerciam sobre os espectadores, que não eram os receptores passivos dos gracejos do autor, mas tinham a ilusão de participar de alguma maneira da trama, de serem os depositários de um segredo a eles confiado pelo poeta e que o ator procurava desesperadamente desvendar.

Tais recursos eram seguramente apreciados por todos. Cèbe mostrou com muita razão que na Roma do tempo de Plauto não havia um público para a tragédia e outro para a comédia: <sup>10</sup> o público era o mesmo, os gostos eram comuns, e a habilidade de Plauto consiste em agradar igualmente à massa e à elite; mesmo quando parodiava as tragédias e introduzia em suas peças referências mitológicas que hoje nos parecem obscuras, certamente o público, que não era tão ignorante, sabia reconhecer personagens e episódios, e apreciar o contraste proveniente do tratamento cômico de material trágico.

7. Também é oportuno eliminar o preconceito de que o público, tradicionalmente considerado tumultuoso, dispersivo e boçal, necessitava de contínuos esclarecimentos para compreender as peças. Hough, num trabalho inteligente e bem documentado, <sup>11</sup> mostrou inicialmente que nem todas as peças de Plauto apresentam explicações abundantes e até mesmo excessivas; e a partir da constatação e da análise deste fato, tentou elaborar um esboço de cronologia bastante significativo: as peças mais antigas são as que contêm maiores e mais minuciosas explicações prévias e repetidas ao longo da intriga (ex.: *Poenulus*, v. 547 e segs.), enquanto as peças mais recentes são pobres em informações, ou carecem totalmente delas. O que ocorreu, na interpretação daquele autor, foi que, à medida que se iam sucedendo as representações, o auditório romano ia-se tornando cada vez mais familiarizado com aquele gênero dramático, de estrutura relativamente simples e constante, a ponto de não mais precisar, no final da carreira de Plauto, de tantas explicações quantas eram necessárias no início da mesma.

De tudo isto que aqui ficou dito, podemos extrair uma conclusão substancialmente diversa da concepção tradicional

(10) J. P. Cèbe, "Le niveau culturel du public plautinien", *R. E. L.*, XXXVIII, p. 101-106.

(11) J. N. Hough, "The understanding of intrigue: a study in plautine chronology", *A. J. Ph.*, LX, p. 422-436.

sobre o auditório romano da época de Plauto: o público, no fundo, não era absolutamente estúpido, de inteligência limitada e de conhecimentos mais limitados ainda; era, isto sim, exigente, ou, como afirma muito bem o já citado Taladoire, “difícil de satisfazer, apegado ao seu prazer, e já rico em exigências dramáticas”.

Tudo isto nos ajuda a compreender melhor a comédia plautina: devemos concluir que Plauto partiu de modelos gregos para fazer uma comédia que não é nem grega nem romana — é inteiramente “plautina”, no sentido em que modifica substancialmente o espírito, mais do que a estrutura, da *Néa* .

8. Escaparia aos nossos propósitos fazer o estudo das numerosas inovações que Plauto introduziu na *palliata* (a comédia latina de argumento grego), mas não podem ficar sem registro algumas conclusões, embora esquemáticas: com o genial sarsinate a *palliata* deu larga acolhida à herança itálica das atelanas e das farsas fliácicas meridionais, donde a exacerbação do caráter licencioso, grosseiro e farsesco das peças; os diálogos ganharam em extensão e em vivacidade, e a comicidade verbal adquire um papel extraordinariamente importante; a “contaminação” complicou a intriga e se tornou fator de comicidade na medida em que serviu para criar situações intrincadas e ridículas; e finalmente, as partes líricas, incluindo as duas modalidades — recitativo com acompanhamento musical e partes propriamente cantadas —, são ampliadas até atingir em certas peças os 3/4 do total dos versos, o que aproxima a comédia plautina da moderna opereta.<sup>12</sup>

Foram exatamente estas inovações que tornaram Plauto o autor preferido do público da época, e a esta posição o poeta foi levado pelo conhecimento profundo que tinha do seu público: em função dele Plauto escreveu as suas peças, nelas inserindo todos os ingredientes cômicos que pudessem agradar a um auditório experiente e exigente em matéria de riso. Um dos grandes valores de Plauto reside justamente no aproveitamento dos recursos existentes e na sua adaptação às circunstâncias: esta conduta fez de Plauto, senão o maior, um dos maiores cômicos de todos os tempos.

---

(12) Leiam-se a respeito as páginas dedicadas ao assunto por Duckworth, *op. cit.*, p. 361-380, que trazem uma análise minuciosa e bem documentada da composição métrico-musical das peças plautinas, e onde vem citada a teoria de Sedgwick que faz coincidir a progressão crescente das partes líricas com a da cronologia plautina, mostrando a gradativa libertação, em Plauto, dos esquemas da *Néa*, e o conseqüente enriquecimento do canto em suas comédias.

9. Praticamente desde a época de sua fundação, que a tradição coloca em meados do séc. VIII a. C., e durante longos séculos, Roma sofreu influências, diretas ou indiretas, da cultura grega — diretas através das colônias que os gregos fundaram em profusão nas costas da Magna Grécia e da Sicília, e indiretas através dos etruscos do norte e do centro da península. Que essas influências existiram e foram da máxima relevância não escapou à totalidade dos historiadores e dos críticos literários que estudaram o assunto. Infelizmente, a escassez de fontes históricas e de documentos epigráficos, aliados à obscuridade e ao halo de lendas que cercam os primeiros séculos de Roma, não nos permitem avaliar com segurança os limites das contribuições estrangeiras — gregas, em particular — para a cultura romana.

Por outro lado, esta insegurança é pelo menos atenuada pela existência de outra espécie de documentos — documentos arqueológicos —, cuja natureza e quantidade confirmam a influência helênica (quer por intermédio etrusco, quer italiota) nas artes figurativas, na religião e na mitologia, no direito e, presumivelmente, na língua e na incipiente literatura dos romanos. Vasos, afrescos, utensílios, esculturas, encontrados em abundância em território itálico atestam a penetração da cultura grega, sob as mais variadas facetas, e a sua pronta difusão desde as épocas mais remotas. Exemplo disto é o conjunto de estatuetas de cerâmica, datadas do séc. V a. C. e encontradas em Veios, representando Enéias carregando nos ombros o pai Anquises durante a sua fuga de Tróia: indício de que a lenda de Enéias e todo o ciclo épico ligado à sua chegada à Itália estavam bastante arraigados entre as populações indígenas muito tempo antes de serem aproveitados pelos primeiros escritores latinos, que assim se teriam inspirado em mitos largamente conhecidos em solo itálico.<sup>13</sup>

10. Tentaremos esboçar um quadro sucinto da penetração da cultura grega em Roma, penetração que se processou, lenta mas continuamente, nos vários setores da vida da cidade, desde os primeiros contactos indiretos entre os dois mundos até a invasão maciça que se inicia no séc. III a. C., numa

---

(13) Para ulteriores informações de ordem histórica, literária ou lingüística, consulte-se, entre outras, as obras de R. Cohen, *La Grèce et l'hellénisation du monde antique*, Paris, 1948; P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1953; G. Devoto, *Storia della lingua di Roma*, Bologna, 1944; A. Meillet, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris, 1952; L. Pareti, *Storia di Roma e del mondo romano*, 5 vol., Torino, 1952-1960; A. Rostagni, *Letteratura latina*, 2 vol., Torino, 1954.

progressão crescente que deu origem, em última análise, à floração de uma importante literatura helenizante.

Parece aceitável que o fator decisivo para a penetração da cultura grega na Itália central e, conseqüentemente, em Roma, foi a fundação da colônia calcídica de Cumas, no séc. VIII a.C. Este fato abriu o caminho para o intercâmbio, cada vez mais fecundo e intenso, entre as colônias gregas fundadas a partir daquela data e o mundo itálico. É tese universalmente aceita que a penetração comercial no domínio itálico se fez através da Etrúria meridional. Com relação a esta afirmação, cabe lembrar que os etruscos habitavam um vasto território, que se estendia desde a planície padana até a Campânia. Às margens do Mediterrâneo ocidental, pois, os territórios latinos constituíam um verdadeiro enclave em território etrusco; e se por quaisquer circunstâncias os etruscos tinham deixado de dominar aquelas terras, não iriam perder a oportunidade de infiltrar-se em Roma, importantíssima, pela sua posição estratégica privilegiada, para as suas relações comerciais com os gregos que dominavam o sul da península. E os etruscos penetraram realmente em Roma: conta a tradição que os últimos reis de Roma foram etruscos, o que não é difícil aceitar por várias razões de ordem histórica. Mas o que é importante ressaltar é que os próprios etruscos foram profundamente influenciados pelos gregos. Tarquínio o Antigo teria sido de origem grega, sendo seu pai natural de Corinto. Com os gregos do sul da Itália os etruscos mantiveram contínuos contactos, quer comerciais, trocando com eles suas mercadorias, quer militares, contra eles lutando em busca de uma talassocracia que lhes desse o domínio total do Mediterrâneo, o que nunca obtiveram, barrados ao sul pelos gregos e ao ocidente pelos cartagineses.

Foram, portanto, os etruscos os primeiros intermediários entre a Magna Grécia e Roma. Quando, a partir do séc. V a.C., os etruscos perderam a sua importância política, militar e comercial, em conseqüência das pressões e das derrotas sofridas ao norte por parte dos gauleses invasores, e no centro às mãos dos romanos, os contactos entre os dois mundos começaram a fazer-se de forma direta. Tratava-se ainda de relações econômicas, e não políticas, como salienta Cohen: mercadores gregos e traficantes italianos eram “os únicos agentes de ligação entre os dois mundos”.<sup>14</sup>

(14) *op. cit.*, p. 622.

É preciso, no entanto, esclarecer melhor e complementar essa afirmação: não se deve pensar que a aristocracia rural que dominava então em Roma estava interessada exclusivamente em vender, comprar e trocar artefatos e produtos da terra; houve, certamente, intercâmbio de ordem cultural (se por preocupação intencional ou se por consequência direta dos contactos, não saberíamos dizer). Sabe-se, por exemplo, da extrema flexibilidade da religião romana, sempre pronta a acolher no seu “Pantheon” as divindades estrangeiras; assim foi, sem dúvida por intermédio dos etruscos, que parece terem sido introduzidos em Roma cultos gregos e, com eles, fatalmente, todo o ritual indispensável, desde o início do séc. V a.C.: o dos Dióscuros em 484, os de Deméter, Dioniso e Cora em 493, o de Hermes em 495, o de Apolo em 496 ou mesmo antes, o que mostra que os romanos não importavam da Magna Grécia somente óleo ou vinho ou trigo, ou objetos de luxo, mas importavam cultura também.<sup>15</sup>

Entretanto, estes primeiros contactos, ainda espaçados e restritos, constituem apenas os preliminares para a verdadeira avalanche grega que se despejou sobre o mundo romano a partir mais ou menos do início do séc. III a.C., isto é, a partir do momento em que Roma, no seu afã de expansão e de conquista, voltou suas vistas para o sul da Itália e para a Sicília, particularmente esta, que com suas terras férteis podia representar uma excelente fonte de abastecimento de cereais para os romanos.

As guerras saníticas, que entre outras consequências tiveram a de pôr termo às pretensões e ao poderio bélico dos povos itálicos, a derrota das forças de Pirro e a conquista de Tarento em 272 a.C., representam para Roma a possibilidade de uma tomada de contacto direto — e isto é muito importante — com os centros de irradiação e de difusão da cultura grega.

O caminho para a invasão, em sentido contrário e de ordem não militar mas cultural, estava aberto, e largamente aberto: por ele precipitou-se o helenismo à conquista de Roma.

A partir desta data, os dados constituídos pelas fontes históricas e literárias de que dispomos são numerosos; a influência grega, até então limitada, diríamos quase imponderável se comparada com o período que ora se inicia, torna-se aqui imponente, poderosa, tangível.

(15) G. Devoto, *op. cit.*, p. 89.

11. Dissemos que o processo de helenização da cultura romana acelerou-se extraordinariamente durante os séculos III e II a.C. — época da conquista da Grécia, quer da Magna Grécia e da Sicília, quer da própria Hélade e da Ásia helenizada.

Focalizaremos aqui, de maneira sucinta, os principais acontecimentos históricos que propiciaram o enriquecimento cultural dos romanos, fruto do conhecimento de um novo mundo, rico em tesouros de arte, de filosofia, de literatura, centro espiritual de mundo antigo.

Iniciamos nossa breve resenha com a tomada de Tarento, em 272 a.C.: entram em Roma como prisioneiros do exército vencedor os soldados derrotados, de várias nacionalidades, Molossos, Macedônios, Tessálios, italianos do sul, todos profundamente helenizados; obras de arte gregas são trazidas a Roma, ornando a parada triunfal do vencedor, L. Papírio Cursor. Várias e importantes foram as conseqüências deste fato: artistas gregos passaram a executar suas obras de arte na própria Itália romana e a ensinar suas técnicas; escravos gregos helenizados provenientes das terras conquistadas eram encarregados, na qualidade de “pedagogos”, da educação — em moldes gregos — dos filhos das famílias aristocráticas de Roma; Espúrio Carvílio, um liberto, abriu em Roma a primeira escola pública, na segunda metade do séc. III a.C., onde os jovens romanos estudavam as obras dos autores gregos; e finalmente, em 240 a.C., o grego tarentino Lívio Andronico apresenta uma peça teatral de sua autoria, traduzida livremente de original grego, sendo por isso considerado o iniciador da literatura latina helenizada.

Depois da guerra tarentina, o fato histórico de maior ressonância na primeira metade do séc. III a.C. foi a Primeira Guerra Púnica: o imperialismo crescente dos romanos teve a oportunidade de experimentar suas forças fora da península, e após uma guerra prolongada e sangrenta, de 264 a 241 a.C., pôs o pé na Sicília, que arrancou a Cartago com exceção do território de Siracusa. O resultado foi que, “terminada a guerra, a população, quer romana, quer aliada, era [...] consciente de ser muito diversa do que fora uma geração antes [...] A grande massa dos soldados e dos marinheiros, que por longos anos tinham vivido fora da península, em contacto com as gentes refinadas da Sicília e da Magna Grécia, [...] tinha regressado à pátria com uma nova bagagem de experiências, de conhecimentos, de terminologia, com o espírito refinado

Apenas umas palavras mais sobre a significação da proclamação de Flaminino. Deve ela ser encarada menos como a reação humanitária e até certo ponto impulsiva de um filo-helênico convicto, do que como a caracterização e a exteriorização de uma nova mentalidade com relação ao helenismo, que já tomara conta do própria Senado romano.

E diante das premissas apresentadas, parece-nos perfeitamente lógico o desfecho: Roma vai helenizando-se paulatinamente, e os primerios movimentos neste sentido partiram da plebe, mais permeável às influências inovadoras de qualquer espécie; com o passar do tempo, e à medida que os novos contactos, comerciais ou militares, proporcionavam a infiltração de um número cada vez maior de elementos helenizados em Roma, a causa do helenismo começa a exercer pressão sobre os círculos conservadores, a aristocracia e o Senado, até que estes, vencidos pelo descortínio de um mundo rico em valores estéticos, literários, filosóficos, produto de quase um milênio de fecunda civilização, deixaram-se penetrar por um sentimento novo de admiração e respeito, a princípio, de franca e incondicional adesão posteriormente, à causa, já ganha, do helenismo.

A resistência de Catão, o Censor, e as suas investidas contra o helenismo invasor, em favor das legítimas tradições ancestrais, parecem ter sido exemplo isolado, a “*vox clamantis in deserto*”, logo sufocada pela gigantesca onda das influências helênicas. E não foi sem razão que, cerca de 150 anos mais tarde, e portanto com suficiente perspectiva histórica para discernir os fatos, o poeta Horácio escreveu:

*Graecia capta ferum victorem cepit,...* (Epíst. II, 1, 156)

“A Grécia dominada conquistou seu rude e inculto vencedor”.

12. Passaremos agora a algumas ligeiras considerações acerca das influências que a civilização grega trouxe para a língua latina. Já mencionamos a importância do intermediário etrusco na fase inicial do processo de helenização de Roma: é natural que a mediação etrusca se fizesse presente também no aspecto lingüístico desse processo. Lembraremos inicialmente que o alfabeto latino, assim como o de todos os demais dialetos itálicos, é o próprio alfabeto grego, introduzido em Roma possivelmente através do etrusco, adaptado às exigências da língua e consideravelmente alterado; em caracteres gregos —

mas em latim, embora rudimentar — são as primeiras inscrições latinas conhecidas, datadas provavelmente do séc. VII ou VI a.C., como a da Fíbula de Preneste e a do Vaso de Duenos.

Está fora de dúvida o fato de o latim ter recebido do grego numerosos empréstimos, de vocábulos e de expressões idiomáticas, que representam mais um fator de evolução e de enriquecimento da língua. Mais adiante discursaremos sobre a antigüidade de certos empréstimos encontrados na obra de Plauto; com efeito, embora seja difícil precisar a época da introdução de termos gregos na língua, é fácil verificar que muitos deles remontam aos primórdios da civilização latina, estando perfeitamente incorporados ao vocabulário latino, enquanto outros são de introdução recente, revelada pela sua forma próxima do original, sem as alterações que atestam assimilação antiga. Meillet inclina-se a aceitar o séc. VII a.C. como ponto inicial da ação exercida pelo grego sobre o latim, enquanto Devoto afirma que o primeiro período em que palavras gregas chegaram a Roma pode ser compreendido entre 550 e 475 a.C.<sup>17</sup> Qualquer que tenha sido a data, porém, o que importa salientar é a possibilidade, e até mesmo a probabilidade, de ter havido, como resultado dos contatos frequentes entre mercadores, marinheiros e viajantes latinos e de outros povos, uma espécie de jargão internacional, de língua franca, mistura de diversos elementos, gregos, latinos, etruscos, fenícios, itálicos, celtas, útil à mútua compreensão. A importância deste fato é relativa, evidentemente, porque restrita e circunscrita a uma camada da população, a camada, porém, mais receptiva às influências exóticas, que é a plebe: a maior importância do fato está, a nosso ver, em que os helenismos introduzidos por via popular constituem um lastro, uma tradição lingüística e cultural que prepara o caminho à receptividade concedida aos helenismos eruditos e, por conseqüência, à criação analógica dentro do próprio latim, que se processou posteriormente.

13. Parece lícito supor que, na época em que Plauto viveu e compôs suas obras, a língua grega tivesse uma ampla difusão em Roma, a ponto de alguns estudiosos a considerarem uma segunda língua, como Grimal, que afirma: “podemos legitimamente admitir que, pelos meados do séc. III antes da

---

(17) Além das obras já citadas de A. Meillet e G. Devoto, consultem-se a respeito A. Dain, “Les rapports gréco-latins”, *Mémorial des Études Latines*, Paris, 1943, p. 149-161; J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, 1949.

nossa era, Roma era bilingue".<sup>18</sup> Acreditamos que esta afirmação deva ser acolhida com alguma reserva; não temos dúvida, entretanto, de que o grego devia ser compreendido e falado, mesmo com as naturais deformações próprias dos bilingues, por uma extensa faixa da população da cidade.

Mas que modalidade de grego se falava em Roma, e por quem era falado?

É evidente que a resposta à segunda pergunta condiciona a primeira, ou, na melhor das hipóteses, ambas estão em estreita relação: cada camada da população, em qualquer sociedade, determina a seleção, a escolha de um tipo de linguagem adequado às suas necessidades, aos seus gostos, à sua maneira de ser e às suas atividades.

Desta forma, teremos que estabelecer inicialmente uma distinção entre a classe culta de Roma, geralmente coincidindo com a aristocracia, e a grande massa da população, a plebe, em que se podem incluir os escravos e os libertos. Não há, evidentemente, limites rígidos entre essas duas classes, a não ser os de ordem sócio-econômica; do ponto de vista cultural, os limites flutuam e os extremos se tocam e se diluem. Mlle. Guillemin distingue ainda uma terceira classe, a dos semicultos, que representaria o agente de ligação, o estágio intermediário entre as duas categorias extremas — a plebe ignorante de um lado e a aristocracia culta do outro.<sup>19</sup> Difícil parece caracterizar o gênero de pessoas que pertencem a esta classe intermediária, de alguma importância como elemento componente do público literário de Roma. Em princípio, poderíamos incluir aqui uma parte dos componentes da plebe, e mais especificamente, aqueles escravos e libertos gregos ou helenizados que desempenharam o papel dos primeiros educadores da juventude romana. Com efeito, não se podem considerar verdadeiramente cultos os numerosos "pedagogos" a serviço das famílias abastadas: seus conhecimentos, ainda que indubitavelmente superiores à média dos romanos da época, não lhes conferiam o dom da verdadeira cultura, por não serem profundos nem sistemáticos. Aqueles escravos e libertos, oriundos de regiões helenizadas, apenas ensinavam o grego e comentavam as obras dos autores gregos para os jovens romanos com a naturalidade e a superficialidade de quem conhece sua língua de origem, mas também sem a segurança e a profundidade do verdadeiro mestre.

(18) *Op. cit.*, p. 27.

(19) *Op. cit.*, pp. 5-6.

De qualquer forma, é inegável que o contingente de indivíduos englobados no que se conhece por plebe era a parcela da população numericamente mais representativa, e todos os estudiosos da matéria concordam em que a plebe estava, na época de Plauto, fortemente helenizada. Não parece difícil aceitar esta tese, se lembrarmos que, como consequência direta das guerras externas, a esmagadora maioria da população escrava que foi introduzida em Roma era constituída de elementos procedentes de territórios sujeitos à influência grega; e seu número não era certamente desprezível como componente da plebe romana.<sup>20</sup> Considerando, pois, tais escravos que provavelmente empregavam o grego como língua comum de suas relações diárias, ou que, pelo menos, estavam aptos a compreendê-lo perfeitamente, e acrescentando-se os já numerosos libertos e os milhares de veteranos das guerras exteriores que haviam passado muitos anos em contacto com povos helenizados, teremos uma visão bastante clara de uma plebe que numa porcentagem muito significativa, no mínimo pela metade, estava à altura de compreender rudimentos de grego, senão mesmo a língua na sua totalidade.

Mas que grego era esse? Não certamente a língua evoluída, rica e bem estruturada, em que estavam escritas as grandes obras clássicas, mas uma língua simplificada, de vocabulário restrito e limitado às necessidades dos contactos diários, às relações comerciais e profissionais, uma espécie de *koinê* despojada dos artifícios que caracterizam a linguagem das classes cultas; o grego era, enfim, na expressão de Grimal, “a língua das técnicas cotidianas”.<sup>21</sup>

Quanto à aristocracia, a classe culta de Roma, sabe-se que representava, em números, a minoria absoluta da população, apesar de detentora do poder político e econômico; ela vinha sendo aos poucos conquistada pelo helenismo, a ponto de ser, na época de Plauto, inteiramente favorável a tudo o que fosse grego. Diante do esplendor de uma civilização superior e agora plenamente desvendada e conhecida, a reação de um Catão ergue-se como um solitário exemplo logo submergido pela onda de admiração e pelos anseios de assimilação e de enriquecimento espiritual de uma elite consciente e ávida de saber. Não fora isto, não seria possível explicar certos acontecimentos:

(20) Entre os autores consultados, F. R. Cowell, *Everyday life in ancient Rome*, London, 1961; M. Grant, *The world of Rome*, London, 1960; Th. Woody, *Life and education in early societies*, New York 1949: a proporção entre escravos e cidadãos livres devia variar entre 1:3 e 1:2.

(21) *op. cit.*, p. 27.

como poderia Postúmio, embaixador dos romanos junto aos tarentinos, ter discursado para estes em grego, já em 282 a.C., e ter sido compreendido, se bem que suscitando riso no auditório? É que, para a aristocracia romana, o grego foi desde o estabelecimento dos primeiros contactos directos, a língua internacional, das relações diplomáticas; <sup>22</sup> é que, “no começo do séc. III, estuda-se em Roma a língua grega”, <sup>23</sup> e as únicas pessoas em condições de aprendê-la eram os nobres e seus filhos. Outra prova importante para mostrar até que ponto o filo-helenismo estava espalhado e profundamente arraigado na aristocracia, parece-nos o fato, já citado, da concessão da independência à Grécia por Flaminino, em 196 a.C.; se o Senado, o órgão conservador por excelência dentro da sociedade romana, exarou aquele *senatus-consultum*, foi porque naquela época era franco simpatizante da cultura grega.

Finalmente, acerca do problema da difusão do grego em Roma, citaremos o pensamento de Meillet: <sup>24</sup> “Na língua do povo, esta influência (i.é, do grego) se manifesta sem reservas; e parece que vem de longa data. Na língua da elite, ela é mais profunda, mas menos antiga, e se dissimula por trás de uma cuidadosa manutenção das aparências exteriores dos usos tradicionais”, e o de Boyancé, que afirma que o conhecimento profundo da língua grega, pelo estudo e pela aplicação metódica, é apanágio das classes cultas, da aristocracia. <sup>25</sup>

Em resumo, a plebe romana possuía, na época de Plauto, o conhecimento da língua grega necessário a suas relações diárias, de limitadas exigências culturais, pobre e superficial. A aristocracia, por sua vez, detentora de um quase monopólio da cultura, era a classe que realmente compreendia e falava o grego, não aquele grego que servia de meio de comunicação rotineira, mas aquele, mais perfeito e rico, que era a verdadeira língua da cultura ocidental.

14. Acabamos de ver que uma parte considerável da população romana era constituída de escravos, libertos e pessoas que tinham passado vários anos de sua vida em contacto com os povos refinados da Magna Grécia, da Sicília, do Oriente, onde aprenderam a gostar junto aos nativos de muitas coisas para eles desconhecidas, estranhas e fascinantes: a religião, com seus complicados mistérios, e o teatro estavam entre elas.

(22) H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, 1958, p. 332.

(23) G. Colin, *Rome et la Grèce. De 200 à 146 avant Jésus-Christ*, Paris, 1905, p. 18.

(24) *op. cit.*, p. 117.

(25) P. Boyancé, “La connaissance du grec à Rome”, *R.E.L.*, XXXIV, p. 11-131, e especialmente p. 116.

Ambas as manifestações constituem autênticas válvulas por onde se escoavam as ansiedades, os temores, as preocupações de homens cansados e extenuados por longas guerras: buscava-se na religião o conforto através da crença, no teatro o esquecimento através do divertimento catártico.

Em Roma, escravos e veteranos de guerra procuraram logo evitar a solução de continuidade naquilo a que estavam não somente habituados, mas que representava para eles uma necessidade espiritual: os romanos precisavam divertir-se, distrair o seu espírito nos intervalos, curtos demais, entre uma guerra e outra, com a sombra da morte a pairar sobre eles ameaçadora; os escravos estrangeiros precisavam esquecer as tristezas da sua condição, e um passado de liberdade destruído.

Talvez resida aí o principal motivo do extraordinário florescimento, de um lado, de cultos novos que proporcionavam a seus adeptos a libertação dos rígidos grilhões da religião oficial; de outro lado, do teatro, onde sobressaem, por influência direta do drama grego, a tragédia e a comédia.

Embora pareça provável que o público da tragédia e o da comédia fosse substancialmente o mesmo, é lícito supor que houvesse uma discriminação na preferência por um ou outro gênero, de acordo com o nível sócio-cultural dos espectadores. Longas têm sido as controvérsias a respeito dessa preferência; de nossa parte, embora não concordando inteiramente com alguns historiadores da literatura latina, segundo os quais a tragédia não se aclimatou em Roma por não ter ali encontrado alimento no substrato cultural — mitologia e religião — romano, acreditamos que o público desta cidade, constituído em sua grande maioria de elementos incultos, manifestou sempre nítida preferência pela comédia. Tentaremos a seguir justificar nosso ponto de vista.

A hipótese de que o ambiente psicológico e a composição social do povo romano teriam favorecido o maior desenvolvimento de um gênero literário destinado precipuamente a divertir, enriquecido e justificado pelas experiências, no campo cômico-dramático, dos elementos itálicos como os fesceninos, a *satura*, a atelana, as farsas fliácicas, parece fortalecer a idéia de que o *italum acetum*, em todas as suas manifestações, era inerente ao gênio do povo e mais apreciado do que as sutilezas e a erudição trágicas.

Poder-se-ia ainda aduzir o fato de que as personagens da tragédia, envolvidas numa auréola quase sublime, não eram tão “humanas” quanto as personagens da *palliata*, onde os

romanos se compraziam em descobrir, para usar as palavras de Cícero, “effictos nostros mores in alienis personis expressamque imaginem nostram vitae quotidianae”<sup>26</sup> (“os nossos costumes representados nas personagens e refletido nelas o retrato da nossa vida de cada dia”).

Outro argumento de que se poderia lançar mão para realçar a preferência do público romano pela comédia é o de que o número das tragédias de que se conhecem fragmentos ou títulos eleva-se a cerca de 150; ora, sabemos que somente a Plauto foram atribuídas por volta de 130 comédias, sem levarmos em conta as de Andronico, de Névio, de Ênio, de Terêncio, as quatro dezenas de Cecílio e a dos numerosos comediógrafos menores. Mas apesar do fato, aparentemente evidente, de que a produção cômica latina foi quantitativamente muito superior à produção trágica, este argumento ainda pode ser contestado por não configurar nitidamente prova de preferência, mas especialmente por não levar em consideração as vicissitudes por que passaram as obras dos antigos ao longo dos séculos; e esta ação do tempo infelizmente jamais poderá ser avaliada, nem mesmo aproximadamente.

Mas nada se poderia objetar contra o testemunho do próprio Plauto, que, pelo profundo conhecimento que tinha do público, se diverte em provocar-lhe a reação, através de alguns versos que testemunham clara e inequivocamente quais eram os gostos e as reais preferências dos espectadores:

.... argumentum huius eloquar tragoediae.  
Quid contraxistis frontem? quia tragoediam  
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.  
Eandem hanc, si vultis, faciam ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.

(Amph. 51-55)

(“... vou expor o assunto desta tragédia. Por que franziram a testa? Só por que falei em tragédia? Sou um deus, mudarei imediatamente. Já que vocês insistem, transformarei esta mesma peça de tragédia em comédia sem trocar um único verso”).

Por estes argumentos, podemos deduzir sem receio de errar que o público romano apreciava extraordinariamente a comédia, ditava-lhe as leis e determinava o êxito ou o malogro de uma peça.<sup>27</sup> Plauto, então, apenas foi ao encontro das

(26) *Pro Sexto Roscio Amerino oratio*, XVI, 47.

(27) Lembre-se o que aconteceu com a *Hecyra* de Terêncio, que teve duas representações sucessivas suspensas por terem os espectadores abandonado o teatro, atraídos por uma companhia de saltimbancos e por um espetáculo de gladiadores.

exigências e das necessidades de um público, do “seu” público, de quem conhecia os gostos, com quem compartilhava os mesmos ideais, para quem se sentia irresistivelmente atraído por uma “sympatheia” que lhe vinha possivelmente da sua origem itálica propensa ao farsesco.

15. O levantamento que efetuamos dos termos de origem grega nas comédias de Plauto revelou que o nosso autor empregou cerca de 1100 palavras e expressões gregas, incluídas as repetições, ou pouco menos de 400 sem repetição. Algumas observações, ainda que ligeiras, se impõem.

Desse total, um número razoável de vocábulos estava perfeitamente incorporado ao léxico latino na época de Plauto; mais adiante examinaremos alguns e apontaremos as razões que nos permitem postular-lhes a antiguidade. Outros foram usados pela primeira vez por Plauto, e desses, assim como dos anteriores, a sorte foi variada: alguns atravessaram a latini- dade e foram acolhidos, ora por via popular, ora por via eru- dita ou semi-erudita, nas línguas neolatinas; é o caso, por exemplo, de termos cujos correspondentes vernáculos são: teatro, comédia, tragédia, cena, atleta, ginásio, hipódromo, palestra, símbolo, talento, tesouro, arquiteto, escudo, tímpano, tirano, basílica, empório, praça, apólogo, cera, epístola, peda- gogo, filósofo, poema, poeta, sílaba, óleo, ostra, polvo, tóxico, úlcera, resina, baleia, elefante, ânfora, ampola, cesta, lâmpada, púrpura, tapete, orgia, bárbaro, parasita, triunfo etc.; outros continuaram sendo empregados, com maior ou menor freqüên- cia, pelos autores latinos, mas não deixaram vestígio nas línguas românicas. E finalmente, cerca de 40 são *hápax legómena* plautinos, isto é, foram empregados apenas por Plauto uma única vez, sem nenhuma outra atestação nos escritores latinos das várias épocas; são principalmente estes que melhor atendem às finalidades do poeta que adiante apontaremos.

Especial interesse desperta um grupo de vocábulos de indubitável criação plautina, estranhos e irredutíveis a um modelo grego: são os vocábulos que na boca do cozinheiro do *Pseudolus* designam certas variedades de alimentos, que com toda a probabilidade são imaginários e inventados por ele: e realmente, toda a cena em questão (v. 790-904) tem finalidade nitidamente cômica, bem ao gosto do auditório romano, o qual se comprazia com esses trechos acessórios, numerosos em Plauto, que assinalavam verdadeiras pausas dentro da econo- mia das peças e que, suscitando a hilaridade dos espectadores, renovavam-lhes o interesse e despertavam neles a disposição favorável ao acompanhamento da seqüência do enredo.

É exatamente aqui que se manifesta a habilidade de Plauto, nesta renovação constante, nesta alternância de tons dramáticos, na quebra proposital do ritmo da ação para nela inserir novos e variados elementos de vitalidade e de interesse, no desejo sempre presente, e de que já falamos, de agradar a um público exigente e folgazão.

No caso em apreço, bem como em outros casos semelhantes, não vemos motivo de dúvidas quanto à “plautinidade” de certos recursos dramáticos; e a nosso ver, uma das melhores provas reside justamente neste grupo de palavras, que, a rigor, não são gregas, e muito menos romanas. Pode-se argüí-las, aqui como outras alhures, de “falsas”, na medida em que desrespeitam normas mais ou menos rígidas de formação de palavras no grego. Ora, o verdadeiro criador, dentro das circunstâncias, dos limites e das finalidades em que Plauto o foi, pode prescindir da absoluta fidelidade a normas e modelos, pois é nessa liberdade que melhor se manifesta o gênio criador e a *vis comica* do poeta. Plauto, ao criar certos nomes próprios e certas palavras, propositamente “falsos” em nosso entender, quis apenas ser coerente com sua atitude perante o seu público: quis integrar o seu auditório no clima da representação cômica, fazer a sua fantasia trabalhar, apelar para a sua capacidade de compreensão e de julgamento, fazendo, enfim, de aproximadas e grosseiras imitações de nomes e termos gregos, fonte nova de comicidade e de vigor. Não é, pois, por simples acaso ou por desconhecimento dos seus recursos que Plauto coloca na boca do ridículo e orgulhoso cozinheiro do *Pseudolus* (se a tradição dos manuscritos é fiel) as palavras *cataractria* (836), *cepolendrum* (831), *cicilendrum* (831) e *cicimandrum* (835), *hapalopsis* (836), *maccis* (832) e *secaptis* (832), que deviam parecer, aos olhos do incrédulo Balião e à espicaçada curiosidade do auditório, alimentos requintados e divinos, verdadeiras armas secretas na bagagem de um mestre na profissão. É vã e inútil a tentativa de procurar os possíveis originais gregos para essas palavras: elas apresentam aquele indubitável sabor grego que sozinho bastava para deliciar os ouvidos dos espectadores, e devem ser levadas à conta de criações cômicas puramente plautinas.

Na mesma linha de criações jocosas destinadas a provocar o riso encontram-se dezenas de palavras, calcadas em correspondentes gregos, mas sempre empregadas em Plauto com nítido valor cômico, proporcionado ora pelo vocábulo em si, como é o caso dos termos *pithecium* e *spinturnicium* (Mil. 989) e de verbos tais como *badizare* (Asin. 706), *drachumissare*

(Pseud. 808), *moechissare* (Cas. 976), *thermopotare* (Trin. 1014); ora pelo contexto, como no grupo composto pelos verbos *graecissare*, *atticissare* e *sicilicissitare* (Men. 11-12), e na cena onde desfilam, numa velada crítica ao luxo feminino, os nomes de 24 ultra-especializados profissionais, dez dos quais de origem grega (Aul. 508-522).

Ainda nesta ordem de considerações, apontamos um grupo de vocábulos híbridos, formações greco-latinas, e *hápax* plautinos evidentemente, que parecem atestar, além da perícia e do talento criador do poeta, a familiaridade do auditório romano com a língua grega: se assim não fosse, esses termos, carregados de comicidade, não teriam o menor sentido — nem Plauto os teria criado; são eles: *ferritribax* (Most. 356), *flagritriba* (Pseud. 137), *ulmitriba* (Per. 278b), *plagiger* (Pseud. 153), *plagigerulus* (Most. 875), *plagipatida* (Capt. 472; Most. 356) e o intraduzível *sexcentoplago* (Capt. 725), todos epítetos jocosos assacados contra escravos, tradicionalmente considerados “sacos de pancadas”; *sandaligerula* (Trin. 252) e *scutigerulus* (Cas. 262); o curioso *pultifagus* (Most. 828) e o não menos ridículo *Pultiphagonides* (Poen. 54); e os sutis *hamiota* (Rud. 310) e *inanilogista* (Pseud. 255).

Haveria a acrescentar ainda quatro nomes em que se reconhece patente o talento criador de Plauto; são substantivos formados a partir de palavras latinas com o acréscimo do sufixo — *ίδης*, sem nenhuma outra finalidade a não ser a de fazer rir os espectadores pela presença de um patronímico insólito e exótico; neles, a comicidade ainda está presente na própria formação, que de per si sugeria aos ouvintes a extravagância que suscita o riso. *Glandionida* e *pernonida* (Men. 210), *oculicrepida* e *cruricrepida* (Trin. 1021) são as palavras; escusamo-nos de tentar fornecer uma tradução, ainda que aproximada — seria destruir a graça neles contida.

16. Muito expressivos e sempre empregados com finalidade cômica são os jogos de palavras ou trocadilhos encontrados em Plauto: geralmente intraduzíveis, também sugerem pleno conhecimento, tanto do autor quanto do público espectador, dos recursos do idioma de que derivam. Vejamos alguns:

- em Pseud. 585a encontra-se a frase *Ballionem exballistabo lepide*, envolvendo um trocadilho entre o nome próprio *Ballio* e o verbo *exballistare*;
- em Trin. 977, novamente um jogo de palavras envolvendo o nome próprio *Charmides*, formado sobre o grego *χάρμη* “alegria”:



tram: recurso estilístico certamente não desprezível e de seguro efeito cômico.

17. Outra interessante observação que pode ser feita a partir da análise dos helenismos léxicos em Plauto é a que resulta da distribuição dos vocábulos de origem grega em campos de interesse, em áreas semânticas que abrangem os vários setores da atividade humana e que, no caso específico da comédia plautina, nos dão significativas informações acerca do vocabulário da fala diária do povo romano. E dessa análise, as conclusões que se impõem vêm confirmar os fatos apresentados nas primeiras partes deste trabalho, e que apontam a profunda e progressiva influência helênica na vida da cidade de Roma.

Assim, é natural que encontremos um número elevado de vocábulos de origem grega relativos ao teatro, à navegação, ao esporte, às letras e à medicina — setores nos quais os romanos aprenderam a maior parte das noções e das técnicas através do contato com o mundo grego: estes vocábulos representam cerca de 25% do total das atestações plautinas.

Muito numerosos também são os vocábulos relativos à alimentação e aos utensílios domésticos (mais de 15% do total): é impossível determinar se tais termos se encontravam nos textos originais, tendo sido apenas traduzidos por Plauto, ou se eram de uso corrente em Roma, por aí existirem os objetos por eles designados; acreditamos não ser rejeitável a segunda hipótese, porquanto no tempo de Plauto já se havia introduzido em Roma a prática dos banquetes prolongados e das libações abundantes, em contraste com a frugalidade das antigas refeições romanas: o requinte na alimentação e nos apetrechos domésticos deve-se em grande parte à influência do mundo grego e oriental, aparatoso e requintado.

Mas onde ocorre o maior número de termos gregos (cerca de 15% do total) é na única área do vestuário e ornamentação; este fato nos levaria a conclusões de natureza técnica e sociológica muito interessantes, mas que não pretendemos analisar. Apenas desejamos fornecer algumas indicações de caráter geral que vêm, de certa forma, precisar as considerações expendidas nas primeiras partes do nosso trabalho.

Na época da atividade de Plauto, isto é, no período que coincide com o final do séc. III e o primeiro quartel do séc. II a.C., Roma conheceu o início da fase de esplendor e de riqueza, proporcionados pelas conquistas externas, que iria crescendo cada vez mais, à medida que a expansão e as conquistas iam

levando os romanos em contato com os refinados povos orientais. O afluxo, em número sempre crescente, de estrangeiros contribuiu poderosamente a que se estruturasse em Roma um florescente artesanato altamente especializado, fato muito natural se considerarmos que os gregos e os povos de civilização helenística, que forneceram em abundância o material humano para a formação da *Vrbs* cosmopolita do século II, possuíam remotas tradições artesanais perfeitamente individualizadas e especializadas. O florescimento e a expansão em larga escala deste artesanato, proporcionados pela produção ou importação de matérias-primas necessárias ao seu desenvolvimento, operaram uma verdadeira revolução, pacífica mas profunda, nos costumes da sociedade romana da época: os objetos de adorno, especialmente femininos, passaram a ser fabricados em grande quantidade e a oferecer uma extraordinária variedade devida à ultra-especialização; com isto, chegou-se a uma ostentação desregrada de luxo que acabou por subverter as bases da economia, e da moral, romanas, o que provocou a violenta reação de Catão e a campanha que moveu contra o luxo e a corrupção, desde o ano do seu consulado, em 195 a.C., mas principalmente no ano em que exerceu a censura, em 184 a.C.

Não duvidamos de que Plauto tenha sido testemunha da fase inicial deste processo evolutivo de desregramento e de dissolução dos costumes, e acreditamos que as suas peças são documentos fidedignos desse estado de coisas, que ele retrata não sem assumir uma atitude de ironia e de velada crítica diante do fenômeno — e são típicos exemplos da sua atitude os v. 508-522 da *Aulularia* e os v. 225-235 do *Epidicus*.

Resumindo, julgamos que, ao introduzir em sua obra um vastíssimo vocabulário relativo ao vestuário e à ornamentação, Plauto não traduziu simplesmente os seus modelos gregos, mas aproveitou os dados a ele oferecidos pela realidade romana do seu tempo, com finalidade ao mesmo tempo cômica e crítica.

18. A análise do conjunto dos termos gregos em Plauto pode levar-nos a alguns dados úteis para o conhecimento da cronologia plautina. Variadas têm sido as tentativas de estabelecer, já não dizemos com segurança, mas com pequena margem de erro na aproximação, as datas de produção das comédias de Plauto; o problema, no seu conjunto, afigura-se insolúvel, havendo acordo apenas quanto à data de produção de duas peças, *Stichus* e *Pseudolus*, cujas didascálias tiveram a ventura de transpor a barreira do tempo e chegar até nós, informando-nos de que aquelas peças foram representadas nos anos 200 e 191 a.C. respectivamente. São as únicas datas

seguras; quanto às demais, dezenas de historiadores se têm em vão debatido nas trevas da falta de indícios, elaborando, contudo, cronologias na base de critérios muitas vezes, se não arbitrários, pelo menos aleatórios. Nem é preciso salientar que a comparação entre as diversas cronologias propostas revela datações das mais disparatadas. Vejamos um exemplo apenas: Wellesley estabelece o ano 189 a.C. como a data mais provável para *Captivi*, invocando argumentos plausíveis;<sup>28</sup> a mesma peça, entretanto, é datada de 189 apenas por Sedgwick,<sup>29</sup> enquanto é considerada de pouco posterior a 200 por Hough, compreendida entre 205 e 201 por Püttner, datada do ano 200 por De Lorenzi, e até mesmo considerada a última peça de Plauto por Schneider, sem contarmos as datas que terão sido propostas por outras tantas dezenas de críticos e que desconhecemos. A primeira conclusão a que se chega sem qualquer dificuldade é a de que o problema da cronologia plautina permanecerá sem solução, não se sabe até quando; portanto, não nos aventuraremos neste campo coberto de areias movediças, mas procuraremos resumir os dados do problema até chegarmos ao ponto que é de interesse para o nosso trabalho.

Os critérios mais comumente empregados para fixar a cronologia das peças de Plauto têm sido o levantamento das referências históricas a pessoas ou acontecimentos da época, e a análise do emprego de partes líricas nas peças, levada a efeito por Sedgwick, o qual conclui que Plauto foi gradativamente aumentando a extensão dos cantos e da dança com o passar do tempo, afastando-se cada vez mais dos modelos gregos e libertando-se dos esquemas da *Néa*, com o intuito de dar maior ênfase às partes líricas apreciadas pelo público.

A estes, Hough acrescentou outros originais critérios de avaliação, observando que Plauto, à medida que utilizava mais livremente os originais gregos, procurava complicar a intriga mediante a inserção de personagens humorísticas — escravos, parasitos, etc. — e o desenvolvimento extraordinário do humor grosseiro, dando motivo a uma tríplice divisão das suas comédias em “não-farsas bem construídas, farsas mal construídas e farsas bem construídas”, cronologicamente correspondentes às peças antigas, médias e recentes.<sup>30</sup> Ao mesmo tempo, observa que as explicações e as informações ao público tornam-se mais raras e mais imprecisas com o passar dos anos, postu-

(28) K. Wellesley, “The production date of Plautus’ *Captivi*”, *A. J. Ph.* LXXVI, p. 298-306.

(29) *A. J. Ph.*, LXX, p. 376-383.

(30) J. N. Hough, “The development of Plautus’ art.”, *Class. Phil.*, XXX, p. 43-57.

lando melhor compreensão por parte de um auditório já habituado a certos tipos de representação.<sup>31</sup>

Finalmente, e este é o critério que nos interessa particularmente, o emprego de palavras de origem grega pode corroborar os demais critérios no estabelecimento de uma cronologia aproximada;<sup>32</sup> com efeito, nas peças consideradas antigas os helenismos aparecem não somente em menor número, mas também espalhados ao longo das peças, enquanto, à medida que nos vamos aproximando das últimas, notamos uma maior concentração de termos gregos em cenas de maior interesse cômico e dramático. Esta observação, se não chega a ser paradoxal, é pelo menos surpreendente: à medida que Plauto se afasta dos originais gregos, maior e mais concentrado é o número de helenismos que ele introduz nas comédias; e uma análise rápida desse conjunto mostra clara e surpreendentemente a veracidade desta constatação.

É evidente que cada critério, considerado isoladamente, pode falhar, mas quando os resultados obtidos individualmente através de cada um dos critérios apontados são confrontados entre si e apresentam uma concordância, embora não absoluta, não se pode legitimamente pensar em mera coincidência.

Assim, também o emprego de palavras gregas pode constituir critério de estabelecimento de uma cronologia; é evidente, porém, que Hough não poderia inferir do seu estudo as datas exatas de cada peça, mas apenas um agrupamento razoável de acordo com a sua antiguidade, e que é o seguinte:

- Antigas* — Asinaria, Mercator, Cistellaria, Miles Gloriosus, Poenulus.  
*Transição* — Menaechmi, Stichus (200), Epidicus.  
*Médias* — Captivi, Rudens, Mostellaria, Amphitruo.  
*Transição* — Aulularia, Truculentus, Trinummus.  
*Recentes* — Curculio, Pseudolus (191), Bacchides, Persa, Casina.

19. Não é nossa intenção tentar estabelecer as datas aproximadas da introdução no latim de termos gregos aproveitados por Plauto; seria tarefa para outro trabalho que abrangesse, além da obra de Plauto, toda a epígrafia arcaica e os fragmentos das obras dos autores anteriores a ele. Queremos apenas, com o auxílio de certos fatos fonéticos e morfológicos,

(31) "The understanding of intrigue"

(32) J. N. Hough, "The use of Greek words by Plautus", *A. J. Ph.*, LV, p. 346-364.

separar algumas palavras de origem grega, perfeitamente assimiladas ao vocabulário latino na época de Plauto, daquelas que representam introduções recentes ou mesmo plautinas na língua de Roma.

*Tratamento fonético* — Uma observação inicial se torna necessária: todas as palavras femininas gregas em — η passam para a primeira declinação latina em — ā. Este fato pode ser explicado, à primeira vista, pela necessidade de uniformização e regularização das desinências na declinação nominal latina, mas esta regularização deve ser precedida de uma explicação sobre a proveniência de certos empréstimos. Sabe-se que a colonização da Magna Grécia e da Sicília foi fundamentalmente dórica, e que uma das características marcantes do dialeto dórico é a conservação do α, que passa a η em jônico-ático. É por este motivo que alguns termos latinos oriundos do grego apresentam um ā em qualquer posição dentro da palavras, e que postula um α dórico, e não um η jônico; apenas para citar alguns exemplos: *plaga* é empréstimo a uma forma *πλαγά* e não à forma *πληγή*, assim como *machina* postula a forma *μαχανά* e não a forma *μηχανή*, e *carinus* a forma *κάρινος* e não *κήρινος*. Da mesma maneira, *choragus* parte da forma dórica *χοραγός*, por *χορηγός*, mas o mesmo não ocorre com *strategus*, introduzido por via ática — *στρατηγός*. A partir daí, a ação analógica procedeu à regularização, fazendo passar nomes em — η e em — ης do tipo *σκηνη* e *ποιητής* a nomes em — ā da primeira declinação.

Entre os nomes gregos introduzidos no latim em época mais antiga e por via popular, contam-se aqueles que apresentam apofonia, isto é, aqueles que foram importados numa época em que as leis fonéticas ocasionavam alterações nos fonemas vocálicos em determinadas circunstâncias; a apofonia pode ser encontrada nos seguintes casos:

a) vogal breve em sílaba interior aberta, seguida de dental ou velar > -i-; <sup>33</sup> ex: *βαλανεῖον* > *balineum*; *μαχανά* > *machina*; *πατάνη* > *patina*. Se o mesmo não ocorre com *δραπήτης* ou com *μαλακός*, por exemplo, que aparecem sob as formas *drapeta* e *malacus*, é porque foram introduzidos em Roma numa época em que as leis fonéticas já haviam deixado de atuar.

b) vogal breve em sílaba interior aberta, seguida de labial > -i- ou -u-, sem que seja possível determinar as causas

(33) Para este e outros casos que envolvem tratamento fonético, consultamos a obra de M. Niedermann, *Phonétique historique du latin*, Paris, 1953, *passim*; utilizamo-nos também de alguns dados em Meillet, *op. cit.*, p. 88-94, e em Marouzeau, *op. cit.*, p. 128-131.

de tal paralelismo; ex: *σακκοπήρα* > *sacciperium*; mas *μαροσίπιον* > *marosuppium*, com geminação expressiva da labial, e *σησάμη* > *sesuma*. A apofonia não ocorre, por exemplo, em *κάλαμος* ou *κότταβος* (*calamus* e *cottabus*), por se tratar de palavras de importação recente. Fenômeno semelhante ao aqui registrado verifica-se com palavras gregas que apresentam um grupo consonantal estranho aos hábitos linguísticos latinos; o grupo é então desfeito mediante a epêntese de uma vogal breve, pré-palatal ou pós-palatal, de acordo com a natureza do fonema seguinte; ex: *δραχμή* > *drachuma*; *τέχνη* > *techina* e, em posição inicial, *μῆνα* > *mina*.

c) vogal breve em sílaba interior, seguida de *l* velar > -u-; ex: *καταπέλιτης* > *catapulta*; *κραιπάλη* > *crapula*; *ἐπιστολή* > *epistula*; *φαινόλης* > *raenuia*; *πάσσαλος* > *pessulus*; o mesmo não ocorre nas palavras *ampulla* e *perula*, diminutivos respectivamente de *amphora* e *pera*, gr. *ἀμφορεύς* e *πήρα*. Em sílaba inicial, a vogal breve seguida de *l* velar mais consoante > -u-; ex: *ἔλκος* > *ulcus*; a apofonia não se verifica em *ἐλέφας*, por ser este um termo de importação recente, (*elephas*).

d) em sílaba interior fechada, -a- > -e-; por ex: *τάλαντον* > *talentum*; o mesmo não ocorre com *ὀφθαλμίας* ou com *σταλάγμαον*, (*ophthalmias* e *stalagmium*), termos recentes.

Devem ainda ser considerados empréstimos antigos os termos que apresentam derivação normal no latim, como por exemplo *amphora* e *gubernare*, que possuem os derivados *ampulla* e *gubernator*; os que se introduziram em Roma através dos etruscos, caracterizados pelo ensurdecimento de consoantes sonoras, uma vez que o etrusco desconhecia as sonoras; ex: *σπυρίς*, acus. *σπυρίδα* > *sporta* e o diminutivo *sportula*; *θρίαμβος* > *triumphus*. Podemos, com certa reserva, considerar antigos os empréstimos que apresentam as oclusivas surdas *p, t, c* em correspondência com as aspiradas gregas *φ, θ, χ*; ex: *φαινόλης* > *raenuia*; *ψάσκωλος* > *pasceolus*; *φοινίκιος* > *puniceus*; *πορφύρα* > *purpura*; *σφιγτήρ* > *sprinter*; *τίφη* > *tippula*; *θρίαμβος* > *triumphus*; *κοχλίας* > *cochlea* ou *cochlea*.

Outras considerações de ordem fonética interessantes, se bem que nem sempre reveladoras da antiguidade do empréstimo, são as relativas ao tratamento dos ditongos gregos. De maneira geral, o ditongo *αι* > *ae*, e o ditongo *οι* > *oe*.

Com relação ao primeiro, a documentação é abundante: *κίναϊδος* > *cinaedus*; *γυναικεῖον* > *gynaeceum*; *μάχαιρα* > *machaera*, etc.; note-se, entretanto, que este ditongo era pronunciado na fala popular é, tanto que a grafia *ae* podia servir

para reproduzir o ditongo verdadeiro, como também para transcrever o η grego, que tinha o som de um e longo e aberto; ex: *σκηνή* e *προσκήνιον* > *scaena* e *proscenium*.

Com relação ao segundo ditongo, a evolução normal e completa seria: oi > oe > ū; ex: *φοινίκιος* > *puniceus*; assim, deveríamos esperar \**muchus* por *moechus*, \**schunus* por *schoenus*, etc., provenientes de *μοιχός* e *σχοίνος* respectivamente; devemos concluir tratar-se de palavras recentes, não assimiladas. Há em Plauto um termo que nos deixa perplexos: *lagoena* < *λάγνος*, porque apresenta exatamente a evolução inversa; seria um fenômeno de hiperurbanismo? É possível: o termo é popular e certamente antigo na língua, como mostra a mudança de gênero; e o hiperurbanismo é fenômeno tipicamente popular. O mesmo fenômeno é testemunhado pela palavra *aurichalcum* < *ἀρείχαλκος*, favorecido pelo cruzamento praticado pela etimologia popular com a palavra *aurum*; naquele termo, aliás, está presente outro ditongo, ει, que passa a i em latim; ex: *καταπειρητηρή* > *catapirateria*, e *δανειστής* > *danista*.

*Tratamento morfológico* — A língua popular, através da qual entraram para o latim numerosos termos gregos e os empréstimos mais antigos, é levada a regularizar a forma de tais empréstimos, a fim de encaixá-los na declinação mais viva e popular, a primeira; assim, certas palavras da terceira declinação grega passaram para a primeira latina através do acusativo terminado em -α. Já vimos o exemplo de *sporta*, empréstimo latino-etrusco através de *σπυρίδα*; casos semelhantes encontramos em *crepida*, *lampada* (ao lado de *lampas*), do acus. *κρεπίδα*, *λαμπάδα*. Da mesma forma, os neutros em -μα, genit. -ματος, passaram a ser considerados femininos da primeira, e como tais encontramos em Plauto *glaucuma* e *schema*, de *γλαύκωμα* e *σχῆμα* respectivamente. A mudança de gênero verificada em alguns termos além destes é outra característica popular, e as palavras que apresentam tal mudança têm grande probabilidade de ser empréstimos antigos; masculinos que passaram a femininos: *ἀρτίοπτης* > *artopta*; *κηρός* > *cera*; *κοχλίας* > *cochlea*; *λάγνος* > *lagoena*; e talvez *ballista*. Há ainda dois nomes neutros que passaram a masculinos: *κῆτος* > *cetus* e *σύμβολον* > *symbolus*; um neutro que passou a feminino: *ὄστρεον* > *ostrea*, e um feminino que se tornou masculino: *ὔρχη* > *urceus*. Verificamos ainda um caso de mudança de declinação, que não comporta mudança de gênero: *παῖσις* > *pausa*.

Pelo que aqui ficou exposto, podemos extrair algumas conclusões interessantes do ponto de vista histórico e social. Já dissemos que o núcleo mais representativo dos helenismos encontrados na obra de Plauto abrange os termos relativos ao luxo e ao prazer ou, se quisermos, os termos que traduzem aspectos de uma vida extravagante e desregrada que os romanos somente passaram a conhecer após a intensificação dos contatos com o mundo grego profundamente influenciado pelo Oriente através de ligações seculares, cujas raízes remontam para além da divisão do Império de Alexandre.

Ora, entre os helenismos mais antigos transplantados para o latim, a contribuição dos termos relativos ao luxo e à ornamentação é exigua, praticamente nula: os dados linguísticos vêm ao encontro dos dados históricos e sociais, pois é exatamente na época de Plauto que se inicia a corrida desenfreada da sociedade romana em direção a um luxo que teria escandalizado os austeros e rudes romanos da geração anterior. O processo de degeneração dos costumes acelera-se extraordinariamente no decorrer de poucos anos; responsáveis pelo fenómeno, de um lado, a grande massa de escravos helenizados trazidos a Roma em consequência das conquistas, de outro lado, os próprios romanos, soldados e veteranos das guerras contra cartagineses, macedônios e sírios, guerras que mergulharam Roma numa riqueza tão inesperada quanto fabulosa; e a constatação de que o desregramento, o luxo excessivo, a ostentação e a decadência moral de um povo aumentam em medida diretamente proporcional ao incremento das riquezas que possibilitam a melhora das condições de vida, é de per si evidente.

De tudo isto Plauto foi testemunha, e suas peças revelam de forma que acreditamos bastante fiel a situação da época: elas encerram os helenismos herdados dos primeiros contatos e já perfeitamente assimilados ao léxico latino, ao mesmo tempo em que se enriquecem de uma terminologia rica e variada, fruto das novas condições de vida que o progresso material da *Vrbs* proporcionara naqueles conturbados anos que assinalam a passagem do século.

20. Não temos elementos seguros que nos permitam estabelecer se Plauto encontrou todo o material grego nas produções da *Néa* ou se, ao contrário, extraiu os seus helenismos de uma realidade contemporânea que se havia infiltrado e ia aos poucos tomando conta da cidade. Acreditamos na segunda hipótese, invocando as conclusões de vários estudiosos. Palmer, com relação às palavras de origem grega, afirma que

“muitas delas foram assimiladas pela plebe romana através do seu íntimo contato com os gregos que se haviam fixado na cidade, e formavam uma parte integrante da fala das camadas mais baixas da população. Isto é fortemente sugerido pelo fato de, nas peças de Plauto, palavras e expressões gregas ocorrerem predominantemente nas passagens faladas por escravos ou personagens de baixa condição”;<sup>34</sup> nisto, Palmer parece seguir a mesma linha de pensamento de Leo, que escrevera: “As palavras gregas que se encontram em Plauto não precisam provir do original, como prova diretamente, por exemplo, *Capt.* 882 e segs. Ao usá-las, Plauto imita muito mais, como em qualquer circunstância, a vida romana; já lembrei alhures que é somente na boca de escravos e de pessoas de baixa condição que ele põe trechos gregos...”.<sup>35</sup>

O mesmo encontramos em Duckworth, que diz:<sup>36</sup> “À medida que sua arte se desenvolvia, Plauto concentrou as palavras gregas para maior efeito artístico e humorístico e as entregou às personagens mais apropriadas (escravos e pessoas de baixa condição)”, tornando suas as conclusões a que neste sentido haviam chegado Cooper (*Word formation in the Roman Sermo Plebeius*) e Hough (“Terence’s use of Greek words”).

Por nossa vez, procuramos fazer um levantamento estatístico dos termos de origem grega, e verificamos que, sobre os aproximadamente 1100 helenismos encontrados, cerca de 800 estão insertos na fala dos escravos ou personagens de baixa condição — soldados, parasitos, meretrizes, etc.; a estes pouco mais de 70% deveríamos acrescentar, a rigor, os termos que estão na boca de *adulscntes* e de *senes* que pouco ou nada têm de culto ou de distinto em suas palavras e em suas atitudes, e assim notamos ser perfeitamente aceitável o ponto de vista daqueles que atribuem os helenismos plautinos ao próprio Plauto, que assim teria agido para reproduzir fielmente o linguajar, entremeado de estrangeirismos, da plebe e dos escravos romanos do seu tempo; este ponto de vista é também o nosso.

Uma outra finalidade de Plauto ao empregar numerosos helenismos é ressaltada com grande justeza por Hough,<sup>37</sup> o qual, baseando-se em levantamentos existentes do léxico grego plautino, passa a analisar mais detidamente as considerações de Bostrom, que atribui o uso de termos gregos a quatro causas: *Graecam fabularum naturam, versum, ioci causa e,*

(34) L. R. Palmer, *The latin language*, London, 1954, p. 93.

(35) *Op. cit.*, p. 95.

(36) *Op. cit.*, p. 355-336.

(37) “The use of Greek words by Plautus”.

principalmente, *linguae Latinae egestatem*; Hough, entretanto, não concorda com a ordem das causas apontadas por Bostroem, e com razão, segundo nos parece, afirmando: “eu acredito que Plauto usou grego primordialmente “*ioci causa*” *et elegantiae*”. Realmente, não vemos como discordar desta afirmação para nós evidente: já o próprio fato de o maior número de termos gregos estar colocado na boca de pessoas de baixa condição social, que desempenham, sempre, os papéis mais nitidamente cômicos, é um indício seguro, uma prova quase decisiva, diríamos, de que Plauto tinha a intenção clara e inequívoca de divertir os espectadores — toda a sua produção teatral está situada, aliás, nesta linha. Acresça-se a esta finalidade cômica o inegável prestígio que o teatro, e tudo o que fosse grego, tinha aos olhos de um povo que se iniciava nos mistérios de uma civilização superior, e compreenderemos que o emprego de helenismos correspondia a um desejo de elegância, de esnobismo quase, que os ouvintes não poderiam deixar de notar e de apreciar. Teremos assim justificada a *ioci causa et elegantiae* invocada por Hough. Apenas para reforçar estas idéias, citamos Devoto, autor de uma observação lúcida e acertada; <sup>38</sup> referindo-se ao “tom jocoso” que certos termos gregos apresentam nas peças de Plauto, observa: “mas eles (i. é, os termos gregos) pressupõem uma anterior e não jocosa presença de palavras gregas que depois serviram de modelo aos empregos jocosos” e, mais adiante: “Plauto mostra ter empregado os helenismos com grande naturalidade [...] sem ter horror aos que devia introduzir numa língua, na qual os elementos gregos não entravam pela primeira vez por obra sua”.

Que os helenismos fossem perfeitamente inteligíveis para o auditório romano é por nós pacificamente aceito, como vem declarado ou sugerido no decorrer do nosso trabalho. A este respeito gostaríamos de lembrar os termos híbridos e os jogos de palavras elaborados por Plauto sobre termos gregos; em sua grande maioria eles são portadores de uma carga de inegável comicidade: é mais uma das numerosas concessões que Plauto fez ao gosto do grande público, e não podemos aceitar a hipótese de que o comediógrafo os tivesse inserido em suas peças sem ter a certeza prévia e absoluta de que eles seriam entendidos e apreciados, alcançando plenamente o objetivo que o autor se propunha — o de provocar o riso.

Devemos notar, entretanto, — e esta é a última observação que desejamos fazer a respeito das suas finalidades — que

(38) *op. cit.*, p. 129-130.

Plauto nem sempre, ou mesmo nunca, está pessoalmente integrado na corrente filo-helênica que invadia em ritmo crescente todas as camadas da população em Roma. É bem verdade que conhecia o mundo grego, que nele mergulhou profunda e conscientemente, que dele extraiu o material para as suas obras; mas não é menos verdade que a invasão do helenismo provocou reações diversas entre os romanos, e uma análise serena e objetiva da obra de Plauto irá mostrar uma atitude de cautela e mesmo de aberta desconfiança por parte do comediógrafo para com o helenismo. Não chegou, naturalmente, à reação sob muitos aspectos extrema de Catão, mas em muitas oportunidades não perdeu o ensejo de apresentar o mundo grego numa luz de ridículo e de caricatural que não passa despercebida.<sup>39</sup> Plauto criou dois termos, *pergraecari* e *congraecare*, várias vezes encontrados nas peças com sentido nitidamente pejorativo: “levar a vida à grega” não soava certamente como um elogio, mesmo aos ouvidos dos filo-helênicos mais extremados. O retrato que faz dos *Graeci palliati* (Curc. 288-296), desdenhosamente chamados alhures de *Graeculi*, que *tristes atque ebrioli incedunt*, é de um realismo muito pouco honroso para o mundo helênico. Nem de longe se pense que poderia encontrar-se no original grego: é o próprio pensamento de Plauto que está aqui refletido.

Quando as peças apresentam escravos molemente reclinados para beber, cear e amar (Stic. 446-448), ou contraírem matrimônio entre si (Cas. 68-74), Plauto previne e acalma os espectadores escandalizados com a desculpa genial de que *licet haec Athenis nobis*, ou, em outras palavras, de que aos gregos se permitia tudo e tudo se podia esperar deles.

Poderíamos alongar ainda estas considerações, mas preferimos não fazê-lo; chamamos, porém, a atenção sobre o fato de muitas das palavras de origem grega (e evidentemente das palavras e expressões puramente gregas) aparecerem em trechos de teor paródico acentuado; lembramos apenas a esse respeito os versos 508-522 da *Aulularia*, e 225-235 do *Epidicus*, a que já fizemos referências, e nos quais Plauto parece na verdade satirizar, através do luxo ostensivo e exagerado das mulheres, os costumes gregos introduzidos em Roma e a “grecomania” de muitos contemporâneos seus.

Em resumo, julgamos que o emprego de helenismos nas comédias de Plauto obedece a três finalidades: documental,

(39) O problema das relações entre Plauto e o mundo grego é analisado exaustivamente por Perna, *op. cit.*, p. 225-235, que utilizamos amplamente para as considerações aqui apresentadas.

cômica e crítica, de tal modo entrelaçadas e interdependentes que nos parece inexequível tentar estabelecer qualquer prioridade no pensamento do autor. Todas elas têm a sua importância, e todas igualmente concorrem para acrescentar às peças de Plauto aquele sabor exótico que contribuiu para torná-las tão apreciadas na antiguidade e em nossos dias.

## INDICE DA MATÉRIA

1. Introdução .....	5
2. Posição e finalidade do autor .....	6
3. Vida e obra de Plauto .....	6
4. O problema da "contaminação" .....	7
5. O público plautino .....	9
6. Os prólogos .....	10
7. As explicações no contexto .....	12
8. Inovações plautinas .....	13
9. A helenização de Roma: preliminares .....	14
10. A helenização até o séc. III a.C. ....	14
11. Os séculos III e II a.C. ....	17
12. Primeiras influências gregas na língua latina .....	19
13. O conhecimento do grego em Roma .....	20
14. O florescimento da comédia .....	23
15. Os helenismos: criações plautinas .....	26
16. Jogos de palavras .....	28
17. Campos semânticos .....	30
18. Esboço de cronologia plautina .....	31
19. Antigüidade de certos empréstimos .....	33
20. Finalidades de Plauto .....	37

## A FORMA CONTO E A SUA IMPORTÂNCIA

João Décio

A forma conto como criação literária é bem recente. Data, no caso da Literatura Brasileira e Portuguesa, de um século e meio aproximadamente.

Comparativamente ao romance ou à novela ou mesmo à poesia, o conto tem merecido pouca atenção das histórias literárias e da crítica em geral. Estamos nos referindo ao problema naturalmente no que tange à Literatura Portuguesa e Brasileira, já que em outras literaturas o conto tem merecido a atenção da crítica. Apenas para lembrar um dos casos mais expressivos, destacaremos a obra de Manuel Baquero Goyanez. Esse crítico espanhol realizou um exaustivo trabalho sobre *El Cuento Espanõl en el Siglo XIX*, no qual estudou a teórica do conto, suas ligações com a novela e a poesia e ainda procedeu a uma detida análise dos tipos de contos na Literatura Espanhola do Século XIX. Trata-se de um dos trabalhos mais completos que se fez sobre a forma conto e em Literatura Portuguesa cremos que seria de interesse realizar um trabalho realizado nos moldes de Baquero Goyanez. No caso da Literatura Portuguesa temos, na maior parte das vezes, artigos de revistas. Destacaríamos aqui os artigos sobre o contista Fialho de Almeida, publicados na *Estrada Larga* n.º 3, e o artigo de Feliciano Ramos sobre o conto de Eça de Queirós na *Estrada Larga* n.º 1. Trabalhos de longo fôlego são mais raros. Seria necessário lembrar o *Fialho*, *Introdução a sua Estética*, de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, e o trabalho de Feliciano Ramos sobre os contos de Trindade Coelho. Necessário seria destacar ainda o *Fialho de Almeida*, com antologia selecionada por Jacinto do Prado Coelho. Apresenta ainda este estudo algumas notás interpretativas do contista e da sua obra.

Já no caso de estudos brasileiros sobre o conto, destacaríamos *Crítica Avulsa*, de Antônio Houaiss, onde há uma introdução sobre o conto em geral para depois deter-se o crítico no

estudo de alguns contistas brasileiros. Massaud Moisés, no número 5 da *Revista de Letras* editada pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, publicou um trabalho dos mais lúcidos sobre a forma conto. Intitula-se *Conceito e Estrutura do Conto*. O crítico e historiador estuda o conceito, a estrutura, a linguagem (narração, diálogo, descrição), as ligações do conto com o teatro e com a poesia. O crítico ainda estuda os diferentes focos narrativos e a sua importância na elaboração do conto. Herman Lima também estudou, embora brevemente, a forma conto, numa síntese que vai das origens do conto até sua estrutura atual. Aliás, o trabalho de Herman Lima constitui uma conferência dentro de um ciclo realizado na Academia de Letras da Bahia, em 1957.

Quanto aos trabalhos universitários (teses de Doutorado e de Livre-Docência) se têm preocupado mais com o romance e a poesia ou com aspectos literários da Idade Média. No Brasil, ou melhor em São Paulo, apenas dois trabalhos universitários (aliás, duas teses de Doutorado) se preocuparam com o conto. Um deles, a tese de Lucrécia D' Aléssio sobre "*O Regionalismo no Conto Valdomiro Silveira*", livro de que temos conhecimento mas não lemos ainda pois está em fase de preparação para publicação. Outro, foi o trabalho que tivemos oportunidade de apresentar em setembro de 1966, em Concurso de Doutorado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, intitulado "*Introdução ao Estudo do Conto de Fialho de Almeida*."

Muito pouco se fez até agora no Brasil e em Portugal em torno do conto. Já é tempo que se tome a peito a empresa de pesquisar mais e mais em torno dessa forma literária que dia a dia vem ganhando mais prestígio e expressão.

O conto: forma autônoma e definida.<sup>1</sup>

A reflexão em torno do tipo de conto realizada no século XIX (romantismo e realismo), seja na Literatura Portuguesa, seja na Brasileira e especialmente em torno da realizada na atualidade, leva-nos a conceituá-lo como a forma dramática reduzida no tempo e no espaço, para configurar um acidente, ou um incidente, enfim um acontecimento na vida de uma personagem. Ora, se o conto se preocupa com apenas um fato, deriva daí a presença de uma única ação. Daí haver unidade de ação no conto. Tudo portanto deve convergir para a elaboração de um problema, limitado no tempo e no espaço. Do

(1) No geral, aceitamos as idéias de Massaud Moisés no artigo: "Conceito e Estrutura do Conto".

fato de haver unidade de ação deriva a impossibilidade de deslocção no espaço, ou mais rigorosamente, de lugar. Ainda mais, sendo a apresentação de uma ação, de um acontecimento, também não há deslocamento no tempo. Este deve ser um e um só. Donde, haver no conto unidade de tempo; — assim, unidade de ação, tempo e lugar constituem as três unidades fundamentais do conto que o diferenciam grandemente do romance ou da novela. A propósito de unidade de ação, recuemos no tempo e vejamos o que diz Aristóteles a respeito deste assunto, embora ele se refira especificamente à tragédia. Diz o sábio grego na sua *Arte Retórica e Arte Poética*:

Das histórias, algumas são simples, outras complexas; e com efeito as ações, das quais as histórias são a imitação, não acham evidentemente ser tais. Eu chamo ação simples aquela cujo desenvolvimento, como se definiu, permanece um e contínuo e na qual a mudança não resulta nem de uma peripécia, nem de um reconhecimento, e ação complexa aquela em que a mudança da sorte resulta do reconhecimento ou da peripécia ou dos dois meios.

Estas palavras que Aristóteles usou para diferenciar as ações no caso da tragédia podem ser transportadas para precedermos a uma situação do conto em comparação, por exemplo, com o romance ou a novela. O conto implica uma ação simples, onde ocorre a redução do tempo e do lugar, o que leva a unidade nesses dois aspectos. O romance e especialmente a novela implicam ações complexas onde ocorrem as peripécias (especialmente a novela). Exemplo típico são as peripécias que surgem, por exemplo, numa novela como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, onde personagens secundárias proporcionam as peripécias e constituem motivos para outras ações sucessivas, distintas da ação principal. O fato de o conto apresentar uma ação simples, pode oferecer a impressão (aliás errada) de que é mais fácil realizar um conto que um romance ou uma novela. Isto é só aparente, visto que se já no romance ou na novela, o artista narra os fatos selecionando-os, escolhendo os que julga mais importantes para as suas personagens, no conto esta seleção é ainda mais rigorosa (estamos pensando, é claro, em contos bem realizados artisticamente).

O conto constitui forma de grande importância, porque se consubstancia na revelação de um momento importante (quase sempre o mais importante na vida da personagem) e que por isso mesmo modifica totalmente o sentido, a direção da vida dessa personagem. O conto, com todo seu sintetismo e intuição dos grandes momentos humanos constitui por isso mesmo a

expressão de uma cultura adiantada. Aliás, Baquero Goyanez, o festejado autor de *El Cuento Españôl en el Siglo XIX*, afirma muito acertadamente:

O conto é o matiz. E somente uma civilização refinada, cheia de experiência, pode aprender a captar e expressar os matizes. Ao declinar o século XIX, em seus últimos anos, adquire perfeição e êxito um gênero literário que nosso século herdou como mais característico, até o ponto de que se pode falar de decadência do romance, ninguém pensará em dizer o mesmo do conto, delicado instrumento artístico com o qual ficam muitas coisas por dizer. (p. 150).

E é curioso notar que o conto surgiu como forma literária, depois que a novela e o romance tinham já adquirido certo prestígio, isto é, surgiu numa época em que tais formas em prosa já tinham adquirido uma maturidade e uma expressão muito grande.

No caso da Literatura Brasileira, a forma conto começou a adquirir características próprias e independentes do romance é da novela, com Machado de Assis. Especialmente nos contos de feição realista, mas mesmo nos de feição romântica, Machado de Assis realizou o conto como uma forma dramática que revela um acontecimento de grande relevância na vida da personagem. Assim é que na Literatura Brasileira, somente depois da realização de inúmeros romances (especialmente no romantismo) é que surge o conto realizado com certa perfeição literária. O citado Machado de Assis é na verdade o divisor de águas em torno do conto, pois é a partir dele que na Literatura Brasileira, a forma adquire expressão e relevo.

No caso da Literatura Portuguesa ocorre o mesmo fenômeno. Embora no Romantismo, já o conto apareça cultivado por Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis, o fato é que a forma ainda não se tinha individualizado e não raro estabelecia-se o conto como o embrião de uma novela. Somente no realismo, com os contos de Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Conde de Arnoso e Teixeira Gomes, a forma vai adquirir "status", aperfeiçoando-se. Aliás, curiosamente, note-se que a produção contística na época do Realismo em Portugal é em quantidade indiscutivelmente comparável ao romance (de Eça de Queirós no Realismo e Abel Botelho no Naturalismo). Pode-se dizer que no Realismo em Portugal, a forma conto se desliga da novela, a que esteve ligado no Romantismo e se torna mesmo uma forma nobre. Desde então, o conto vem-se aperfeiçoando e tomando cada vez mais características específicas e especiais. Aliás, o

conto não é só expressão de um refinamento mas também reflexo da agitação cada vez mais crescente nos seres humanos, especialmente das grandes cidades. O conto, por ser narrativa curta, equaciona-se perfeitamente com a velocidade da época. O conto atende perfeitamente às pessoas apressadas, que não têm tempo a gastar com longas narrativas (romance e novela). Assim, dois aspectos vão convergindo para fazer do conto a narrativa do presente e do futuro: o seu constante processo de aperfeiçoamento, de depuração, e a agitação cada vez maior das criaturas humanas o que proporciona pouco tempo a leitoras. O que se vier a ler será curto, será o conto.

O conto, como toda forma narrativa, exige a presença de dois elementos fundamentais: o seu conteúdo e a sua forma, ou melhor os recursos narrativos. Esta é uma divisão puramente didática, já que o contista quando cria seu conto vê-se num processo global, em que se fundem fundo e forma. E a elaboração de um bom conto prende-se naturalmente ao uso equilibrado dos recursos narrativos e principalmente à originalidade na visão da vida. Assim é que é preciso que se tenha em conta, em primeiro lugar, que a forma narrativa conto é grandemente dinâmica, aliás, a mais dinâmica narrativa dentre as narrativas modernas. Se falamos em dinâmica, vêm-nos imediatamente a idéia de ação. E realmente, o verdadeiro conto deve traduzir uma ação de tal forma que todos os outros elementos (personagens, tempo, espaço, recursos narrativos) estejam subordinados a esta ação. Do fato de se preocupar com as ações é que deriva a objetividade e a plasticidade do conto. Massaud Moisés diz acertadamente a este respeito:

“A estrutura do conto corre linhas paralelas com as três unidades e o número de personagens. O conto é essencialmente “objetivo”, “plástico”, “horizontal” e, por isso, costuma ser narrado na terceira pessoa. Ainda: foge do introspectivo porque o seu campo de ação é a realidade viva, presente, concreta. Divagações ou digressões não devem aparecer, pois seria ofender-lhe a estrutura: trata-se duma breve história em que todas as palavras precisam ser suficientemente necessárias, e convergir para o mesmo alvo”. (“Conceito e Estrutura do Conto”, in *Revista de Letras de Assis*, n.º 5, p. 71).

O fato de o conto ser plástico e objetivo e trazer apenas um acontecimento na vida de uma personagem pode dar a impressão (falsa aliás) de que é mais fácil escrever um conto que um romance ou uma novela. E explicamos por quê: um romance, ou uma novela narram acontecimentos inúmeros da personagem ou das personagens; no caso da novela, por exem-

plo inclusive surgem ações e personagens secundárias que estabelecem desvios da ação principal. Portanto, no caso dessas duas formas, narram-se acontecimentos, alguns importantes, outros secundários. É claro que num romance ou numa novela não se pode contar todos os acontecimentos na vida de uma personagem. Portanto, há uma seleção dos acontecimentos. Ora, esta seleção é muito mais rigorosa no caso da elaboração do conto: senão vejamos. No conto deve-se preocupar com a escolha de uma ação, um fato, um acontecimento de valor transcendental para a personagem, de tal forma que modifique totalmente a direção, o sentido da vida dessa personagem. E esta seleção que implica todo processo de síntese é muito mais difícil de ser feita. Exige, por isso mesmo, maior intuição dos problemas do ser. É, aliás, este espírito de síntese, de intuição, de conhecimento seletivo e direto da realidade que faz com que haja, na elaboração do conto, o mesmo rasgo que ocorre na elaboração da poesia. O conto elabora-se de uma vez, com todos os elementos necessários (o conteúdo e o continente) de tal forma que o contista, quando elabora o conto, sintetiza de um lance aquilo que diz com os recursos para dizer. É o que se observa, por exemplo, no conto realista em Portugal e no Brasil, com contistas como Machado de Assis, como Eça de Queirós, como Fialho de Almeida, na quadra do Realismo. É o que se observa, modernamente, no caso da Literatura Portuguesa, com contistas como José Rodrigues Migués, Urbano Tavares Rodrigues, Fernando Namora e tantos outros.

Aliás, já que citamos alguns autores atuais da Literatura Portuguesa, façamos breve parêntese para dizer que, embora no Realismo o conto português tivesse adquirido autonomia, por exemplo, com autores como Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Abel Botelho e outros, o conto ainda era muito descritivo. Na atualidade enxugou-se o conto, para que ele se preocupe exclusivamente com o problema específico da personagem. As adiposidades descritivas (da natureza, da paisagem) foram postas de lado e é por isso que o conto moderno em Portugal, adquire um sentido psicológico acentuado, embora continue a ser fundamentalmente ação. Assim o binômio ação — dados psicológicos é a grande expressão do conto moderno em Portugal. A tendência do conto, tanto em Portugal quanto no Brasil, é aumentar o sentido introspectivo, ampliar a dimensão interna da personagem, ao mesmo tempo que a lança dentro de uma dramática universal.

Já que estamos falando de Portugal e do Brasil, estabelecendo-se um processo comparativo entre os dois países, o fato

é que embora seja maior o número de contistas do Realismo em Portugal, nenhum deles chegou à perfeição da forma da-quele que foi o grande contista brasileiro do Realismo: Machado de Assis. E portanto, depois destas rápidas linhas de ordem teórica em torno do conto, nada mais justo do que estudar o conteúdo em torno da figura mais expressiva da Literatura Brasileira no século XIX.

## O CONTO DE MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis, como artista, realizou várias formas literárias: o conto, o romance, a poesia, o teatro. No campo das idéias, realizou crônica, crítica teatral e crítica literária. Como estamos a ver, na obra machadiana existem variadas direções e em todas elas, o artista deixou a marca do seu talento. No campo da ficção literária que é que nos interessa, as mais importantes criações foram os contos e os romances. Parece que o espírito de Machado de Assis se dava melhor com estas duas formas literárias. Sabia captar os incidentes ou acidentes da vida das criaturas humanas, sabia captar certos momentos reveladores na vida diária de cada um. Isto é o que leva a realizar o conto, forma literária sintética por excelência. Por outro lado, a observação longa e meditada das ações das personagens, procurando ver as criaturas em vários e múltiplos momentos da vida, leva-o a uma forma analítica, com visão total da vida, e lentamente elaborada: disto resulta o romance. Antes de passarmos ao estudo particular de nosso tema, queremos deixar acentuado que o conto e o romance de Machado de Assis assinalam um processo de evidente renovação não só dos temas literários como do seu tratamento.

Na forma conto em que nós vamos deter inicialmente, Machado de Assis deixou várias obras: *Papéis Avulsos*, *Várias Histórias*, *Contos Fluminenses*, *Histórias de Meia Noite*, *Páginas Recolhidas*, *Relíquias da Casa Velha* e *Histórias sem data*. Tais livros se dividem entre as duas estéticas (se é que é possível colocar Machado de Assis em alguma estética): Romantismo e Realismo. Na primeira delas, as forças motrizes de ordem sentimental, visão lírica da vida, os pequenos problemas amorosos da classe burguesa, aparecem com maior destaque. No realismo, alguns problemas mais profundos, uma certa tendência de análise dos sentimentos e a apresentação de pequenos dramas morais, também de certos tipos burgueses, são os que mais interessam. Nos dois casos, contos românticos

e realistas, a forma predominante é a dramática, imposta pelo diálogo e pela narração. A descrição serve de cenário às ações no conto romântico e no realista, os elementos descritivos são mais funcionais, explicando na medida do possível a problemática psicológica, que aliás não é fundamental, no conto. Como sabemos esta forma é eminentemente narrativa e dramática, o autor quer contar rápida, direta, objetivamente, uma história curta, um acidente, um momento na vida da criatura, daí não poder o autor deter-se em minúcias descritivas muito menos em divagação. Daqui deriva a dinâmica do conto machadiano. Além disso, sendo um momento na vida da criatura, a ação não pode deslocar-se no espaço. Disto resulta a unidade de lugar que existe no conto machadiano; como o contista está se preocupando em contar o mais rapidamente possível um caso, não se pode deslocar-se no tempo, daí haver a unidade de tempo. Por outro lado, existe no conto machadiano, também, unidade de ação, visto que, estando preocupado em contar o mais rapidamente possível um acidente, um momento da vida da personagem, não há várias ações. Há uma ação e tão-somente uma.

Claro que as características formais do conto machadiano resultam de certos elementos de conteúdo e não o contrário, como muitos possam pensar.

No caso de conto realista de Machado de Assis, a preocupação é fazer uma análise de alguns problemas mostrando que, em dados momentos, a criatura revela exatamente aquilo que é, e que está jogado para o subconsciente e que aflora em ocasiões propícias. Assim é para Machado de Assis, nos seus contos, a criatura humana carregando seu fardo de defeitos, espera o momento oportuno, uma circunstância apropriada para se revelar e precisamos estar sempre atentos, na leitura do conto de Machado de Assis, para percebermos este momento oportuno. Aqui Machado quer mostrar que muitas vezes o subconsciente da criatura humana aflora inevitavelmente, condicionado pela existência anterior da criatura (que ao conto não interessa revelar) e pelo momento oportuno.

É o que ocorre, por exemplo, na análise de alguns contos em que o problema moral, centrado no adultério (pelo menos em pensamento), constitui o elemento mais importante. É o caso especialmente de "A Missa do Galo", das melhores coisas que nos deixou Machado de Assis, e onde o artista capta o momento revelador de uma mulher, ainda cheia de encantos, Conceição, quando conversa, na noite da Missa do Galo, com o jovem adolescente Nogueira. Para essa revelação, o artista cria um ambiente de penumbra, numa sala da casa de Concei-

ção, pouco antes da meia-noite. A ação do conto decorre em alguns minutos apenas, havendo unidade de tempo, de lugar e de ação. Neste conto, o importante reside naquilo que é vislumbramento da agitação interior da personagem, narrada por vários gestos através da descrição, que se insinua entre a narração e o diálogo. O outro conto é “Uns Braços”, em que igualmente, Machado de Assis revela num certo momento certas tendências eróticas da figura de D. Severina com relação ao jovem Inácio. Apenas que esta figura feminina é mais grosseira e não tem a suavidade e a delicadeza de Conceição de “A Missa do Galo”. Machado criou nos seus contos românticos e realistas uma série de mulheres, preocupando-se sempre com aspectos da psicologia e da conduta feminina, como ocorre também no seu romance romântico e realista.

Nos contos machadianos, a realidade dominante é a do cotidiano e as personagens também estão ligadas a acontecimentos do dia-a-dia. O valor do conto machadiano está no processo da revelação de certos aspectos mais profundos da criatura, que fogem a este ramerrão. Digamos que Machado de Assis, no seu conto, parte do cotidiano, para atingir algumas verdades universais da criatura.

Assim, embora tomando certos tipos na sua vivência social, nas suas relações com outras criaturas, Machado está especialmente preocupado como em revelar certas ânsias secretas, certos desejos, que não afloram, senão em vista da volta do homem para si mesmo. É o caso que ocorre em contos como “Cantigas de Esponsais” e “Um Homem Célebre”, onde Machado de Assis, assinala o homem vivendo em sociedade, mas em face de si mesmo, preocupado em criar alguma coisa de mais universal, de mais eterno, que afinal não consegue. Ambos os protagonistas compositores não conseguem criar aquilo que vá além da exigência de certos tipos sociais burgueses que os cercam. É a luta da oposição entre a realidade e a idealidade em face das coisas.

Dentro desta visão do cotidiano, igualmente Machado procurou captar a vida de personagens em sua profissão. É o caso de contos como “O Enfermeiro”, “A Cartomante”, “O Escrivão Coimbra”.

Em outros contos como “O Espelho”, Machado analisa o problema das duas personalidades da criatura: uma que apresenta nas suas relações sociais, outra autêntica, revelada perante si mesma.

Em outros contos, como “Noite de Almirante”, Machado de Assis marca certo aspecto universal, ao assinalar que o tempo

muda as criaturas, opondo aqui a figura da mulher realista perante os problemas da vida e o homem romântico, idealista, crente das virtudes da mulher, corroídas afinal pela passagem do tempo.

Enfim, embora seja o conto uma forma sintética, em que muita coisa deve ser subentendida, o fato é que Machado de Assis consegue nele insinuar certa universalidade, pelo menos no sentido de demonstrar que todas as criaturas apresentam momentos incomuns, que são mesmo a sua própria personalidade. Portanto não devemos ver no conto machadiano tão somente o relato de uma história sem maior problema. Especialmente nos contos realistas reunidos em *Papéis Avulsos*, *Várias Histórias* e *Papéis Recolhidos*, o contista sempre nos põe problemas para pensarmos, acerca das criaturas, de suas virtudes e defeitos. Alguns contos que são exemplo do que dizemos são os citados “Missa do Galo”, “Uns Braços”, “Noite de Almirante”, “Trio em Lá Menor”, “O Espelho”, “Singular Ocorrência”, “A Cartomante”, “Um Homem Célebre”, “Cantiga de Esponsais”, “Teoria do Medalhão” e muitos outros. Depois da leitura destes contos, para saborear-lhe a mensagem é necessário que reflitamos, profundamente, nos problemas destas personagens, que muitas vezes são os nossos problemas.

Deixando de lado os livros de histórias românticas, como *Os Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, é nas obras da feição realista que Machado de Assis nos traz o melhor de sua obra contística. São elas *Várias Histórias*, *Páginas Recolhidas* e *Papéis Avulsos*. O primeiro livro encerra os seguintes contos: “A Cartomante”, “Entre Santos”, “Uns Braços”, “Um Homem Célebre”, “A Desejada das Gentes”, “A Causa Secreta”, “Trio em Lá Menor”, “Adão e Eva”, “O Enfermeiro”, “O Diplomático”, “Mariana”, “Conto de Escola”, “Um Apólogo”, “D. Paula”, “Viver”, “O Conêgo ou Metafísica do Estilo”.

*Páginas Recolhidas* compreendem os seguintes contos: “O Caso da Vara”, “O Dicionário”, “Um Erradio”, “Eterno”, “Missa do Galo”, “Idéias de Canário”, “As Lágrimas de Xerxes”, “Papéis Velhos”, “O Velho Senado”, “Um Cão de Lata ao Rabo”, “Filosofia de um Par de Botas”, “Antes da Missa”, “Três Tesouros Perdidos”, “Elogio da Verdade”, “O Cáfila de Platina” e “Uma Noite”.

*Papéis Avulsos* reúne os seguintes contos: “O Alienista”, “Teoria do Medalhão”, “A Chinela Turca”, “Na Arca”, “D. Benedita”, “O Segredo do Bonzo”, “O Anel de Policrates”, “O Empréstimo”, “A Sereníssima República”, “O Espelho”, “Uma Visita” e “Alcibíades” e “Verba Testamentária”.

A primeira impressão que nos vem após a leitura desses contos é de duplo sentido: em primeiro lugar, a preocupação de Machado de Assis, através de histórias sem compromisso, de nos revelar uma reflexão sobre o comportamento do ser; em segundo lugar, o interesse em nos apresentar um problema moral. Já que se vai notando que o conto machadiano submete as personagens a uma profunda análise que conduz à revelação do ridículo, do grotesco, do inesperado na vida das personagens. A força de nos revelar algumas ações únicas, o artista entra pelo campo de estabelecimento de uma filosofia de valores. E é por isso que em muitos dos contos dos livros citados, a ação, embora importante e fundamental, às vezes cede passo à revelação de uma idéia, de uma reflexão sobre a personagem. E isto faz com que o contista supere o conto como mero enredo, para levá-lo a um plano mais alto. Não é sem razão que os contos machadianos da fase realista nos dão a impressão de pequenos ensaios sobre o comportamento do ser. Em parênteses queremos lembrar que Massaud Moisés aceitou determinada divisão dos contos em alguns tipos. Assim diz esse autor no artigo intitulado "Conceito e Estrutura do Conto":

Carl H. Grabo, o hoje esquecido pioneiro dos estudos sistemáticos do conto, sugere uma divisão que a meu modo de ver se adapta melhor àquela exigência preliminar. Para ele, os contos classificam-se em cinco grupos: 1. histórias de ação; 2. de caráter; 3. de cenário ou de atmosfera; 4. de idéia; 5. de efeitos emocionais.

Ora, a análise em profundidade do machadiano nos mostra que o que mais atraiu foi conto de idéia, muito embora, as histórias de cenário, de caráter e de ação o tenham interessado. É que, do mesmo modo que ocorre no romance realista, o pensador Machado de Assis está bastante presente no conto. O contista põe suas personagens a agir, mas está sempre refletindo, comparando, fazendo ilações, estabelecendo conjectura sobre as criaturas. De tal modo que nas várias aparições dos homens e das mulheres o autor está interessado no Homem e na Mulher.

Ainda mais, a compreensão mais profunda do conto machadiano terá que chegar à conclusão da presença de dois aspectos fundamentais: a moral e o sentimento humano, aquela com mais destaque que este. E porque o contista reflete sobre suas personagens igualmente exige de nós que reflitamos sobre a história narrada. O conto de Machado estabelece um forte compromisso com a vida.

Vistos estes aspectos gerais, passemos a observar em breves anotações os temas preferidos nos contos machadianos e nos ateremos mais às três obras que citamos anteriormente, das mais expressivas do contista Machado de Assis<sup>2</sup>. Ressalta-se em primeiro lugar como tema a figura feminina. Do mesmo modo que no seu romance romântico, e romance realista, a mulher tem grande destaque no conto machadiano. E isto se explica porque: a mulher é mais sutileza, é mais mistério, tem uma alma mais sensível e medrosa, é mais melindrosa e mais complicada na sua psicologia que o homem. A mulher, portanto, muito mais que o homem ela oferece ângulos de visão mais sugestivos, e de maior riqueza para um analista, caso Machado de Assis. E é por esta razão que a galeria de figuras femininas é bastante grande nos contos de Machado de Assis.

Senão vejamos: “Uns Braços”, “A Desejada das Gentes”, “Mariana”, “D. Paula”, “Missa do Galo”, “D. Benedita”, constituem alguns dos contos mais expressivos em que a figura da mulher surge com indisfarçável interesse. É vista dentro duas perspectivas: a moral e a sentimental, aquela superpondo-se a esta.

Em “A Missa do Galo” e “Uns Braços”, coloca-se o problema de adultério realizado na consciência das personagens; Machado de Assis revela indiretamente, através do estudo dos gestos minuciosos das personagens, as suas tendências em geral de sentido sensualista. Veja-se, por exemplo, uma passagem expressiva de “A Missa do Galo” e outra de “Uns Braços”. No primeiro conto é a figura de Conceição que domina amplamente:

“Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras semicerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços para umedecê-los. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos, sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos”. — (*Páginas Recolhidas*, p. 95)

Pode-se perceber perfeitamente através dos pormenores descritivos (os olhos, as pálpebras, a cabeça, a língua e os lábios), a onda de sensualismo de que está possuída Conceição. Estes aspectos foram os que mais impressionaram (o conto é todo um retrospecto de impressões) o jovem Nogueira, naquele

(2) O contista dizia sobre o conto: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência de facilidade lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que muitas vezes é credor.”

encontro cheio de subentendidos sensuais, especialmente da parte de Conceição. A mulher é fonte de todos os problemas morais e sentimentais e aparece em plano superior pela maior experiência da vida e por ser bem mais velha que Nogueira. “A Missa do Galo” concentra quase todo seu vigor, a sua expressão, na figura da mulher sensual que procura usar de todos seus recursos de beleza para chegar a realizar seus intentos, só não o conseguindo, dadas a ingenuidade e a imaturidade do jovem Nogueira.

É a mulher com seus movimentos, com seus gestos, com toda sua carga de sedução que deliberadamente realiza o adultério mental. Contudo, Conceição mostra-se dentro de sua lubricidade de uma finura e de um requinte próprios da criatura consciente de seus dotes físicos. Defronte dela o jovem Nogueira, atônito, surpreso, confuso, sem compreender naquele momento (só o compreenderá mais tarde) as intenções de Conceição, ajudadas da presença da noite lá fora e da penumbra no quarto em que conversavam. Tudo se passou em alguns minutos, no quarto de Nogueira, pouco antes da “Missa do Galo”. Ainda mais, mesmo no andar e nos meneios, Conceição dá mostra insofismável dos seus encantos de mulher fatal. Trata-se de um conto que assinala um momento importante na vida das duas personagens: na revelação da alta sensualidade de Conceição e na demonstração da existência de um diálogo cheio de subterfúgios (que todos temos ou podemos ter na vida)<sup>3</sup>; e que Nogueira, só depois de alguns anos vai compreender.

Em “Uns Braços” é outra figura de mulher sensual, com uma grosseirice animal que não existia em Conceição. Ela é D. Severina, mulher madura, já vivida e que deseja o jovem Inácio, que morava em sua casa. No entanto, ela é mais atrevida, mais materialona e chega a beijar o rapaz quando este está dormindo. Realizou mentalmente o adultério e muito mais facilmente que Conceição chegaria a concretizá-lo nessa ou n’outra oportunidade.

É também através da descrição minuciosa dos gestos que Machado de Assis consegue revelar a tensa e intensa agitação interior em que vive D. Severina. Enfim, Conceição e D. Severina constituem duas figuras de relevo na galeria de mulheres que o conto machadiano apresenta.

Outros contos se revelam claramente como interpretação ensaística e filosófica do ser. Em “O Espelho” opera-se a

---

(3) Conforme lembra Massaud Moisés no artigo já citado.

análise da dupla personalidade, onde Machado de Assis insiste em afirmar que “o hábito faz o monge”. Realmente, Jacobina, o protagonista ao vestir a roupa de alferes, transformava-se completamente e nem de longe parecia o ser simples que era sem aquela roupa.

Em “O Enfermeiro” temos outro estudo do comportamento humano. Um homem encarregado de tomar conta de um velho ranzinza, é agredido por este, num rompante de raiva e vem a morrer. Inicialmente, o enfermeiro é invadido pelo remorso, mas com o tempo, gradativamente, vai esquecendo do crime, a ponto de quase não lembrá-lo mais.

Machado quer significar com este conto que o tempo aplaca tudo ou quase tudo, até mesmo a consciência de um ser que tenha praticado um crime. Novamente surge aqui um breve estudo de certo comportamento universal do ser. Confirma-se a impressão de que muitos contos são pretextos para que Machado de Assis teça considerações em torno do espírito e da consciência do ser e dos problemas morais e sentimentais advindos daí.

Em “O Alienista” temos o estudo de uma personagem, Simão Bacamarte, médico que tratava de loucos e que era julgado por todos como um indivíduo perfeito. Isto o deixava aborrecido, porque os que o julgavam assim é que deveriam estar fora de seu juízo normal. Simão acreditava que ele, como todas as criaturas humanas, possuía defeitos também. E nessa análise em torno da sanidade e loucura, Machado de Assis assinala a inexistência de limite perfeito entre a sanidade mental e a loucura. Tudo dependia de um ponto de vista com relação ao problema. Portanto, temos reflexões tomadas novamente da posição de um pensador com relação ao problema complexidade no estabelecer limites nos problemas do ser.

Em “Teoria do Medalhão” temos outro ensaio agora em torno da aparência humana, num tom indisfarçavelmente irônico Machado de Assis coloca o conto (aliás, todo ele um extenso diálogo) a conversação entre um pai e um filho que completava vinte e um anos. O pai tenta convencer o filho de que a melhor profissão era a de medalhão e para o qual alguns requisitos eram importantes: o primeiro era não ter idéias e portanto repetir idéias dos outros; outro, seria fazer bastante propaganda em torno dos menores acontecimentos, para que todos ficassem sabendo. E nessa linha de pensamento, Machado de Assis critica e ironiza as pessoas que acham que a aparência é tudo, e que transformar-se no medalhão deve ser a grande preocupação da criatura humana.

Em “A Causa Secreta”, Machado de Assis faz o estudo de um tipo sádico que se comprazia grandemente com o sofrimento e a morte das criaturas. Apresenta então a figura de Fortunato, um tipo patológico, que se extasiava com a dor alheia. A história serve de pretexto para que o contista nos apresente as características de certos tipos humanos que ultrapassam o limite do patológico e vivem normalmente como se fossem perfeitamente sãos.

Enfim, em rápida visão, aí estão alguns aspectos do conto machadiano. Agora, perguntar-se-á. O que faz expressivo e cheio de valor o conto de Machado de Assis? O que nos leva enfim que ele nos leva com atenção e cuidado à sua narrativa? Por que será enfim que ele nos atrai?

Antes de responder tais questões, queremos fazer um breve parêntese para dizer o seguinte: Machado de Assis no campo da prosa com ficção realizou romances e contos; e a leitura de tais obras nos assinala que, embora Machado de Assis fosse excelente romancista porque sabia ver a extensão e profundidade o desenvolver lento da vida de suas personagens, que o levaria à análise, no conto estão mais presentes outras qualidades de igual ou maior relevo. A narrativa curta se deu bem com Machado de Assis, porque era um homem que sabia intuir genialmente os acontecimentos humanos, que sabia sintetizar, através da apresentação de momentos importantes na caminhada de suas personagens. Que além disso, apesar da brevidade da forma conto, soube refletir em torno das ações humanas, para, num processo de enxugamento, revelar certos dados constantes do comportamento humano. Soube vislumbrar, e não só isso, conseguiu para lá das ações humanas, descobrir idéias e realidades permanentes do ser. É a presença do pensador que faz grande o conto machadiano. Isto no que concerne ao conteúdo. Mas existe também o problema dos recursos técnicos em Machado de Assis. Embora compreendendo o valor da idéia no conto, e sendo num sentido amplo um moralista, Machado realizou a forma como ação e é por isso que os recursos técnicos mais empregados pelo contista são de caráter dinâmico. É preciso reconhecer que, fundamentalmente, Machado dominou com rara perfeição o processo narrativo que justamente veicula uma dinâmica das ações humanas. Nota-se um equilíbrio que está especialmente em conferir um movimento crescente na ação do conto, quase sempre guardando um clima onde o interesse do leitor caminha em ritmo ascendente. Assinala-se quase sempre o final inesperado e enigmático e teremos explicado o porquê da atração que nos oferece a narrativa curta

em Machado de Assis. O diálogo constitui outro recurso dramático que o artista movimenta com perfeito domínio chegando mesmo a certo requinte ao criar conto inteiramente dialogado, caso de “Teoria do Medalhão”. A descrição está presente em Machado de Assis, mas apenas no estritamente necessário e o estritamente necessário em Machado de Assis é o que constitui funcionalidade na descrição, funcionalidade para nos explicar o desenvolvimento da ação ou o ambiente em que vive certa personagem. Queremos apenas lembrar dois exemplos: a descrição do ambiente em cenas de contos como “A Cartomante” e “A Causa Secreta”. Assim, a dosagem correta dos elementos narrativos, dialogados e descritivos e mesmo dissertativos, é que complementa um bom conto e isto consegue perfeitamente Machado de Assis. Claro que todos estes processos de construção formal do conto sucedem a um conteúdo intuído pelo artista e aqui aparecem separados para fim didático. Contudo, quando cria seu conto, o artista reúne tudo num bloco (fundo e forma, conteúdo e continente). Intuitivamente e sinteticamente o artista elabora o conto como um bloco na sua mente. Apenas quando passa para o papel é que procura acertar alguns elementos da estrutura do conto.

Desta estrutura alguns elementos estão presentes: a plasticidade e a objetividade. Para Machado o conto é um acontecimento que deve ser narrado em poucas páginas; a ação é única e participam poucos elementos: duas ou três personagens no máximo. Quando aparecem muitas personagens, é porque algumas delas são secundárias e servem apenas para dar andamento à ação. É o caso da cartomante em “A Cartomante”, da mãe de Conceição, D. Inácia em “Missa do Galo”, do marido de D. Severina em “Uns Braços”. A ação é única; tudo, personagens e peripécias dependem e levam a esta ação. Em síntese, o conto machadiano implica numa visão de vida profunda, apresentando o que a criatura humana pode apresentar de ridículo, de protesto, de irônico, de visível através de seus atos. Com seus contos, Machado de Assis criou uma grande galeria de personagens cujas ações decorrem no Rio de Janeiro, mas que, vistas através dos olhos agudos do artista contista, lançam-na a um plano universalizante dessas mesmas ações. Mas a profundidade com que Machado viu as criaturas, exige de nós leitores uma leitura atenta e detida reflexão. Somente assim, nos serão reveladas as grandes jóias que o artista criou com “O Alienista”, “A Missa do Galo”, “O Enfermeiro”, “A Cartomante”, “Singular Ocorrência”, “Cantiga dos Esponsais”, “Teoria do Medalhão”, “Um Apólogo”, “A Igreja do Diabo”,

“O Caso da Vara”, “Miss Dollar”, “A Chinela Turca”, “Conto de Escola”, “A Desejada das Gentes”, “A Marcha Funébre”, “Causa Secreta”, “Trio em Lá Menor”, “O Espelho” e tantas outras.

É por isso que o crítico Massaud Moisés diz com justeza nas notas preliminares aos contos do artista:

“No balanço geral, raro será o leitor capaz de resistir à sedução dos contos de Machado de Assis, graças a conterem aqueles condimentos que sempre procuramos no conto, em particular, e na obra de arte em geral: plano cotidiano e transporte para planos de ansiosa procura da beleza artística, que é, afinal, dos meios mais diretos para o individuo se tornar cada vez melhor. A leitura dos contos machadianos talvez mais do que seus romances, permite contemplar alguns dos eternos aspectos do largo painel que é, ao cabo a trajetória da espécie humana pela face da terra”.

## EÇA, PESSOA E NÓS

Virgílio Ferreira

Hesitei bastante sobre o de que deveria falar-vos. Ou sobre quem. Mas não hesitei muito tempo, porque muito tempo não tive. Vindo de longe, de uma terra a que estais ligados, era lógico que vos falasse de gente conhecida — da gente conhecida que nos importa aqui, ou seja na literatura. Ora ao que me constou, aqueles com quem mantendes mais íntimas relações são Eça de Queirós e Fernando Pessoa. Não admira: entre nós é com eles também que, de um modo geral, maior convivência mantemos. Mas, como, quase sempre, as relações para a vida inteira se firmam sobretudo na juventude, é evidente que um Eça e um Pessoa determinam a nossa atração segundo a idade que temos. Em todo o caso, ainda que essa atração se não decidisse pela idade (e nem sempre se decide, quando, como em vários de nós, os dois nomes se harmonizam em simpatia e admiração) ainda que assim fosse, o fato de Eça e Pessoa serem dois focos muito intensos de irradiação literária, com todas as implicações que isso envolve, bastaria a um momento de reflexão sobre o como se organizou em torno deles uma evolução do gosto e em que medida justamente eles centralizam ou denunciam o modo como se processou um estilo de se ser homem.

Em junho de 1888 publicam-se *Os Maias*, a maior obra de Eça de Queirós; em junho de 1888 nasce Fernando Pessoa, reconhecido um dos maiores poetas mundiais do nosso séc. XX. Este curioso encontro de datas, primeiro referido, creio, por Gaspar Simões, daria ensejo ao próprio Pessoa, se lhe quisesse dar atenção, a um desses seus poemas sibilinos em que o oculto ou transfinito traçaria o diagrama de um destino que mais do que de uma aventura literária nacional, falaria justamente de uma aventura humana. E tanto mais flagrantemente quanto é certo que o encontro de Pessoa com a nossa hora se não operou nele em especial por um conhecimento largo, ao que parece, das obras representativas do seu tempo, mas pelo quanto

das conhecidas lhe possibilitava a revelação do que esse tempo incluía. Porque — será necessário frisá-lo? — uma época define-se ultimamente pelo enigmático “espírito” que a anima e se revela apenas no múltimodo rasto que de si deixa em setores culturais que podem assim mesmo ignorar-se mutuamente. Um livro como esse perturbante e recente *Les mots et les choses* de Michel Foucault no-lo confirmaria se o não soubéssemos. É essa forma obscura que define uma época (e reabsorve, pois, no seu todo as reações mais opostas na aparência) como é ao seu facho que se iluminam as evidências que nos dominam. Mas se assim é, a linha que separa uma época de outra não é visível senão quando a perspectivamos da distância, como só à distância se organizam as manchas soltas de um quadro. Eis por que associar um Eça a um Pessoa, mormente um Eça d’*Os Maias*, define não bem um simples contraste, mas até certo ponto uma harmonização. E se pensarmos que o último surto cultural — talvez de fato o último — da nossa História é o Romantismo, se refletirmos que a última etapa da crise do Ocidente, anunciada no Renascimento, se inicia precisamente, e para os mais diversos setores, nos fins do séc. XVIII, nós concluiremos que um Eça de Queirós e os valores que o orientaram são um pequeno episódio num processo mais vasto e único. Porque é em todo o séc. XIX e terminalmente no nosso — e só então — que o homem foi descoberto e enfrentado para a reorganização da vida nos seus estreitos limites humanos.

Mas justamente *Os Maias* são a declaração de uma falência não apenas numa aventura ocasional mas na aventura da vida.

Porque num *Crime do Padre Amaro* como num *Primo Basílio*, há um pequeno erro de agulha, uma partida do destino, para que o erro se castigue e a boa “moral” triunfe. Um grão de acaso perturba um maquinismo que só retroativamente é maquinismo perturbado. Compreendemos assim que o vosso Machado de Assis reconhecesse que a moralidade da fábula de um *Primo Basílio* é que devemos ter cuidado com as criadas de servir. Na realidade Eça acreditaria que tendo-se cuidado com as criadas, o destino estudaria logo outro plano, atacando por exemplo com uma troca de peliças que nos faz morrer de pleurisia, como a Fradique ou com a nossa desatenção que nos troca dois embrulhos de papel pardo e nos ameaça com a morte de penúria, como ao Teodorico de *Relíquia*. Na realidade Eça acreditaria que a moralidade de toda a fábula é que há uma ordem na vida e a atenção ou a desatenção a não atingem. Mas justamente n’*Os Maias* a fatalidade que denuncia também

o erro num episódio de acaso, não ergue a sua sombra apenas nesse episódio. A denúncia do incesto de Carlos e da irmã menos destrói um arranjo de cálculo (porque justamente nem há cálculo aí) do que é um epílogo de uma falência de sempre. Os amores de Carlos falham, como tudo tinha falhado; apenas a repercussão disso se acentua com o remate de um desastre. Como nas obras anteriores, a mecânica do incesto e da sua revelação é da mecânica do acaso; mas o castigo agora não é a consequência de um crime, mas apenas a ilustração de uma fatalidade; não é a falha de um cálculo (pois cálculo agora não há) mas a falha da própria vida; não reflete em dor ou remorso uma falta que se não cometeu mas que cometeu a vida por nós. E é exatamente por isso que não há nexos nenhum entre o desastre do incesto e tudo o mais que o precede, como a falha do destino não tem nada que ver com uma prévia tentativa de o vencer. De certo Eça, segundo o seu sistema de engrenagens mecanistas, tenta fixar-nos a atenção na desordem romântica das personagens com a frouxidão da vontade e do mais, para entendermos o que lhe seria uma consequência. Mas o incesto não é consequência de nada — exceto, sem dúvida, do que fez Carlos persistir nele. É que *Os Maias* são o anúncio de um malogro que vai muito mais fundo que o anedótico a que vai. Eça via mal, porque só via o que se via bem. A sua ótica é a que lhe dava um mundo em superfícies nítidas, batidas de uma luz viva. Mas que *Os Maias* são superficialmente o anúncio do que se passava abaixo da superfície, prova-o a precipitação com que Eça tenta afirmar valores — ele que sabia apenas o que é que não valia... A *Relíquia*, terminada com a morte da titi, seria um *Primo Basílio* menor e sem tragédia. Mas é o que vai além dessa morte, que diz o que vai além do Eça anterior. E o que vai além do Eça anterior, depois do descalabro d'*Os Maias*, são as suas intenções pias... Mas que elas existam é que é significativo. Porque não vamos sorrir da puerilidade do Gonçalo de Ramires a meter lanças em África e do que para lá o levou, como não vamos sorrir do idílio de Jacinto e de Tormes mais da Joanhinha que lá estava, ida do vale de Santarém de Garrett, para realizar com tal Jacinto, se bem me lembro, um dos dois *únicos casamentos* acontecidos na obra queirosiana. Não vamos sorrir, porque para lá das soluções, estava a urgência de as encontrar — e isso é que é importante. E o próprio Fradique Mendes, com não ter soluções, foi ainda uma solução.

Mas assim mesmo o seu caso é ambíguo. Reeditando em português e com as limitações a que isso obriga, o requinte

negativista de um Des Esseintes de Huysmans, ele é de fato, por isso ou apesar disso, um “herói” *positivo* para Eça. Ora simbolicamente (e desta aproximação creio ser eu o responsável) Fradique morre em 1888, que é quando morre o Eça da fase combativa com *Os Maias*, e nasce, como dissemos, Fernando Pessoa (como nasce o *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, de Bergson...) Quer dizer: nessa data fatal morre o Eça combatente e a expressão mais perfeita do seu ideal “positivo” (esboçado, aliás, em vários livros), através de Fradique, que nos dá desse ideal a melhor realização com o seu negativismo burguês. Nessa data fatal, portanto, morre Eça de Queirós por inteiro.

Mas há um aspecto d’*Os Maias* que convém destacar, e assinala, ao que penso, uma característica fundamental da época moderna e nomeadamente da de hoje, ou seja uma das nossas fascinações, precisamente porque reflete, numa específica dimensão, a descoberta do homem, com a paralela descoberta de uma ausência de valores que o redimam: refiro-me à problemática do *tempo*. Seria longo discorrermos sobre a questão e examinarmos a sua razão de ser, como as suas implicações. Bastará frisar que se o tempo preocupou o homem desde sempre (e, para Heidegger, Aristóteles esgotou praticamente tal problemática) ele existe como obsessão quando vimos nele a nossa finitude sem um transfinito que a reabsorvesse, desde quando ele nos anuncia a nossa consunção sem um valor que a ela escape e nos redima. A obsessão da História no século XIX e no nosso é disso o manifesto sinal; e se Hegel é talvez o filósofo do passado que tem estado mais presente no nosso tempo, a isso não é alheio o ter ele pensado o homem como um ser histórico, o ter erguido em absoluto o relativo da História, o ter tentado centrar aí todo o destino humano, reabsorvendo nesse destino a própria transcendência divina. Numa narrativa, o tempo existiu sempre como organizador da sucessão do que aí se narra. Mas a grande diferença entre a *Educação Sentimental* de Flaubert (ou d’*Os Maias*, seu equivalente) e as narrativas anteriores, é que nestas o tempo enquadra apenas os acontecimentos e naqueles romances é a substância deles próprios. O tempo n’*Os Maias* não está num relógio ou num calendário, não é um sistema de referência: ressuma da própria obra. Assim, pois, o cansaço, a desilusão, a impotência para a ação, derivada em grande parte do reconhecimento da inutilidade dela, a fatalidade que se não anuncia apenas num percalço mas se estende à vida toda, a descoberta do tempo como denúncia inexorável da finitude

humana, são, entre outros, os anúncios da morte de Eça e de que é tempo de Fernando Pessoa nascer.

Antes do mais, porém, se é certo que é possível estabelecer uma transição de Eça para Pessoa, mais certo é ainda que a obra queirosiana, em bloco, e nos dados gerais, é uma obra anti-Pessoa — ou, a de Pessoa, anti-Eça. Fernando Pessoa (e muitos outros de que aqui me não ocupo) extrai para a evidência aspectos de uma problemática que um Eça estava longe de supor. Porque Eça de Queirós foi tão cego! E daí será isso menos um defeito dele, que da sua condição; menos um defeito nosso, que da nossa fatalidade. Porque a nossa ótica estabelece-se com a nossa aprendizagem do mundo, ou seja, da nossa coordenação com ele. E é necessário uma vista aguda e o hábito das alturas para que se seja um Nietzsche — nascido um ano antes de Eça e morto cerca de oito dias depois, se incluirmos na vida os seus anos de loucura. Compreendemos assim que um Eça, vivendo em França, se não tivesse dado conta da revolução que se operava no domínio da arte e do que nela estava em causa em referência ao próprio homem. Assim entendemos a sua ignorância do que se passava nas artes plásticas (se algum dia soube o que aí se passava, para lá da literatura com que aí se entendera) como entendemos a total incompreensão de um Nobre e evidentemente de um Mallarmé. Porque globalmente a visão de um Eça e, genericamente, do Realismo, é uma visão otimista. E a nossa ilusão em contrário vem de que, na sua crítica à burguesia, nós lemos a crítica a uma classe e cultura, quando ela é apenas uma crítica à sua realização. O que aponta nessa crítica é uma burguesia *ideal* contra uma burguesia *real*. O que se critica é menos um programa do que a sua efetivação. E eis por que o ideal que ressalta do negativismo de Eça é um ideal burguês. Assim o mundo lhe aparece sólido, dentro desse ideal; e é contra este bloco bem estabelecido, dentro da idealização, que se ergue a negação de Pessoa. O tipo ideal do homem queirosiano é assim o *bon-vivant*, assente numa boa fortuna, fruindo os prazeres da vida, rindo em compostura, esgotando a aventura numa agradável boémia. Ora basta-nos confrontar ponto por ponto cada um destes aspectos com o que em Pessoa lhe corresponde, para medirmos a distância que separa um do outro. O valor genérico a contrapor é pois o que se refere à visão global do mundo. E nesta perspectiva, o que logo ressalta em tal contraposição é que para Eça o mundo era um todo perfeitamente sólido, desde os valores implícitos aos valores que se negavam, até ao entendimento do mesmo mundo e do homem,

à confiança numa lógica subjacente, na clareza do pensamento, no rigor e viabilidade da palavra. Eis por que o próprio método de combate, expressado na ironia, se distingue radicalmente de um Eça para um Pessoa. Disse há anos que o cômico queiro-siano salvava sempre o *modelo*, nem que ele se cifrasse ao próprio escritor; e que o de Pessoa era um cômico niilista em que o próprio autor era envolvido. Repenso a minha observação e não vejo por que alterá-la. A ironia de Eça define-se sempre por uma certa compostura, assenta na implícita certeza de que o antivalor combatido apelava reflexamente para um valor que se defendia. E não nos iludamos com o fato de muitas vezes Eça rir de si. Tal riso incluía-se no método do Realismo que implicava uma deferência para com os outros, tão explícita no simples fato de um autor não comparecer na própria obra mas antes esconder-se para que apenas a narrativa falasse por si. Quando Eça ria de si próprio, pretendia apenas conferir autoridade ao que dissesse, com a certeza absoluta de que nós o não acompanhávamos, de que sabíamos que esse riso era um riso de modéstia. Mas com Pessoa o riso envolve aquele que ri. Simplesmente Pessoa recusa-nos o direito de rir, porque, envolvido ele no riso, está feita a prova de que tudo é risível, de que a um antivalor se não contrapõe um valor. Oferecendo-se ao riso, escapa-nos ao riso ainda, porque afirma que se não importa de que riamos. . . É assim um mundo inteiro que é posto em causa e não apenas uma sua pretensa organização. Decerto não é fácil detectar em Pessoa concretas situações em que isso se evidencie. Mas além de que não é de todo impossível (seria inimaginável, por exemplo, um Eça fotografado numa taberna a beber o seu copo de tinto, ou a dizer o que diz Álvaro de Campos em tantos passos, nomeadamente no “Poema em Linha Retta”, ou a declarar-se a si próprio “bêbedo” ou “histérico”) o que importa é refletir que, por um lado, tal tipo de cômico se evidencia em elementos do *Orfeu* (como Almada Negreiros) como se esclarece em orientações afins, como a do movimento *Dada*; que por outro lado, a ironia tão freqüente na prosa e poesia de Pessoa (e do que nem sempre nos damos conta) assenta na desarticulação da lógica, da sintaxe, de comparações inesperadas e absurdas, e paralelamente da visão comum, para que a vida se nos restitua a um ver sem ilusões que às vezes uma simples pergunta elementar ou ingênua (“o que é o 34 na realidade?” — pergunta Caetano) nos abre inexoravelmente. Assim, em síntese, poderíamos dizer que o cômico em Eça é um cômico de *situação*, e o de Pessoa, de *razão*. Um é um cômico de *estar*; e outro, de *ser*. Um

cômico de “idéias” em Eça tende invencivelmente por isso à *concretização*; o de Pessoa, mesmo referido a situações concretas, tende à *abstratização*. Um é o cômico do *modo* de se estar no mundo; outro, o desse mesmo *estar* — e não apenas do “modo”. Em função desta desarticulação eu penso que podemos entender o famoso problema dos heterônimos — se ele não tem a raiz mais funda (tão atual) da negação de uma significação para o “homem” ou para o “eu”. Pessoa dir-se-ia homenagear uma solidez da estrutura que o passado nos legara ao pretender justificar-se em função dela mesma.

Com efeito, quando Pessoa argumenta, em defesa do seu “drama em gente”, que também o dramaturgo se identifica com as personagens sem se identificar, esquece que o dramaturgo (ou o romancista) se não identifica com as personagens, mas com o significado que hão-de ter quando a obra se concluir. E precisamente o “drama em gente” não se conclui. Um Eça não é o conselheiro Acácio, porque é só o ridículo de que o envolve. Shakespeare não é Otelo nem Desdêmona, porque é só a fatalidade que aos dois submergiu. Mas os heterônimos de Pessoa são só Pessoa nesses heterônimos, ou seja numa sua mais ou menos impossível reconciliação — quero dizer, numa impossível harmonização para um significado global. Porque o significado deles, como disse, deve ser o de que o homem o não tem. O significado deles é o de que o homem se perdeu de uma visão unívoca, que a dilaceração da linguagem é a dilaceração dos valores, ou seja, do próprio homem.

E no entanto, paradoxalmente — e à maneira de um Kafka — não há em toda a literatura portuguesa uma escrita mais rigorosa do que a de Pessoa. O próprio Camões, com quem tanto se aparenta, opta afinal pelo que os lingüistas chamam a *conotação* contra a pura *denotação*, e a verdade da sua poesia transcende os sinais que no-la dizem. Mas em Pessoa o que é de regra, o que é quase obsessivo, é que a palavra diga só o que diz. O valor poético de Pessoa está só ou fundamentalmente na qualidade humana de uma problemática mental. O *tudo o que em mim sente está pensando* é rigorosamente verdadeiro — mesmo para um Alberto Caeiro que recusa o “pensar”; e um Agostinho da Silva tem razão ao denunciar a contradição de Caeiro, porque não pensar e já *pensar*. Eis por que — e de passagem se anote — a tradução da poesia de Pessoa, suponho, não encontrará a resistência da de um qualquer outro poeta — de um Nobre ou de um Pessanha — ela transladar-se-á a outra língua com um mínimo de desperdício. E paradoxalmente ainda, é da *conotação*, do indizível, que vive o estilo de

um Eça que no entanto, e de acordo com o seu *weltanschauung*, o seu ideal hedonista e “positivo”, é um estilo *sensório* e rigoroso. Para Eça a realidade é uma realidade *física*; para Pessoa, uma realidade *mental*. Mas este rigorismo de Pessoa confere-lhe (como a um Kafka) uma garantia de indiscutibilidade. O vazio que ao fim de tudo nos espera é puro como o de uma geometria. É o vazio que resulta normalmente da redução do homem à sua condição paradoxal. Porque é do homem que Pessoa nos fala, ao contrário de um Eça que nos fala apenas dos *homens*. E a este homem, conquanto o atinja em situações particulares, visa-o transpostamente na sua condição geral. Um Camões, escolhendo-se e ordenando-se em função de um valor — o da paixão amorosa que no entanto organiza mediata e simbolicamente todo um destino humano — fixa o paradoxo petrarquista precisamente aí. Pessoa fixa-o na própria estrutura do homem, na sua ambição impossível. Os heterônimos dão-nos conta disso, como dissemos. Mas o jogo contraditório é o fio condutor de toda a sua obra, tecendo a ironia ou apenas a amargura que lhe subjaz. O objetivo final da aspiração humana é em Pessoa (e em todos nós) a plenitude. Mas Pessoa sabe que sem um elemento ordenador, a plenitude humana só o poderia ser na consciência de que o era. A frontal oposição de por exemplo, um Alberto Caeiro e Fernando Pessoa ele-próprio deriva da mesma separação que opõe a ceifeira que canta ao poeta que *sabe*. E toda a poesia de Caeiro é artificial por isso. Porque Caeiro tem consciência de que não quer ter consciência, sabe que a verdade natural que procura a não pode encontrar *por saber*. A verdade natural é a da ceifeira e mais seguramente a do *gato que brinca na rua*. Mas a dilaceração do homem é que só como homem se pode redimir. Só tendo consciência da inconsciência ele poderia ser feliz na inconsciência, porque só se é feliz, sabendo-se que se é feliz. O equívoco dos que nos pregam que a morte é boa como o sono vem daí; porque o que é bom no dormir não é o dormir, mas o acordar depois de ter dormido... O que é bom não é a inconsciência, mas a consciência dela — impossível enquanto se é consciente. Por isso a infância não é agradável senão depois de já o ter sido...

A contradição inerente à condição humana, Pessoa resolve-a muitas vezes, como dissemos, na ironia — que vai da estrutura geral da obra em heterônimos até aos finos filamentos dos seus jogos verbais. Mas embora tal ironia seja abundante (e ela determina irrecusavelmente a sedução do grande público e de certo público especializado que aí se reconhece como no teatro

de um Ionesco ou em todo o grande surto niilista em que o surrealismo tem lugar) a despeito de tal ironia, eu creio que profundamente Pessoa sabia apenas da amargura antes do riso que a disfarce ou desvirtue. Porque em Pessoa ele-próprio (ou “ele-mesmo” como prefere dizer) não há praticamente ironia — e a grande massa dos seus poemas ultimamente publicados, é dele e não dos heterónimos. Os grandes poemas de Álvaro de Campos oscilam entre a ironia e a grave amargura como na maravilhosa “Ode à Noite” ou nesse estranho e profundo “Ah, perante esta única realidade que é o mistério”. Os escritos teóricos de Pessoa e segundo, ao que julgo, o consenso geral, não atingem nunca a altura dos seus melhores poemas. Ora eu penso que isso se deve à ambigüidade da ironia que funciona bem como tal num poema, mas nos põe de prevenção num escrito teorizador. Pessoa tinha o pudor da confissão; e é exatamente porque se trata de pudor, que ele aceita a confissão dos outros — de um Nobre, de um Cesário, que lê precisamente por uma ótica de melancolia (e, sim, quanto a Cesário, também de “naturalidade”).

E no entanto, apesar de se definir pela dilaceração, a poesia de Fernando Pessoa aponta a um alvo unificador, a um centro de convergência. A problemática metafísica do poeta é vária, de vários níveis e largamente desconcertante. Impossível, pois, determiná-la sequer sumariamente aqui. Mas à obra de Eça e à dele eu propus-me referenciá-las apenas em função de nós, do que a nós nelas nos importa. Assim, pois, elementarmente eu adiantarei apenas que o que fala nos seus versos não é de modo algum uma realização corporizada, positivada, nem mesmo talvez a definitividade de uma crença (apesar de a palavra “Deus” ser aí algumas vezes bem definida no seu contorno inteligível) mas sim e seguramente o *senso do mistério*, o impulso à interrogação: “Deus tornou-se para nós uma palavra que pode ser convenientemente usada para sugerir mistério, mas que não serve qualquer outro propósito” — diz ele nas recentes *Páginas Íntimas*.

Pessoa interroga-se a si e ao seu mundo e esse interrogar-se remete para uma resposta que não dá, até porque só às perguntas se dão respostas, e às interrogações (que são o espanto do perguntar) as respostas não se dão mas *aparecem*. Mas que angustia ou amargura poderia haver para o poeta, se a resposta estivesse aí? Em que pode intrigar-nos o mistério, se em algum lado essa intriga se resolve? Pessoa sabe do mistério mas não de onde deixa de o ser, e assim ele pôde ser o grande poeta que nos perturba. Assim ele pôde também

apelar para uma transcendência histórica e rática, porque o mistério habita aí, e escrever a *Mensagem* que é uma obra neo-garrettiana transcendida à metafísica.

O mito — esse “nada que é tudo” — o mito da nossa História é no próprio seio divino um enigmático ponto de convergência em que misteriosamente se unifica o que à superfície visível forma a rede do nosso histórico acontecer. O influxo divino trespassa da sua ação e mistério o próprio destino de um povo que só determinamos quando imediatamente e derivadamente se cumpre, pois que “todo o começo é involuntário./ Deus é o agente” e assim “as nações todas são mistérios”. Se “o homem sonha” e “a obra nasce”, é porque “Deus quer”. E posto isto, todas as interpretações sobre o poeta são possíveis, adentro de uma redutibilidade. Mas a nossa, justamente aquela que traz o poeta ao nosso convívio, à angústia do nosso tempo, das nossas interrogações, é a que cinge a sua metafísica precisamente a uma irredutibilidade.

\*

Porque há que ver enfim em que é que Eça e Pessoa nos importam, há que dar-vos enfim algumas notícias de nós. De um Eça deixou de nos interessar a sua temática e genericamente o seu tipo de cómico — aliás, como sugeri, intimamente ligado a ela. A temática organiza-se em torno de uma confiança burguesa, de uma dourada boêmia (que encarna o ideal de aventura de então), de conflitos que já nos não falam desde essa pequena questiúncula do adultério que os centra a quase todos e foi quase o tema único do Realismo, de ideais e valores referenciados a uma moral curta de interesses curtos. Como ser entendível hoje como ideal, o ideal da riqueza, do bem-estar, do prazer, do mundanismo e da auto-satisfação no exhibir disso mesmo? A própria ironia queirosiana se recusou pela sua polidez de salão, pelo que se sentiu um artifício na mecânica dos seus processos, a aparente deferência, a aparente valorização do que se recusa, a aparente inocência com que se agride e a implícita suspeita de uma curta coragem nisso, a aparente serenidade e indiferença. Obscuramente sentiu-se no riso de Eça, se não uma inautenticidade ao menos uma total inadequação com o trágico moderno — onde justamente, como veremos, se sentiu como válida, a ironia de Pessoa que ensinou a rir desde o *Orfeu* até hoje, quase todos os que entre nós ainda se entendem com o riso. E no entanto, para lá de quanto nele desvalorizamos, Eça mantém-se ainda como um mestre pelo que genericamente chamamos o “estilo”. Aí mesmo, porém,

morreu-nos definitivamente o que para esse estilo vinha de uma certa engrenagem mecanista — na nitidez sensorial, na analítica dos elementos que uns aos outros se sucedem em ligações necessárias, no gosto do descritivismo pormenorizado, o “exterior” e associacionista, no próprio tipo plástico da organização dos períodos, ritmados a tempos certos no seu inalterável andamento, no prazer “físico” que se desprende dos valores selecionados. Mas o que constitui os valores de uma palavra, as múltiplas ressonâncias no segredo do vocábulo, o halo que os circunda e que é por onde o espírito passa (porque o espírito não passa pela realidade imediata da palavra ou da frase mas pela obscura rede de sinais que elas tecem) isso é ainda em Eça uma garantia de que o seu magistério nos é indispensável — se acaso um “estilo” ou uma “escrita” (que é num Barthes o indicativo de um estilo epocal) existe ainda, mesmo no “grau zero”, como sinal de uma obra “literária”, para além, pois, de um estilo amorfo de jornal. Tão pouco tudo isto? Mas é o elementar, ou seja, o fundamental, para quem se escolheu ou foi escolhido (ou se escolheu desde toda a eternidade, como no belo mito de Er o Panfílio, na *República* de Platão) — para quem se escolheu como escritor. Porque não são só os versos que se *escrevem com palavras*, segundo a conhecida anotação de Mallarmé; é também a prosa. Eça encontra-se, pois, conosco no próprio ato de escrever. E é necessário dizer bem alto e bem firme que em *toda* a História da literatura portuguesa, Eça realiza com a “palavra” o mais espantoso milagre de sutileza, de graça, de sensibilidade. Isso esqueceram os que em confusão de valores condenaram a sua escrita com o que aí se escrevia. Assim entre nós, e apesar de tudo (quero dizer, de um hábito que o próprio Eça nos transfundiu), escrevendo-se normalmente bem, suponho, ainda se escreve bastante mal. Conheço a observação de Proust: há dois tipos de maus escritores — os que escrevem muito mal e os que escrevem muito bem. Mas eu defendo apenas que se escreva bem. Aliás, Eça propriamente não *escreveu* bem: *sentiu* bem. Porque há o escrever bem em arranjo formal (como entre nós um Teixeira Gomes) e o escrever bem por uma disposição íntima da sensibilidade. Assim um “estilo” é verdadeiramente ou deve sê-lo, um modo específico de sentir o mundo feito vocábulo e não de sentir o vocábulo feito mundo. Que se me perdoe este quase fanatismo da defesa do grande mestre. Mas se se escreve com palavras, há necessariamente que entender-lhes o valor. Eça é quem melhor o sabe para no-lo ensinar. Isto, a despeito de quem depois dele nos ensinou também — e

eu estou pensando no magistério tão diferente e tão profundo de um Raul Brandão. Pessoalmente, aliás, e para lá da ironia queirosiana, é-mo fácil recuperar — sobretudo n'Os *Maias* — um tom de melancolia em que possa reconhecer-me e ao meu tempo. Porque sob a festa aparente dos seus livros, Eça não traiu as suas primeiras tendências e foi sempre um escritor de amargura. O gosto da evocação — a que a sua filha se refere ao dizer-nos do seu prazer em *tisonner* — o seu gosto de evocar é o que se nos transmite na simples curiosidade de irmos ver os lugares de que os seus livros nos falam. É o mesmo gosto que envolve numa auréola de prestígio certas horas do entardecer, o espaço do céu noturno, a suavidade dos campos, a poesia da luz da Lisboa solar. Pessoalmente, os livros de Eça não me falam à alegria mas a uma certa plenitude de melancolia grave. Assim eu os uno na mesma simpatia ou afeição a um *Só* de Antônio Nobre... Assim eu recupero nuns *Maias*, através da vivência do tempo, algo de fundamental para a hora que me coube.

Mas eu não venho falar de mim — venho falar de nós. Ora para nós a presença de Eça começa a ser uma ausência. Indubitavelmente Pessoa, pela adequação ao absurdo moderno e ao trágico que nele vem, tem uma voz que entendemos em quase tudo o que nos disse. Mas justamente que se não esqueça que a audiência de um escritor, tendo que ver com o que nos diz, tem que ver ainda ou sobretudo com os ouvidos que o escutam — quero dizer, com a sintonização com ele. Da importância do que nele ouvimos e julgamos importante, só o futuro julgará e com os acidentes conhecidos desse julgamento em que um autor é variamente aceite e recusado. Mas, segundo a imagem de um autor célebre e que gosto de lembrar, nós vivemos como um peixe mergulhado num aquário e é de dentro das águas dele que sabemos do que está fora. Ora que vemos nós de dentro do nosso aquário? Não posso violentar-vos a paciência para lá dos limites razoáveis. E bem precisaria agora disso. Porque queria falar-vos da crise geral do mundo, das falsas ou apressadas interpretações dessa crise, sobretudo por parte desses mensageiros que trazem já no bolso um evangelho abreviado e portátil em que todos os males humanos estão previstos e remediados, queria dizer que a crise do mundo de hoje não tem paralelo com a de qualquer outra época, que invencivelmente nos sentimos no limiar de uma nova era, que uma simples imagem da terra, vista da solidão dos espaços, nos dá a inesperada sensação de que a nossa cultura é limitada e quase provinciana, queria dizer-vos, enfim, que a crise geral

da arte é o anúncio categórico de uma renovação total para o nosso espaço humano. Mas falar largamente disto é impossível. Direi pois apenas que a crise geral do mundo é o silêncio dos deuses para os mitos em que delegavam a sua presença, ou mesmo a sua ausência — porque nem a morte deles nos excita já de novidade e de ardor. É a crise que se anuncia no simples fato de termos perdido a inocência da relativa espontaneidade com que pintávamos um quadro, escrevíamos um romance, explanávamos um discurso filosófico, ou simplesmente *falávamos*. Refletir que a própria linguagem se dobra hoje sobre si para reconhecer a situação paradoxal de que discutimos a viabilidade da palavra, servindo-nos da palavra, refletir sobre isso é já dar a medida da tábua rasa que para tudo metodologicamente descobrimos.

Ora Pessoa é para nós um dos profetas de tal situação. Ele afirma, com efeito, a impossível plenitude do *ser* e do *saber* (porque na vivência de um mito o *saber* e *ser* harmonizam-se — ou mais rigorosamente, apenas se *é*, com a implícita evidência disso que se *é*); ele afirma a desarticulação do homem com a perda da autenticidade de si; ele põe em causa uma ordenação viável do discurso, a viabilidade da razão (“diga ao Fernando Pessoa que não tenha razão” — pedia o Álvaro de Campos, implicando pois que a razão não é o limite do saber, como na célebre *Autopsicografia* se insinua também, ou noutros passos ainda); ele conhece e acentua o questionar metafísico, “a noção da gravidade e do mistério da Vida”; ele dá entre nós os moldes dessa ironia corrosiva e *descarada* que tudo dissolve e exprime a seu modo um negativismo radical; ele quebra a espontaneidade de tudo o que supúnhamos espontâneo, ou seja indiscutível; ele estabelece, enfim, e já num campo especificamente literário, a estrutura de toda a nossa poesia moderna, anunciando ainda lateralmente pelo próprio “drama em gente”, para não falar de concretas obras particulares, esse drama sem enredo nem desfecho, a mutilação que o moderno romance ou o moderno teatro a si mesmos se impuseram com a eliminação dos múltiplos elementos que definiram o romance e o teatro tradicionais.

Dei-vos notícias muito sumárias, como não podia deixar de ser, dos nossos amigos comuns. Como vedes, um e outro estão razoavelmente bem. E se um Eça se não oferece tão pujante como Pessoa, temos de levar em conta a sua idade. Porque os anos pesam e até os deuses envelhecem e morrem como vimos. Pessoa diz detestar bastante Eça. Não o devemos tomar muito a sério. Também disse detestar os “pseudo-clás-

sicos” do séc. XVIII e foi de lá que trouxe o Ricardo Reis; como disse admirar muito o Camões épico, mas não o lírico — e foi com o lírico (sobretudo o dos sonetos) que ele afinal se entendeu. A verdade é que não seria muito difícil encontrar mesmo rastos queirosianos na obra de Pessoa. Foi, aliás, a propósito da ironia que Pessoa ironizou sobre Eça, ridicularizando-o num escrito sobre o provincianismo — um escrito escandalosamente “provinciano”. Mas vale a pena frisar que o que repugna em Eça a Pessoa é ele querer ser “civilizado” — ou seja exibir a dominante burguesa de que falamos e tonaliza toda a sua arte até na ironia. Donde a repulsa de Pessoa por Eça derivar apenas de Eça não ser Pessoa. Mas é o que condiciona a nossa simpatia por ambos — essa possibilidade de num e noutro nos encontrarmos. Num e noutro mais ou menos nos encontramos ainda, conquanto o próprio Pessoa nos comece a envelhecer. Nunca aceitamos, aliás, muito bem o artifício dos heterônimos; mas a obsessão do jogo de palavras e conceitos não deixa de nos fatigar um pouco, assim como certa sua tendência para uma filosofia fácil que raia às vezes a *filosofice*. No entanto a hora grave por que passa o homem de hoje está bem patente em Pessoa, nos aspectos já indicados, e isso faz dele um nosso irmão mais velho, uma espécie de irmão de um primeiro casamento, sendo nós de um segundo — e não, insinuatamente um antepassado como vai acontecendo com Eça...

Lisboa, 20/10/66 <sup>1</sup>

---

(1) Este texto, escrito há 10 anos, destinava-se a ser lido no Brasil, que o autor fora convidado a visitar — o que não se concretizou.

## UMA NOTA SOBRE REDAÇÃO ESCOLAR

Rodolfo Ilari \*

Provavelmente, para muitos professores de português, não há exercício escolar menos gratificante que a redação: trata-se de uma atividade pedagógica aparentemente fundamental no processo de formação dos educandos, na qual se gasta um esforço e um tempo consideráveis, sem que os principais interessados demonstrem, em compensação e em contrapartida um progresso efetivo.

Esta situação é relativamente antiga, e tem motivado reflexões pedagógicas que condicionam uma prática eficiente da redação à satisfação de três exigências:

- importância da leitura dos “bons autores”
- observação dos “fatos” em torno dos quais gira a redação
- “certeza de que o aluno esteja efetivamente motivado a redigir”.

A importância da leitura, da observação e da motivação são coisas evidentes a qualquer educador, interessado em problemas de redação ou outros, e, posto que seu peso relativo pudesse ser discutido, em função do grau de escolaridade, da idade dos alunos, das condições psicológicas em que se encontra a classe ao redigir, trata-se de ingredientes virtualmente presentes em qualquer exercício de redação bem sucedido.

Mas, ao insistir nessas exigências corre-se a meu ver um risco que, utilizando o jargão dos educadores, poderia ser descrito como uma discussão de estratégias sem consciência dos objetivos, ou como uma tentativa de inovar nos meios sem ter antes especificado os fins. Seria desastroso, em outras palavras, adotar uma posição de princípio favorável aos pontos que acabo de mencionar, e, ao mesmo tempo, aderir à prática corrente a respeito de avaliação da redação; creio com efeito

---

(\*) Assistente Doutor da Universidade de Campinas.

que os objetivos que resultam dos pontos acima são distintos senão incompatíveis em relação àqueles que se avaliam na prática.

Mais importante que falar de estratégias é, neste caso, assumir uma posição em face dos objetivos.

## 1. A redação na prática corrente

### 1.1 *Concepção corrente dos objetivos da redação*

Quais são os objetivos do ensino da expressão escrita?

Provavelmente, muitos responderiam lembrando a necessidade de obter redações isentas de incorreções gramaticais. Este ponto de vista, em todo caso, está representado em duas dissertações de mestrado que abordam diretamente o problema: a *Pedagogia da expressão escrita*, do prof. Gilberto Scarton, e *Habilidade de expressão escrita e nível de escolaridade*, da profa. Maria Renira de Moura Lima.

O primeiro trabalho concebe, precisamente, a pedagogia da expressão escrita como um meio de superar a incorreção gramatical das redações escolares e, nesse sentido, fornece sobretudo um levantamento, aliás extremamente cuidadoso, dos erros mais freqüentes, classificados segundo a compartimentação clássica da gramática: morfologia, sintaxe, ortografia. O segundo trabalho visa a responder à pergunta seguinte: “A escola vem cumprindo o seu papel quanto ao desenvolvimento da expressão escrita?” ou, dito de outra maneira, alunos expostos à prática escolar durante vários anos são por isso mesmo mais capazes de expressar-se sobre um tema dado? Para responder, a autora examina e trata estatisticamente redações de alunos de 3 níveis distintos de escolaridade: 4.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> séries do 1.<sup>o</sup> grau e 3.<sup>a</sup> série do 2.<sup>o</sup> grau.

Os aspectos mediante os quais se quantifica o desenvolvimento da expressão escrita são resumidos no seguinte quadro sinótico (que retoma a classificação da autora):

vocabulário	{	Fluência
		Complexidade
		Riqueza Lexical
Maturidade Sintética	{	Uso de subordinadas
		Tipos de subordinação
		Comprimento das orações
		Comprimento do período

## Gramática

	Concordância	{ Nominal Verbal
Grafia	{ Ortografia Maiúscula Pontuação	
Apresentação	{ Título Margem Parágrafo	

Quanto às conclusões, reproduzimos aqui três passagens bastantes significativas da própria autora: "... o estudo das redações livres dos grupos estudados, revelando falta de requisitos necessários para bem redigir, nos leva à suposição de que o tratamento executado pela escola está sendo inexistente, insuficiente ou inadequado para os objetivos relacionados com a habilidade de expressão escrita"; "sugere-se a presença de outras variáveis que poderão ser, possivelmente, motivação, experiência de vida, revelando-se muito mais atuantes no desenvolvimento lingüístico do que as experiências oferecidas pela escola". "A conclusão a que chegamos é que a escola não deve estar cumprindo o seu papel de desenvolver a habilidade de expressão escrita".

Os dois trabalhos que acabamos de mencionar representam de maneira exemplar a opinião corrente quanto a objetivos da redação: trata-se, basicamente, de *obter uma expressão correta*, exigência genérica, que depende de habilidades variadas: puramente gráficas, gramaticais, de vocabulário, etc.

### 1.2 *Concepção corrente da pedagogia da expressão escrita: a redação como ajuste de contas*

Uma vez aceita esta formulação para os objetivos, quais as estratégias a seguir? Uma resposta indireta é dada nos mesmos trabalhos pela grande importância que atribuem à caracterização e quantificação dos "erros": trata-se de caracterizar as principais dificuldades gramaticais do aluno, e de orientá-lo para a superação destas.

Na prática pedagógica, sugere-se que o trabalho do professor deve consistir numa espécie de terapia: assinalar o erro,

classificá-lo, propor alternativas corretas, e exigir a aplicação destas últimas na redação seguinte. Por exemplo, o professor que encontra num primeiro exercício algo como “Os meninos fugiu” lembrará aos alunos que eles deixaram de obedecer a lei da concordância sujeito-verbo (dadas as condições de tempo do professor de português no ensino secundário, é mais provável que se limite a assinalar o erro com lápis vermelho) e motivará os alunos (positiva ou negativamente) a serem mais respeitadores das leis no futuro próximo.

### 1.2.1 A redação não é o exercício adequado para o tipo de correção visado por meio dele

O ponto de vista que pretendo defender é que este tipo de comportamento, legítimo em princípio, tem sido excessivamente valorizado na prática escolar da redação, e que sua fixação tem a conseqüência de confirmar um desvio — inadequado e pedagogicamente esterilizante — que infelizmente tem sido habitual em nossas escolas: um preconceito em favor da gramática em detrimento do ensino da redação e das outras práticas de expressão.

Caracterizemos melhor o sentido desse desvio. Se perguntássemos a qualquer professor secundário por que razões se ensina gramática, ele responderia provavelmente que o conhecimento da gramática, devidamente assimilado, é um ingrediente indispensável da expressão correta. Se entendo bem, afirmações como esta querem dizer que o indivíduo que conhece gramática tem melhores condições para controlar sua própria expressão, evitando assim incorreções. Posto nesses termos, o ensino de gramática tem três objetivos a cumprir, cada um dos quais é condição para o seguinte:

1. a assimilação de uma nomenclatura gramatical;
2. a caracterização, mediante a nomenclatura assimilada, do que sejam sentenças corretas;
3. a efetiva prática de um autocontrole, baseado nessa caracterização consciente da “correção”.

Este projeto que poderia ser chamado “da boa expressão como subproduto da gramaticalização” é pelo menos problemático. Primeiro, porque cabe perguntar se uma prática, um hábito, qualquer que ele seja, deve sempre resultar de uma opção consciente; segundo, porque parece claro que o esforço de abstração exigido para certas noções e relações gramaticais vai além da capacidade do aluno médio (em todo caso: vai além da capacidade de boa parte dos lingüistas não-dogmáticos).

É sabido que, na prática, o objetivo acima esboçado não vai além de sua primeira etapa: dedica-se parte preponderante das aulas de gramática à assimilação de uma nomenclatura gramatical cuja funcionalidade é lingüisticamente discutível, e que aliás não encontra aplicação imediata fora dos exercícios de análise; nestes, o aluno trava conhecimento com um tipo de correção distinto daquele que havia motivado a inclusão da gramática entre os conteúdos a serem explorados pelo ensino e que se exige dele na redação escolar: na redação, visa-se à correção com que o aluno se exprime ao criar suas próprias sentenças; nas aulas de gramática visa-se ao contrário à correção com que ele emprega a terminologia (a metalinguagem) da gramática para caracterizar sentenças dadas.

Parece difícil imaginar que a criança ou adolescente seja capaz de preencher por si esta lacuna, entre as “aulas de redação” e as “aulas de gramática”: na verdade, é corrente no ensino do português um equívoco que consiste em assimilar os objetivos do ensino da gramática com a aquisição da nomenclatura gramatical; a automatização dos procedimentos gramaticais deixa de ser objeto de uma pedagogia específica e só é avaliada, aliás de maneira assistemática e imprevisível para o aluno, mediante a redação.

Em dois sentidos distintos mas inter-relacionados, a redação torna-se assim um ajuste de contas: entre aluno e professor ela significa sobretudo uma oportunidade de verificar que as dificuldades de expressão do aluno persistem, a despeito dos esforços do primeiro; para o professor que revê sua prática pedagógica, é sobretudo a tomada de consciência de que esta prática pedagógica não correlacionou adequadamente meios e fins.

1.2.2 Os objetivos habitualmente visados na aula de redação são objetivos a obter primariamente nas aulas de gramática.

Parece claro, nesta perspectiva, que a proporção espantosa de “erros gramaticais” encontrados nas redações de nossos alunos deve levar a uma revisão do ensino gramatical antes de mais nada.

Explicuemo-nos por meio de um exemplo típico:

Para ensinar a oposição sujeito-predicado nas primeiras séries ginasiais, é comum utilizar-se o seguinte roteiro:

- a) apresentam-se alguns exemplos de sentenças simples, por exemplo:

“A casa incendiou-se”.

“O livro é bonito”.

- b) reflete-se sobre o papel exercido por segmentos de uma mesma sentença, diz-se por exemplo que *a casa* é o assunto da sentença, aquilo de que se fala nela, e que *incendiou-se* é o que se afirma de *a casa*;
- c) dá-se nome aos dois segmentos assim distinguidos, introduzindo a terminologia *sujeito* e *predicado*;
- d) sugere-se que uma divisão paralela vale para todas as sentenças;
- e) orientam-se portanto os alunos no sentido de uma análise que visa a reconhecer, em sentenças dadas, sujeito e predicado;
- f) a terminologia *sujeito/predicado*, a par de *concordância* é usada como recurso para caracterizar a má formação de sentenças como:  
“As casas incendiou-se”.

A oposição sujeito-predicado é provavelmente um dos conteúdos gramaticais cuja assimilação exige maior desgaste nas primeiras séries ginasiais. É de crer que ela seria mais facilmente apreendida se o professor se valesse das marcas formais da oposição, acostumando o aluno a observar as correlações de concordância em exemplos não controvertidos do ponto de vista sociolinguístico. Isto permitiria levar o aluno a “descobrir” o sujeito como termo cuja alteração em pessoa, número e gênero determina alterações correspondentes no verbo e/ou no predicado<sup>1</sup>. Parece óbvio que este modo de ensinar sujeito e predicado permitiria passar de maneira natural e sem as complicações desnecessárias de uma terminologia gramatical abstrusa a exercícios de concordância destinados a fixar as soluções da língua padrão para casos sociolinguísticos controvertidos.

Obviamente a proposta que acabamos de fazer para oposição sujeito-predicado vale, com as modificações cabíveis, para todos os pontos centrais do ensino gramatical. Trata-se, em suma de pensar toda a pedagogia da gramática com vistas em dois objetivos:

1. Levar a criança a fixar sua atenção para aspectos da estrutura da sentença que correspondam à presença

(1) Esta estratégia para o ensino da oposição sujeito-predicado é exposta em detalhe em Genouvrier-Peytard, *Linguística e Ensino do Português*, Coimbra, Almedina, 1975, pp. 239, ss.

efetiva de marcas formais, visando assim a isolar e caracterizar um mínimo de processos sintáticos. Este trabalho visaria menos à introdução de uma metalinguagem do que ao desenvolvimento de um hábito de observação que poderia render frutos mais tarde, mesmo em campos que não o da “comunicação e expressão”;

2. Fixar automatismos, mediante exercícios (não se trataria de exercícios de análises, mas de exercícios “estruturais”).

Uma pedagogia da gramática concebida segundo estas diretrizes poderia reduzir a distância entre as aulas de gramática (onde o aluno recebe passivamente as informações que o professor lhe transmite, e onde a correção da língua é um dado) e as aulas de redação (onde se solicita a iniciativa do próprio aluno, e a correção é uma exigência feita às sentenças produzidas por este).

## 2. Alternativas

Uma vez aceito que a correção gramatical da expressão escrita (distinta, bem entendido, da correção da análise) é um objetivo para o qual concorrem as aulas de gramática, parece legítimo buscar alhures a especificidade do exercício de redação; sintetizamos esta opinião na fórmula (1), para maior facilidade de referência:

- (1) O objetivo específico da redação como exercício escolar não é a correção gramatical.

Fazer de (1) um princípio permitiria, creio eu, devolver uma certa dignidade ao exercício de redação, evitando que ele seja o que tem sido: um ajuste de contas sobre temas gramaticais. Mas (1) é uma afirmação de caráter negativo: tenho plena consciência de que, para alguns, a proposta de liberar o exercício de redação de compromissos especificamente gramaticais cria um vazio ainda pior do que a prática corrente. Logo mais (item 2.2) darei à discussão uma orientação positiva. Antes, porém, creio seja oportuno desfazer um possível equívoco.

### 2.1 *Forma X Fundo*

Provavelmente, para muitos professores que assimilaram, ao longo de sua formação a oposição forma/fundo ou forma/conteúdo, minhas propostas estão sendo interpretadas com uma sugestão no sentido de dar menor atenção à forma, enfatizando

as idéias, a imaginação, a criatividade da criança ou adolescente. Esta interpretação comporta riscos que impedem de endossá-la sem maiores cuidados.

- a) Antes de mais nada, há o risco de pensar os conteúdos como certos conteúdos estereotipados, que parecem propositalmente fabricados para esterilizar as imaginações mais férteis: são as célebres coleções de lugares-comuns que todos nós aprendemos a juntar para satisfazer as exigências de algum de nossos mestres — a primavera com os pássaros cantando, o regato que murmura à beira do campo e as formigas do piquenique.
- b) Há, mais sutil, o risco de emprestarmos às redações conteúdos que são mais nossos do que dos próprios alunos, ou, ao contrário, de entendermos que uma boa redação é a que resulta de uma maior experiência da vida, a que exemplifica valores mais “elevados” ( sejam os critérios de elevação patrióticos, religiosos, cívicos, partidários ou, mais modestamente, práticos). No fundo, este risco não difere do anterior: da mesma forma que é esterilizante exigir a repetição mecânica de uma receita de piquenique, é esterilizante exigir repetições mecânicas de uma receita das virtudes religiosas, patrióticas, etc.)

Por tudo isto, se for preciso recorrer apesar de todos os equívocos à oposição forma/fundo neste contexto, prefiro dizer que a atuação do professor de português no tocante à redação diz respeito à forma.

Estou sugerindo, obviamente, que é possível adotar em face da redação escolar uma perspectiva formal mais ampla que a do gramático. Como caracterizar essa perspectiva? Quais são seus pressupostos teóricos? A que tipo de preocupação lingüística corresponde?

## 2.2 *Uma perspectiva formal mais ampla que a da gramática*

Basicamente, a perspectiva em que se deve pensar a redação escolar é a de uma linha de investigação lingüística cujas versões modernas, tem sido às vezes chamadas “teoria do texto” ou “teoria do discurso”.

Entendamo-nos imediatamente, para evitar mal-entendidos, a respeito da palavra *texto*. Esta palavra, na conotação que nos interessa, é muito mais abrangente do que poderia sugerir

seu emprego em análise literária, podendo incluir qualquer produção verbal, oral ou escrita dotada de coesão interna e condizente com uma situação. Como textos podem-se classificar, por exemplo, uma anedota, um grito de vendedor ambulante, um *gingle* de propaganda, um livro, uma receita de cozinha ou o conjunto de artigos que os jornais publicam sobre um determinado assunto. A noção de texto chega a ser tão ampla que parece impossível dominá-la teoricamente e explorá-la para aplicações pedagógicas.

Entretanto, qualquer comunidade lingüística reage de maneira relativamente uniforme ao decidir se uma construção verbal, produzida em determinadas circunstâncias, é ou não um texto: a noção de “aceitabilidade de uma construção verbal como texto” tem, em suma, um caráter intersubjetivo, o que permite formular de maneira relativamente precisa as características que denominamos acima *coesão interna* e *adequação a uma situação*.

De tudo quanto precede é possível extrair uma primeira orientação positiva com respeito à aula de redação, que resumo, para maior clareza, na proposição(2):

- (2) O objetivo específico da aula de redação é a aplicação da língua em seus aspectos textuais.

Num dos parágrafos anteriores sugeri que o ensino da gramática se fizesse ao longo de duas linhas complementares: observação sistemática de fatos gramaticais (não necessariamente de terminologia) e fixação de mecanismo; entendo que uma orientação paralela pode ser seguida para a aula de redação, onde convirá para o orientar a observação do aluno para aspectos textuais do uso da língua, e para a produção de textos coerentes e adequados.

Mas quais aspectos observar na utilização da língua para produzir textos?

Os aspectos que merecem a atenção do professor de português são tantos que é impossível enumerá-los exaustivamente. Limito-me portanto a algumas indicações extremamente gerais, que não devem em hipótese alguma ser tomadas como limitações.

- (3) A redação escolar é um exercício de roteiros associados a funções do texto.

- a) Todo texto faz parte de uma estratégia global, através da qual um indivíduo (ou grupo) visa à consecução de determinados objetivos. A variabilidade dos objetivos visados em situações concretas é extrema, e a

capacidade de perceber essa variação é um objetivo não só legítimo, como prioritário. Toda a bibliografia lingüística que fala de funções da linguagem é uma maneira de insistir na variabilidade dos objetivos com que os falantes constroem textos, e de mostrar que a objetivos *standard* estão associados roteiros lingüísticos relativamente fixos. Um dos tantos textos que correlacionam funções de textos e propriedades lingüísticas é “Lingüística e Poética”, de R. Jakobson, com o qual muitos professores de português das gerações mais recentes estão familiarizados; outro texto de grande interesse para o professor secundário é “Relevant models of language”, de M. A. K. Halliday, onde se descrevem os usos que a pesquisa mostrou serem os mais relevantes para crianças em idade escolar: Halliday distingue tipos de discurso em que a língua funciona como instrumento mediante o qual a criança obtém coisas ou colaboração do adulto, como veículo através do qual a criança recebe normas de conduta, como fator de interação e de autoconsciência, como mecanismo heurístico (formulação e refutação de hipóteses) como material bruto sobre que se exerce a imaginação ou como meio para relatar experiências vividas.

Enumerações de funções, como esta, proposta por Halliday, fornecem sugestões para exercícios de expressão variados: por exemplo, usa-se a linguagem como veículo de normas de conduta dando ordens, planejando verbalmente uma tarefa coletiva, distinguindo e atribuindo os papéis de um jogo etc. Não há razões de princípio para excluir da redação escolar nenhum desses usos ou para limitar-se a eles.

- (4) A redação escolar é um exercício sobre registros lingüísticos.

É sobretudo como decorrência dos interlocutores, de suas posições sociais, do papel respectivo que exercem na situação de fala, do canal que se utiliza, que o texto representa uma particular *forma de interação*. Esta forma de interação se traduz por sua vez na escolha de um registro, com realizações típicas em todos os níveis estruturais de análise, desde a fonologia até a sintaxe e a disposição das sentenças.

A distinção e catalogação desses “registros” comporta, obviamente, uma forte dose de convencionalismo, como sabem quantos têm procurado distinguir gíria, linguagem familiar,

linguagem popular, etc. É indiscutível, porém, que certas aproximações são estranhas (digamos, para usar um exemplo grotesco, uma apossínclice clássica ao lado de um indefinido como *o cara*).

É indispensável sensibilizar o aluno para a existência de formas de interação distintas, para o fato de que essas formas de interação se aplicam de maneira mais ou menos feliz a determinadas situações, para o fato de que correspondem ao uso de diferentes canais (língua escrita ou falada p. ex.). Na prática, a necessidade de percorrer os vários registros leva a substituir à redação, um exercício individual tipicamente escrito num registro formal, exercícios de expressão eventualmente orais; a admitir e mesmo estimular exercícios onde a participação é coletiva.

- (5) Um exercício de redação é um exercício de controle dos fatores de informatividade e redundância, no texto.

Todos já tivemos a desagradável experiência de esperar numa fila de telefone, numa situação de urgência, e de ver que a pessoa que está momentaneamente usando o aparelho conversa futilidades ou repete indefinidamente as mesmas frases. Essa situação pode ser caracterizada como um uso indevido do canal de comunicações; ela exemplifica uma situação anômala, em que o canal de comunicação é utilizado para fins não prioritários ou de maneira antieconômica.

Obter os efeitos visados com o menor custo possível é um objetivo normal de qualquer comunicação; mas a comunicação mais eficaz não é necessariamente aquela que evita repetições (pense-se, para voltar ao exemplo anterior, nos telefones paulistanos em dias de chuva) e sim aquela que, levando em conta a situação, alcança um equilíbrio ideal entre informações novas e repetições, ou, para utilizar termos mais abrangentes e mais técnicos, informatividade e redundância.

É, creio eu, nesta perspectiva que devem ser encarados vários aspectos da redação escolar que têm sido às vezes encarados como efeitos de estilo, quando têm na realidade um papel funcional extremamente importante:

- a) a decisão de apresentar informações separadamente ou em bloco (que tem conseqüências na escolha de períodos simples ou complexos);
- b) a decisão de apresentar certas informações como disponíveis de antemão ao interlocutor ou ao leitor (é normalmente possível marcar lingüisticamente certas

informações como pressupostas, ou como sendo do conhecimento corrente, o que cria uma espécie de cumplicidade com o interlocutor — pense-se nos textos de propaganda onde se diz “você vai usar o produto X porque você é uma pessoa de classe”: aí, a informação “você vai usar o produto X” é apresentada como óbvia, não passível de discussão). Esta decisão tem conseqüências gramaticais diretas no uso das vozes do verbo, na escolha de sinônimos (pense-se no uso alternativo de *comprar* e *vender*, por exemplo);

- c) a decisão de explicitar conseqüências de uma afirmação ou de deixar essas conseqüências implícitas, subentendidas, para que elas sejam descobertas pelo interlocutor.
- (6) Um exercício de redação é um exercício de coesão interna do texto que se cria.

A maior unidade lingüística que a gramática tradicional (e as concepções de gramática defendidas por muitas orientações da lingüística moderna) tem dado atenção sistemática é o período, simples ou complexo. Entretanto, existem fenômenos gramaticais que só se explicam quando se tomam em consideração unidades mais amplas que o período. O lingüista M. A. K. Halliday, de quem comentei numa passagem anterior as idéias sobre funções da linguagem, mostra em seus trabalhos sobre coesão textual que é normal em qualquer texto a possibilidade de completar, interpretar e explicar umas pelas outras as orações de um texto e que, correlativamente a esta possibilidade, as orações de um texto bem formado assumem normalmente características gramaticais diferentes daquelas que teriam se fossem expressas em isolamento.

Aponto, a seguir, alguns dos principais fenômenos que caracterizam a estrutura gramatical dos textos, e que vale a pena explorar pedagogicamente nos exercícios de redação.

- a) Convirá desenvolver experiências pedagógicas que levem o aluno a dominar o processo de anáfora, exemplificado nas orações “José viajou para a *Cochinchina* ficou por lá, onde o anafórico *lá* remete ao referente *Cochinchina*. Trata-se, por exemplo, de conscientizar o aluno da necessidade de exprimir o antecedente dos pronomes quando estes não são usados para fazer referência a elementos de uma situação concreta (evitando numa narração construções como “Aí eu subi no ônibus com minha mãe e minha irmã,

e ele falou que ficava em cinco cruzeiros e quarenta centavos”); trata-se por outro lado de ensinar meios para introduzir referentes (os começos das histórias são um bom exemplo de introdução de referentes: mediante o operador “Era uma vez”, introduz-se um primeiro referente e, a partir deste, suscitam-se os outros: “Era uma vez um reino, que ficava a muitas léguas daqui; nesse reino havia um rei; o rei tinha uma filha; a filha estava louca para se casar com etc.); convirá conscientizar para os riscos de ambigüidade no reconhecimento do antecedente (são muito comuns, em crianças, relatos como “Pedro bateu em José e João entrou na briga. Também aí ele apanhou pra valer”).

- b) Convirá visar um domínio adequado dos mecanismos de elipse; por exemplo, é importante que o aluno disponha, como alternativas efetivas, de expressões como “Pedro é funcionário no Banco e José é funcionário na Caixa Econômica”, Pedro e José são funcionários, no Banco e na Caixa Econômica, respectivamente”.
- c) Convirá visar um domínio razoável de relações lexicais e, em particular, desenvolver o conhecimento de nomes para classes de antônimos, sinônimos etc: na presente exposição as relações lexicais são sobretudo valorizadas como um meio para reconhecer e utilizar efetivamente relações de coesão como as que se estabelecem entre *bife* e *vegetariano* no período “Pedro não come bife porque é vegetariano”.
- d) Convirá finalmente explorar o uso das conjunções, sobretudo as de coordenação; apesar de serem praticamente esquecidas no ensino do português, estas conjunções têm um papel extremamente importante para indicar como encaramos a relação entre os fatos expressos pelas orações que empregamos; por exemplo, ao dizermos “Pedro é inteligente, pois jogava xadrez com apenas sete anos”, não estamos apenas enfatizando a inteligência de Pedro; sugerimos além do mais que *qualquer pessoa* que tenha jogado xadrez aos sete anos é inteligente.

As direções de investigação que acabo de mencionar não vão além de uma pequena amostra dos fenômenos envolvidos na coesão de um texto. Infelizmente, por razões de espaço, não é possível ir muito além nesta exposição.

### 3. Considerações finais

Nas passagens anteriores procurei apresentar o exercício de redação como uma oportunidade para explorar a variabilidade da língua.

- a) quanto às funções a que se presta
- b) quanto aos registros em que se emprega,
- c) quanto às possibilidades que oferece no tocante a informatividade e redundância;

além do mais insisti na importância de atentar para aspectos de coesão textual que não são normalmente levados em conta nas gramáticas pedagógicas e nos livros didáticos. Em face da concepção de redação escolar assim esboçada, a prática corrente aparece sobretudo como uma limitação: com efeito, na prática corrente o problema das funções e da variedade de registros é escamoteado pelo uso de um registro formal e pela limitação a umas poucas funções lingüisticamente legítimas mas que não são provavelmente as mais importantes para o aluno, sobretudo no 1.º grau — descrição, narração, resumo —. Quanto a informatividade a redundância e a coesão textual, trata-se de objetivos que ficam normalmente subordinados à correção gramatical, e não são objeto de uma preocupação específica.

Gostaria, para terminar, de desfazer uma dúvida quanto a aplicabilidade do que acabo de expor: efetivamente quando se procura reformular os objetivos da redação escolar segundo a perspectiva aqui traçada, tornam-se sensíveis limitações e o convencionalismo da situação escolar: e pode parecer impossível criar sem artificialismos situações onde as crianças usam a língua para fixar normas para sua própria conduta, ou a aplicam para interagir com adultos, ou simplesmente para satisfazer uma necessidade interior de imaginar.

Creio porém que, dentro de certos limites, é possível criar em sala de aula situações propícias para usos e registros diversificados; e que neste sentido deve ser explorada no máximo grau a disposição, normal nas crianças, para imitar, parodiar, representar papéis, criar e verbalizar regras de jogos, formular hipóteses e eventualmente refutá-las, a partir de fatos observados.

Creio, por outro lado, que é possível utilizar, em todos os níveis, exercícios de expressão escrita e falada em que se visam especificamente os objetivos de coesão textual e controle de informatividade.

Creio que será supérfluo, por fim, lembrar que a orientação aqui sugerida é uma maneira de insistir nos “fatos” e de garantir situações motivadoras, correntemente com alguns princípios já bastante assentados nas discussões sobre redação, e que foram mencionados no início do texto; e que uma vez aceita a procedência dos objetivos aqui propostos, o critério principal de avaliação não poderia ser o da maior ou menor correção gramatical, mas sim o de um maior domínio da variedade de usos da língua.

## ARNOLD WESKER E CLIFFORD ODETS: BREVES CONSIDERAÇÕES

Daisy Sada Massad

Ao ler a Trilogia de Arnold Wesker, dramaturgo inglês contemporâneo, o estudioso tem sua atenção voltada para *Awake and Sing*, a peça teatral escrita por Clifford Odets, famoso dramaturgo americano da década de trinta. Há, pelo menos, duas razões que explicam tal atitude:

1. as circunstâncias que favoreceram o florescimento do teatro americano nos anos vinte e trinta são bastante semelhantes às do drama inglês no fim da década de cinquenta e no início da de sessenta;
2. Wesker menciona Odets como uma das possíveis influências sobre sua obra.

Uma breve análise da situação político-cultural nos Estados Unidos, na época que antecede a Segunda Guerra Mundial, e na Inglaterra, no período do pós-guerra, mostrará a ocorrência de fatos semelhantes que contribuíram para enriquecer o teatro nestes dois países.

Um dos principais acontecimentos culturais no drama americano foi o contato benéfico que os jovens escritores tiveram com a vida artística da Europa, principalmente com os "teatros livres" e os "teatros da arte". Deste modo, o trabalho de Antoine e Copeau, na França, de Yeats e Lady Gregory, na Irlanda, de Brahm e Reinhardt, na Alemanha, concorreram para que os dramaturgos americanos renovassem o teatro nos Estados Unidos. A mesma situação se verificou com os dramaturgos ingleses no período de pós-guerra: a reabertura do palco inglês para as peças de escritores estrangeiros como Anouilh, Sartre, Brecht e Ionesco, entre outros, mostrou às platéias técnicas experimentais até então desconhecidas.

Nos Estados Unidos, as inovações foram levadas a efeito pelos pequenos teatros e pelos grupos universitários. Grupos teatrais como o Washington Square Players, fundado em

Greenwich, em 1915, o Provincetown Players, criado no mesmo ano, e o Group Theatre, organizado em 1931, foram responsáveis pelas primeiras apresentações de peças de importantes dramaturgos como Paul Green, Eugene O'Neill e Clifford Odets. Na Inglaterra, por sua vez, uma contribuição notável foi dada por duas companhias teatrais: a Theatre Workshop, fundada por Joan Littlewood, em 1953, e a English Stage Company, fundada em 1956. Graças a elas, dramaturgos como Brendan Behan, Shelagh Delaney, John Osborne e Arnold Wesker tornaram-se conhecidos das platéias.

A situação política nos Estados Unidos foi outro fator que incitou o dramaturgo americano à revolta: o Marxismo foi aclamado como o novo evangelho social enquanto se preconizava o colapso final do capitalismo com o virtual desaparecimento da classe média e a ascensão do proletariado. Por outro lado, o materialismo da nova política do governo inglês de pós-guerra, a insuficiência dos programas sociais na fase inicial, a persistência de velhos problemas e a situação política internacional também concorreram para criar um clima favorável ao protesto.

Em suma, o florescimento do teatro americano no período entre as duas grandes guerras e o do teatro inglês no período pós-guerra foi devido à vontade dos dramaturgos de inovar, bem como de protestar. Havia companhias teatrais interessadas nas peças dos dramaturgos. Havia também uma platéia emocionalmente preparada para ver, ouvir e apreciar suas peças. Ademais, nos dois países, a época encorajava o protesto.

Não resta dúvida de que Wesker tinha lido e apreciado as peças de Odets antes de escrever sua Trilogia. Numa de suas inúmeras entrevistas ele afirma que embora fosse difícil apontar influências sobre sua obra, a de Odets poderia ser considerada como uma das prováveis.<sup>1</sup>

Há uma série de paralelos entre os dois escritores. Tanto Odets quanto Wesker são filhos de pais judeus; ambos, por razões diferentes, identificaram-se com o movimento comunista; um e outro escreveram sobre a classe operária; e, curiosamente, *Awake and Sing* e a trilogia, suas peças mais famosas, são peças "proletárias". No entanto, a atuação de Wesker como dramaturgo e defensor das classes trabalhadoras é maior que a de Odets, haja vista a organização do Centro 42, um movimento cultural cujo objetivo era tornar as artes populares

(1) Charles Marowitz e Simon Trussler, eds., *Theatre at Work*. London, Methuen & Co. Ltd., 1967, p. 94.

através do auxílio e da participação dos Sindicatos de Trabalhadores.

*Awake and Sing*, escrita em 1935, é uma peça sobre os Bergers, família judia que vive em Bronx, em Nova Iorque. Os Bergers compõem-se de Bessie, seu marido Myron, seu pai Jacob e seus filhos Ralph e Hennie. Hennie fica grávida e não pode contar com o pai de seu filho. Bessie arruma-lhe, para marido, um estrangeiro solitário. Ralph está noivo com uma moça pobre e órfã, contra a vontade de sua mãe. No fim da peça, Jacob morre, Hennie abandona marido e filho para seguir o homem que sempre amou, Ralph desmancha o compromisso com sua namorada e anuncia seu desejo de passar o resto da vida trabalhando pela causa das classes operárias.

A Trilogia de Wesker caracteriza-se pelas idéias socialistas dos Kahns, uma família judia também, e pelo posterior desencanto de todos os seus membros, com exceção de Sarah, que se mantém fiel aos seus ideais. *Chicken Soup with Barley*, escrita em 1957, é a primeira peça da Trilogia. Retrata o modo de vida de Sarah Kahn, seu marido Harry e seus filhos Ada e Ronnie, durante um período de vinte anos. O dramaturgo mostra como, aos poucos, os filhos e os amigos de Sarah se desiludem com o comunismo e abandonam o partido. A segunda peça da Trilogia, *Roots*, escrita em 1958, relaciona-se com os Kahns por meio de Ronnie, agora namorado de Beatie Bryant. Beatie deixa Londres e vai para a casa dos pais em Norfolk, a fim de esperar Ronnie. O contraste entre a nova Beatie, influenciada pelas idéias sociais, políticas e culturais de Ronnie, e sua família, acomodada e inativa, é marcante. Entretanto, Ronnie não vai a Norfolk: envia uma carta a Beatie rompendo o namoro. Surpresa e atônita, Beatie descobre que é capaz de expressar suas próprias idéias e sentimentos. A terceira peça da Trilogia, também escrita em 1958, é *I'm Talking about Jerusalem*. Nela, Wesker mostra o desencanto de Ada e seu marido Dave, diante da fracassada tentativa de viver o socialismo de acordo com os ideais de William Morris.

Existem muitas semelhanças entre a peça americana e a inglesa. Do ponto de vista do conteúdo, a vitalidade da mãe judia, a figura do pai dominado pela mãe, o despertar de uma das personagens principais e a ênfase dada ao socialismo como modo de vida são temas comuns às duas peças.

Nas peças de Odets e de Wesker, a vitalidade da mãe judia é notória. Ela se torna o centro da família, fazendo as

vezes de mãe e de pai. Assim, Bessie e Sarah são personagens fortes, ativas, constantemente preocupadas com a casa e com o bem-estar dos familiares. Possuem um grande desembaraço e adoram a vida. Vigorosas ao extremo, exasperam-se ante a inércia.

Em *Awake and Sing*, Myron, o marido de Bessie, é passivo e dependente. Possui elevado conceito de si mesmo, porém é completamente manipulado pela esposa. Jacob, o avô, tenta encontrar o caminho certo para si e para os seus. É constantemente humilhado por Bessie. No final da peça ele comete suicídio para que Ralph, seu neto, possa receber o seguro de vida. Na Trilogia, Harry se assemelha a Myron e a Jacob. Como Jacob, ele é idealista e sentimental; como Myron, ele é dominado pela esposa. A única diferença está no fato de que Harry não consegue ficar num emprego mais de uma semana, entrando, pois, em constante atrito com Sarah.

Hennie, a filha de Bessie na peça americana, e Ada, a filha de Sarah na Trilogia inglesa, são autoconfiantes e fiéis aos homens que amam. Herdam o senso de humor, a energia e a vitalidade de suas respectivas mães. Hennie se casa com Sam para dar nome ao seu filho natural. Entretanto, ela abandona tanto o marido quanto o filho para seguir Moe, o homem que sempre amou. Ada é feliz com seu marido Dave. Amam-se, compreendem-se mutuamente, e se destacam como sendo o único exemplo de casal bem sucedido em todas as peças weskerianas.

Ralph e Ronnie, os jovens das peças de Odets e de Wesker, são inteligentes, esclarecidos e abertos ao diálogo. Têm sede de aprender e de renovar. São, também, zelosos, românticos e sensíveis. Ralph luta contra a mãe porque esta rejeita sua namorada. Mais tarde, por iniciativa própria, ele decide romper com a moça e dedicar sua vida aos problemas da classe operária. Ronnie, por sua vez, está profundamente envolvido com a causa trabalhista. Tenta transformar Beatie, sua namorada, em pessoa altamente conscientizada. No entanto, ele resolve abandoná-la, após algum tempo, porque acha que as coisas não dariam certo entre eles. Ironicamente, é o choque da sua atitude que contribui para despertar Beatie para a vida. Deste modo, por razões diferentes, Ronnie e Beatie são as personagens que despertam para o mundo. Ao contrário de Ralph, Ronnie se desilude por completo com o socialismo.

Existem, ainda, outras semelhanças entre Odets e Wesker como dramaturgos: um e outro têm a capacidade de sentir,

de perto, o problema das personagens que retratam em suas obras; os dois compreendem a lógica que move as personagens, tornando-as reais. Além disto, um senso de humor vívido e o peso da verdadeira compaixão estão presentes em suas obras.

Quanto ao estilo, Odets escreveu *Awake and Sing* de modo realista e poético. Em 1937, ele foi citado pela crítica como o sucessor de O'Neill e "a esperança branca do teatro americano."<sup>2</sup> Tal clichê acompanhou-o até o fim da década de trinta. Wesker, a exemplo de Odets, também escreveu sua Trilogia no estilo realista. Muitos trechos das três peças são poéticos. Ele se tornou bastante popular depois da encenação da Trilogia, especialmente de *Roots* que foi considerada responsável pelo verdadeiro impacto sobre o novo teatro inglês. A popularidade de Wesker começou a declinar no início dos anos sessenta.

Tais são os paralelos entre as épocas e as obras de Odets e de Wesker. Como foi demonstrado, embora havendo uma diferença de aproximadamente vinte anos, a época e as peças da Trilogia de Wesker apresentam muitas semelhanças com as de Odets. A história do teatro americano nas décadas de vinte e trinta, e a do teatro inglês do pós-guerra mostram que isto é possível pois ambos dramaturgos compartilharam as mesmas condições históricas; de mais a mais, tanto um como o outro enfrentaram os mesmos problemas sociais; finalmente, os dois escritores defenderam valores estéticos parecidos e compartilharam idênticas concepções do homem, da vida e do mundo.

---

(2) John Gassner, ed., *Best American Plays*. New York: Crown Publishers, Inc., C. 1961, p. 504.

**“ATTRIBUTIVER ADVERBIALSATZ DER ART” — ALGUMAS  
CONSIDERAÇÕES SOBRE A VALIDADE DA TERMINOLOGIA  
PROPOSTA POR MORITZ REGULA**

Maurília Galati Gottlob

Em nosso trabalho *Das Orações Subordinadas Adverbiais na Língua Alemã — Contribuição Para Sua Melhor Compreensão por Falantes do Português*, no capítulo referente às orações consecutivas, havíamos constatado a existência de algumas denominações mais minuciosas para as mesmas, como por exemplo a de consecutiva global (“kosenkutiv global”) para as introduzidas por *so dass*<sup>1</sup> e de consecutiva especial (“konsekutiv speziell”) para as introduzidas por *so... , dass*.

Por outro lado, no seu trabalho *Contribuição ao Estudo das Orações Subordinadas Adverbiais nas Línguas Românicas*, Clóvis Barleta de Moraes registra diferentes denominações dadas às orações consecutivas pelos gramáticos, como por exemplo, graduativas, correlativas ou conseqüenciais. Nesse particular, em nosso trabalho há pouco citado, fizemos distinção entre as consecutivas e as de grau, aceitando como pertencentes ao segundo tipo aquelas que, mais do que a conseqüência ou o efeito do fato expresso na oração principal, exprimem o grau do mesmo.

No decorrer do estudo teórico das orações subordinadas adverbiais consecutivas, deparamos também em mais de um trabalho do tratadista Moritz Regula com as nomenclaturas “Attributiver Adverbialsatz der Art”<sup>2</sup> ou “Artattributsatz”<sup>3</sup> para denominar uma categoria de orações classificada pelos gramáticos tradicionais entre as consecutivas. Regula citava exemplos:

“Ich bin so glücklich, dass ich weinen könnte.”

- 
- (1) A consoante composta “ß” foi sempre substituída por “ss” nas citações em língua alemã, devido à inexistência dessa tecla nas máquinas de escrever utilizadas.
  - (2) *Beiträge zur deutschen Syntax in Form kritischer Bemerkungen zur Duden Grammatik*, p. 42.
  - (3) *Kurzgefasste erklärende Satzkunde des Neuhochochdeutschen*, p. 169.

A subordinada acima responde à pergunta “Wie glücklich?” e, em português, teríamos a seguinte tradução do período<sup>4</sup>:

Estou tão feliz que poderia chorar.

“Kein Mensch ist so vollkommen, dass er nicht ein Lindenblatt hätte.”

Nenhum homem é tão perfeito que não tenha uma fraqueza. (5)

Dos exemplos citados, pode-se deduzir que a nomenclatura dada por Regula seria aplicável a períodos nos quais o verbo da oração principal, na qual também figura *so*, fosse um verbo de ligação. Nesse caso, a oração subordinada com *dass* que se seguisse à principal seria não uma consecutiva, e sim uma oração subordinada adverbial com função modificadora de um predicativo.

A partir das constatações da existência de diferentes terminologias para nomear as consecutivas ou para denominar mais especificamente alguma modalidade particular das mesmas, interessou-nos investigar, no “corpus” de literatura contemporânea alemã e brasileira já estabelecido para o nosso estudo das orações subordinadas adverbiais, a ocorrência do tipo de orações denominado por Regula de “Attributive Adverbialsätze der Art” ou “Artattributsätze”, bem como a adequação da nomenclatura por ele sugerida.

Interessou-nos sobretudo saber se, da mesma forma como as diferentes denominações apontadas por Clóvis Barleta de Moraes, a terminologia dada por Regula seria apenas mais uma nomenclatura possível de ser aplicada às consecutivas, ou se seria a denominação para um grupo especial de consecutivas, tal como as globais e as especiais, ou ainda se estávamos diante de uma nova categoria oracional.

Assim, efetuamos primeiramente o levantamento, no “corpus” referido, de orações do tipo indicado por Regula, constatando a ocorrência das mesmas, como se pode ver dos exemplos que passamos a transcrever:

“/Es war/ so interessant, dass es fast unheimlich war /.../”  
“/.../ era tão interessante que era quase sinistro /.../”  
(6)

(4) A ausência de aspas nos exemplos citados indicará que os mesmos foram traduzidos por nós. Nossas traduções terão, antes de tudo, o objetivo de fidelidade à estrutura original.

(5) A tradução de “Lindenblatt” (folha de tília) por “fraqueza” é uma referência à lenda de Siegfried que, ao tomar banho no sangue de um dragão para se tornar invulnerável, teve uma folha de tília colada às costas, ficando neste lugar um ponto vulnerável.

(6) T. Mann, *Der Zauberberg*. p. 331. (*A Montanha Mágica*, p. 612).

“(Archilochos) begann endlose Treppen zu steigen, die so morsch waren, dass sein Fuss einige Male durch die Stufen brach /.../”

“Começou a subir intermináveis escadas, tão carunchadas, que seu pé diversas vezes afundou nos degraus /.../”

“Sie richtete sich auf und war so schön, dass Archilochos die Augen niederschlug.”

“Ela se ergueu na cama, e estava tão linda que Arquíloco baixou os olhos.”

“Die Luft war so stickig, so dumpf, dass er kaum atmen konnte.”

“O ar estava tão sufocante que mal se podia respirar.” (7)

“Dieser Antwort folgte bei der rechten Partei unter ein Gelächter, dass o herzlich war, dass K. mitlachen musste.”

“A esta resposta seguiu-se uma grande risada por parte da metade direita da sala, tão cordial, que K também se pôs a rir.” (8)

“Die Wände waren so kalt und tot, dass ich krank wurde vor Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit.”

“As paredes eram tão gélidas e mortas que adoeci de desolação e desespero.”

“Er war gerissen genug, verrückt zu sein — aber er war nicht so verrückt, dass seine Gewissenheit darunter litt.”

“Ele era suficientemente esperto para ser louco, mas não era tão louco que a sua esperteza sofresse com isso.”

“Er war so gelöst und glücklich, dass er alles abtat und abstreifte, was ihn belastete: die Gefangenschaft, das Alleinsein, den Hunger nach Liebe, die Hilflosigkeit seiner zweiundzwanzig Jahre, die Gegenwart und die Zukunft, die Welt und das Christentum — ja, auch das!”

“Estava tão desapegado e feliz que deixou tudo e despojou-se de quanto o incomodava: a prisão, a solidão, a sede de amor, o desespero dos seus vinte e dois anos, o presente e o futuro, o mundo e a cristandade. Sim tudo isso!” (9)

“/.../ der Duft der getrockneten Kakaobohnen, der so stark war, dass er die Fremden betäubte /.../”

“/.../ era o perfume das amêndoas de cacau seco, tão forte que entontecia os forasteiros /.../”

“Mundinho war so fassungslos, dass er nur stottern konnte: ‘Vereinte werden wir Grosses vollbringen, Oberst.’”

“Mundinho estava tão surpreso que só pôde dizer: — Juntos, coronel, vamos fazer grandes coisas.”

“Diese Behauptung schien den Zuhörern so absurd, dass alle Beifall klatschten /.../”

“Tão absurda parecia a afirmação que todos os presentes a aplaudiam automaticamente /.../” (10)

“/.../ halb von Sinnen sei er und so verliebt, dass das Leben ihm völlig sinnlos schein, falls sie nicht sein Flehen erhöre.”

(7) F. Dürrenmatt, *Griechen sucht Griechin*, pp. 77, 100 e 35. (*Grego Procura Grega*, pp. 62, 80 e 27).

(8) F. Kafka, *Der Prozess*, p. 54. (*O Processo*, p. 59).

(9) W. Borchert, *Die Hundebblume*. In: *Das Gesamtwerk*, pp. 27, 35 e 39. (*O Dente-de-Leão*. In: *Em Frente da Porta do Lado de Fora*, pp. 80, 92 e 96).

(10) J. Amado, *Gabriela wie Zimt und Nelken*, pp. 159, 277 e 366. (*Gabriela, Cravo e Canela*, pp. 197, 338 e 443).

“/.../ louco, em desvario, tão apaixonado a ponto de parecer-lhe a vida inútil se ela não escutasse suas súplicas.”

“/.../ das glatte Haar /war/ so schwarz, dass es bläulich schimmerte /.../”

“/.../ os lisos cabelos /eram/ tão negros a ponto de parecerem azulados.”

“Sie war sogar so entschlossen, zu ihrem Entschluss zu stehen, dass sie freimütig mit den Freundinnen lachen und mit den Gevatterinnen spotten konnte, wenn die einen und die anderen ihr neue Kandidaten anpriesen /.../”

“/Estava/ Tão disposta a cumprir a sua resolução a ponto de rir livremente com as amigas, de pilheriar com as comadres quando umas e outras lhe traziam candidatos /.../”

“Es war finanziell so gut bestückt, dass er einen mit Protest bedrohtem Wechsel eingelöst hatte, um der Verpflichtung eines Dritten Genüge zu leisten und damit dessen Kredit und guten Namen zu retten.”

“/Estava/ Tão cheio de dinheiro a ponto de resgatar um título ameaçado de protesto para satisfazer compromisso de terceiro, salvando-lhe o crédito e o bom nome.”

“Dona Flor war so glücklich, dass sie herauslachte /.../”

“/.../ dona Flor sentiu-se satisfeita a ponto de rir /.../”

(11)  
“Doch die Freude der Nichten angesichts der ekstatischen Verwunderung Negrinhas war so stark und so gross das strahlende Glück der Waise, dass ihr hartes Herz schliesslich weich wurde.”

“Mas era tal a alegria das hóspedes ante a surpresa extática de Negrinha, e tão grande a força irradiante da felicidade desta, que o seu duro coração bambeou.”

“Und so gross war ihre Verzauberung, dass sie die /.../ Herrin nicht nähertreten sah.”

“Tamanho foi o seu enlevo que não viu chegar a patroa.” (12)

“Dieser Gedanke ist so lebendig, dass, obschon die Bewegungen zurückgekehrt sind, ich die Decke verschiebe und mich betaste, um mich zu vergewissern, dass man mir nicht die Beine amputiert hat.”

“Esta idéia é tão viva que, apesar de terem voltado os movimentos, afasto a coberta, para certificar-me de que não me amputaram as pernas.” (13)

“Die Bäume waren beladen, die Welt war so reich, dass sie faulte.”

“As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia.”

“Der Botanische Garten war so hübsch, dass sie Angst vor der Hölle bekam.”

“O Jardim Botânico era tão bonito que ela teve medo do Inferno.” (14)

- 
- (11) Idem. *Dona Flor und ihre zwei Ehemänner*, pp. 247, 19, 249-250, 201 e 447. (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*, pp. 246, 24, 248, 198 e 502).
- (12) M. Lobato, Negrinha. In: *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*, p. 31. (Negrinha. In: *Negrinha*, p. 10).
- (13) G. Ramos, Die Uhr des Hospitals. In: *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*, p. 79. (O Relógio do Hospital. In: *Insônia*, p. 39).
- (14) C. Lisspector, Liebe. In: *Moderne brasilianische Erzähler*, pp. 179 e 180. (Amor In: *Laços de Família*, p. 21).

“Das Geschrei unter der Terrasse wurde nun so wild, dass wir kein Wort mehr hätten verstehen können.”

“Os gritos sob o alpendre eram agora tão penetrantes que qualquer conversa seria inteiramente impossível.” (15)

Nessa tarefa de investigação preliminar de ocorrência das referidas orações, pudemos constatar que, além da riqueza de freqüência desse tipo oracional, a construção com a função modificadora de um predicativo também existia com outras conjunções, como por exemplo *um ... zu* ou *als ... dass*. A leitura de tratadistas mostrou-nos, porém, que essas orações apareciam sempre classificadas como consecutivas. Assim por exemplo, em W. K. Jude:

“Das ist zu schön, *um wahr zu sein*.” (16)

Poder-se-ia traduzir o período da seguinte forma:

Isto é muito bonito para ser real.

Em outro tratadista e no próprio Jude pudemos também encontrar exemplos com *als dass*:

“Sie ist alt genug, *als dass* sie es nicht allein könnte.”

“Die Frage ist viel ernster, *als dass* man sie so leicht nehmen dürfte.” (17)

“Die Dosis war zu schwach, *als dass* sie gewirkt hätte.” (18)

Eis exemplos semelhantes extraídos do “corpus”:

“Immerhin war die Auffrischung des Zeitsinnes, die Joachim durch das Leben im Flachlande erfahren hatte, zu bedeutend, als dass er sich vor den vier Wochen nicht hätte fürchten sollen.”

“Não obstante, o sentido do tempo de Joachim fora demasiado reavivado pela vida na planície, para que as quatro semanas que o esperavam não lhe inspirassem medo.”

“Bestimmt sind die meisten Leute zu schlaff und unaufmerksam und gewissenlos und innerlich ausgeleiert, um sie ihnen widerfahren zu lassen /.../”

“Certamente a maioria das pessoas é demasiado negligente, distraída, demasiado pouco conscienciosa e gasta para lhe prestar essas honras /.../” (19)

“/.../ er starrte vielmehr irgendwo in eine Ecke und lauschte nur, als sei der Anblick des Sprechers zu blendend, als dass er ihn ertragen könnte.”

“/.../ (Block) ficava olhando fixamente um canto qualquer do dormitório, limitando-se a escutar como se a vista daquele que estava falando fosse demasiado cegadora, para que ele pudesse suportá-la.”

(15) H. Böll, So ein Rummel. In: *Erzählungen*, p. 182. (Mas que Bagunça. In: *Crianças Também São Cívicas? e Outros Contos*, p. 78).

(16) *Deutsche Grammatik*, p. 276.

(17) *Id.*, *ibid.*, p. 264.

(18) J. Erben, *Abriß der deutschen Grammatik*, p. 188.

(19) T. Mann, *Der Zauberberg*, pp. 222 e 304. (*A Montanha Mágica*, pp. 529 e 591).

de subordinação as orações são praticamente inseparáveis, pois se as separamos, uma delas fica sem conteúdo conceitual. Assim por exemplo no período:

“Cantarei / se puder.”

a subordinada fica sem sentido ou com o sentido suspenso quando desligada da principal.

Por outro lado, os juízos formulados na oração subordinada representam sempre elementos que a oração principal pode conter (substantivo, adjetivo advérbio), razão pela qual as subordinadas podem ser substantivas, adjetivas ou adverbiais.

Segundo M. Eyestone, a oração subordinada pode ser definida como uma estrutura em que figura um verbo (em forma finita com seu sujeito, ou sem sujeito), a qual funciona como substantivo ou como modificador<sup>24</sup>. De acordo com G. Helbig não são tão diferentes as subordinadas entre si (substantivas, adjetivas ou adverbiais), quanto o são as palavras a que se referem. Assim, para ele, todas as subordinadas tornam-se modificadoras ou atributos em sentido lato, mas as palavras a que se referem é que são de valores diferentes<sup>25</sup>.

Portanto, sabemos que a subordinada adverbial tem uma função modificadora em relação à oração principal, mais exatamente em relação ao predicado da oração principal. Isso ocorre tanto no alemão como no português. Por exemplo:

“Alle Versuche scheiterten, so dass niemand mehr Rat wusste.”

Todas as tentativas falharam, de forma que ninguém mais sabia de uma solução. (26)

“Im Fall du kommst, gehen wir ins Theater.”

Caso você venha, vamos ao teatro. (27)

“Während er uns einen zweiten Film vorführte, spulte sie den ersten um.”

Enquanto ele nos mostrava um segundo filme, ela enrolava o primeiro. (28)

“Wir gehen heute ins Kino, weil dort ein interessanter Film läuft.”

Vamos hoje ao cinema porque está passando um filme interessante. (29)

(24) Subordinate Clauses and Interruption Clauses. *Language Learning*, 12, 1962, p. 294: “The subordinate clause may be defined as a structure of predication (a finite verb with its subject, or a verb without a subject) functioning as substantive or modifier.”

(25) Zur Einteilung der Nebensätze. *Deutsch als Fremdsprache*, 1970, p. 256.

(26) W. K. Jude, *Deutsche Grammatik*, p. 210.

(27) *Duden Grammatik. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, p. 520.

(28) J. Erben, *Abriß der deutschen Grammatik*, p. 184.

(29) D. Schulz & H. Griesbach, *Grammatik der deutschen Sprache*, p. 288.

Percebe-se que é sempre o predicado que está sendo modificado pela oração subordinada adverbial, pois essa denota uma circunstância do fato expresso pelo predicado da principal ou intensifica o seu sentido.

No caso das orações de que estamos tratando, e que Regula classifica como “Attributive Adverbialsätze der Art” ou “Artattributsätze”, não seria também o predicado o elemento modificado da oração principal?

Retomemos um exemplo de consecutiva:

“Alle Versuche scheiterten, so dass niemand mehr Rat wusste.”

Tanto em alemão como em português é o predicado (scheiterten/falharam) que está sendo modificado pela oração subordinada.

No período:

“Ich bin so glücklich, dass ich weinen könnte.”  
Estou tão feliz que poderia chorar.

parece, porém, não ocorrer o mesmo numa primeira análise, já que é a palavra com função de predicativo que está sendo modificada.

É preciso, contudo, que se perceba que o núcleo do predicado na primeira oração principal acima citada é o verbo, enquanto que na segunda o núcleo do predicado é o adjetivo. Dessa forma, também na segunda oração principal é o predicado que está sendo modificado pela subordinada. Embora a palavra gramatical modificada pela subordinada não seja a mesma nos dois períodos, a função sintática (predicado) o é.

Do exposto, deduzimos que não há diferença semântica entre os dois tipos de oração, as consecutivas e as denominadas “Attributive Adverbialsätze der Art” ou “Artattributsätze”, mas apenas uma diferença formal, que não justifica a classificação das últimas num outro grupo, diferente das consecutivas.

Dessa forma, a nomenclatura especial sugerida por Moritz Regula para essas orações não define um grupo especial de consecutivas e o estudo das mesmas não se enquadrará numa categoria à parte, como se poderia pensar a princípio.

## BIBLIOGRAFIA

I — *Teoria sobre a Língua Portuguesa*

AGUIRRE, José — *Análise Léxico-Sintática Simbólica*. Rio de Janeiro, Companhia Ed. Americana, 1941.

- ALI, M. Said — *Gramática Secundária da Língua Portuguesa*. Ed. rev. e comentada por Evanildo Bechara. São Paulo, Melhoramentos, 1964.
- BECHARA, Evanildo — *Moderna Gramática Portuguesa*. 16. ed. São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1970.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso — *Estrutura da Língua Portuguesa*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1972.
- CUNHA, Celso — *Gramática do Português Contemporâneo*. 3. ed. Belo Horizonte, Bernardo Álvares, 1972.
- CUNHA, Celso Ferreira da — *Gramática da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Material Escolar, 1972.
- KURY, Adriano da Gama — *Gramática Fundamental da Língua Portuguesa*. São Paulo, Lisa — Livros Irradiantes, 1972.
- *Lições de Análise Sintática*. 2. ed. melh. e aum. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1963.
- LIMA, Carlos Henrique da Rocha — *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro, F. Briguet, 1960.
- MACIEL, Maximino de Araújo — *Gramática Descritiva*. 9. ed. aum. e ref. Rio de Janeiro, Livr. Francisco Alves, 1925.
- MELO, Gladstone Chaves de — *Gramática Fundamental da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1970.
- *Racionalização e Simplificação da Análise Sintática. Anhembi*. 8: 257-275, jun. 1951.
- MELO, J. Nelino de — *Estudos Práticos de Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Bruno Buccini, 1968.
- MORAIS, Clóvis Barleta de — *Contribuição ao Estudo das Orações Subordinadas Adverbiais nas Línguas Românicas*. Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1970, 140 p. Dissertação (mestr. lingüíst. rom.) — Fac. Filos. C. Letras — Univ. S. Paulo.
- POTTIER, Bernard & PAIS, Cidmar Teodoro — *Estruturas Lingüísticas do Português*. São Paulo, D. E. L., 1972.
- RAMOS, Eládio dos Santos — *Da Sintaxiologia Portuguesa*. Recife, 1926.

## II — Teoria sobre a Língua Alemã e Geral

- ADMONI, W. — *Der deutsche Sprachbau*. 3. Auflage. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- BOETTCHER, W. & SITTA, H. — *Deutsche Grammatik III. Zusammengesetzter Satz und äquivalente Strukturen*. Frankfurt/M. Athenäum Verlag, 1972.
- DAL, I. *Kurze deutsche Syntax*. 3. Auflage. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1966.
- DUDEN Grammatik. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Der grosse Duden Bd. 4. Bearbeitet von P. Grebe unter Mitwirkung von H. Gipper, M. Mangold, W. Mentrup und Ch. Winkler. Mannheim, Bibliographisches Institut, 1959.
- EGGERS, Hans — Sind Konsekutivsätze "Gliedsätze"? *Sprache der Gegenwart*, 6, Studien zur Syntax des heutigen Deutsch (Schriften des Instituts für deutsche Sprache): 85-96, Düsseldorf, 1970.
- ERBEN, Johannes — *Abriss der deutschen Grammatik*. 9. Auflage. München, Max Hueber Verlag, 1966.

- *Deutsche Grammatik*. Frankfurt/M., Fischer Bücherei, 1968.
- EYESTONE, Maynard — Subordinate Clauses and Interruption Clauses. *Language Learning*, 12: 293-297, 1962.
- GLINZ, H. — *Der deutsche Satz*. 7. Auflage. Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1972.
- *Deutsche Syntax*. 3. Auflage. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969.
- *Die innere Form des Deutschen*. 5. Auflage. Bern und München, Francke Verlag, 1968.
- GREENFIELD, E. V. — *German Grammar*. 2d. Edition. New York, Barnes J. Noble, 1944.
- GRIESBACH, H. — *Deutsche Grammatik im Überblick*. 2. Auflage. München, Max Hueber Verlag, 1972.
- HELBIG, G. — Zur Einteilung der Nebensätze. *Deutsch als Fremdsprache*, 252-260, 1970.
- HERINGER, H. J. — *Deutsche Syntax*. Berlin, Walter de Gruyter, 1970.
- *Theorie des deutschen Syntax*. München, Max Hueber Verlag, 1970.
- JUDE, W. K. — *Deutsche Grammatik*. 14. Auflage. Braunschweig, Georg Westermann Verlag, 1972.
- REGULA, Moritz — *Beiträge zur deutschen Syntax in Form kritischer Bemerkungen zur Duden Grammatik*. Bern und München, Francke Verlag, 1961.
- *Grundlegung und Grundprobleme der Syntax*. Heidelberg /s.d./ 1951.
- Kritische Betrachtungen zur Satzfügkunde des grossen Duden. *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 18: 441-485, 1965.
- *Kurzgefasste erklärende Satzkunde des Neuhochdeutschen*. Bern und München, Francke Verlag, 1968.
- SCHULZ, Dora & GRIESBACH, Heinz — *Grammatik der deutschen Sprache*. 6. Auflage. München, Max Hueber Verlag, 1967.
- WERNER, O. — *Einführung in die strukturelle Beschreibung des Deutschen*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1970.

VI — *Textos literários: originais e suas traduções*

AMADO, Jorge — *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. 17. ed. São Paulo, Livr. Martins, 1971.

Alem.:

*Dona Flor und ihre zwei Ehemänner*. Aus dem Portugiesischen übertragen von Curt Meyer-Clason. München, R. Piper, 1968.

————— *Gabriela, Cravo e Canela*. 29. ed. bras. São Paulo, Livr. Martins, 1966.

Alem.:

*Gabriela wie Zimt und Nelken*. Aus dem Portugiesischen übertragen von Gehard Lazarus und E. — A. Nicklas. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1966.

BÖLL, Heinrich — *Erzählungen*. 3. Auflage. Opladen, Verlag Friedrich Middelhaue, 1958.

Port.:

*Crianças Também São Cívís? e Outros Contos*. Trad. por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1970.

BORCHERT, Wolfgang — *Das Gesamtwerk*, Hamburg, Copyright Rowohlt Verlag, 1949.

Port.:

*Em Frente da Porta do Lado de Fora*. Trad. do alemão por Francisco Lopes Cipriano. Porto, Portugália, 1965.

DÜRRENMATT, Friedrich — *Griechen sucht Griechin*. Frankfurt/M., Berlin, Verlag Ullstein, 1965.

Port.:

*Grego Procura Grega*. Trad. de Lya Fett Luft. Porto Alegre, Globo, 1966.

KAFKA, Franz — *Der Prozess*. /s.1./ S. Fischer Verlag /s.d./

Port.:

*O Processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro /s.d./

LISPECTOR, Clarice — Amor. In: *Laços de Família*. 3. ed. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1965, pp. 15-25.

Alem.:

Liebe. In: *Moderne brasilianische Erzähler*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason, pp. 172-185.

MANN, Thomas — *Der Zauberberg*. 3. Auflage, Berlin und Frankfurt/M., Fischer, 1958.

Port.:

*A Montanha Mágica*. 2. ed. Trad. de Otto Silveira. Rio de Janeiro, Pan-Americana, 1943.

MONTEIRO LOBATO, José Bento — Negrinha: In: *Negrinha*. São Paulo, Brasiliense, 1963, pp. 3-12.

Alem.:

Negrinha. In: *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*, pp. 25-33.

RAMOS, Graciliano — O Relógio do Hospital. In: *Insônia* (contos). 5. ed. São Paulo, Livr. Martins, 1961, pp. 35-48.

Alem.:

Die Uhr des Hospitals. In: *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*, pp. 77-86.

TELES, Lígia Fagundes — As Pérolas. In: *Histórias Escolhidas*. São Paulo, Boa Leitura /s.d./ pp. 101-110.

Alem.:

Die Perlen. In: *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*, pp. 300-309.

# UMA CANTIGA SATÍRICA DO TROVADOR PÊRO GOMES BARROSO (1)

Carlos Alberto Iannone

## INTRODUÇÃO

Nas *Lições de Literatura Portuguesa*<sup>2</sup>, Manuel Rodrigues Lapa destaca os principais assuntos tratados pelos trovadores ibéricos nas cantigas satíricas: a entrega dos castelos ao Conde de Bolonha, a cruzada da Balteira, o escândalo das amas e tecedeiras, as impertinências do jogral Lourenço e a traição dos cavaleiros na guerra de Granada.

A figura singular de mulher que foi a soldadeira Balteira se prende o nome do jogral Pêro d'Ambroa, um dos seus companheiros, que fora impiedosamente censurado pelo fato de não ter concluído uma peregrinação ao Ultramar, por temer as ondas do mar.<sup>3</sup> Ora, a cantiga satírica de Pêro Gomes Barroso, em torno da qual pretendemos tecer algumas considerações, partindo do estabelecimento crítico do texto, se refere ao conhecido fato.

Não pretendemos, com este estudo, produto de uma pesquisa exaustiva, chegar a conclusões de ordem geral, quer acerca do autor da cantiga, quer acerca da língua portuguesa arcaica ou dos aspectos culturais da Idade Média, pois entendemos que os problemas levantados e analisados a partir de um único texto são insuficientes para caracterizá-los. Por conseguinte, trataremos, respectivamente, dos seguintes tópicos: o texto, o autor, a língua, os aspectos formais da cantiga, o documento como expressão de cultura da época. Forneceremos, ainda, no final, um glossário etimológico das palavras constantes da cantiga.

(1) Adaptação de um trabalho apresentado em 1975 no Curso de Edótica, ministrado pelo Prof. Dr. Segismundo Spina, em nível de Pós-Graduação, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

(2) Pp. 93-150.

(3) Além de Pêro Gomes Barroso trataram do tema Gonçalo Eanes do Vinhal (C.V. 1004) e Pêro Amigo (C.V. 1195, 1198 e 1199).

## O TEXTO

### 1. *História: os códices e as edições*

A cantiga de Pêro Gomes Barroso encontra-se sob número 1057 em *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, edição diplomática de Ernesto Monaci <sup>4</sup>; localizamo-la, ainda, sob o mesmo número, no *Cancioneiro Português da Vaticana*, edição crítica de Teófilo Braga <sup>5</sup>. Na edição do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, de Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado* <sup>6</sup>, a cantiga traz o número 1359, se bem que os autores esclarecem, ao pé da página, que se trata da cantiga 1446 do código manuscrito.

Outros filólogos publicaram a cantiga, quer em antologias, quer em breves ensaios. Desta forma, encontramos-a publicada (n.º 393) por Manuel Rodrigues Lapa, nas *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer* <sup>7</sup>, por José Joaquim Nunes no ensaio “Don Pêro Gómez Barroso, trovador português do século XIII”, publicado no *Boletín de la Real Academia Gallega* <sup>8</sup>, e por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em “Randglossen zum Altportugiesische Liederbuch”, na *Zeitschrift für Romanische Philologie* <sup>9</sup>.

### 2. *Estabelecimento crítico do texto*

*Critérios usados para o estabelecimento crítico do texto:*

- a) Escrevemos com inicial maiúscula os substantivos próprios: Ambroa por ambroa, Deus por de ʝ, Ultramar por ultramar, Acri por acri;
- b) Desenvolvemos as abreviaturas: Deus por de ʝ, vos por u ʝ, por pela abreviatura p', que por q, logar por logr, quantos por quãt ʝ;
- c) Introduzimos, com parcimônia, acentos agudos e circunflexos com o objetivo de evitar confusões e dúvidas: por quê pelo grupo por que, vós por uos;
- d) Pontuamos, de acordo com as normas gramaticais, para facilitar a compreensão do texto;
- e) Substituímos a letra *u*, em função consoântica, pela ramista equivalente, *v*: vos por u ʝ, vedes por uedes, valha por ualha, viron por uyró, avedes por auedes;
- f) Ligamos por hífen os pronomes mesoclíticos às formas verbais do futuro: trobar-vos-ey por trobaru ʝ ey, saber-vos-ey por saberu ʝ ey;

(4) P. 367.

(5) P. 201.

(6) Volume VI, p. 146.

(7) P. 579.

(8) N.º 133, p. 9.

(9) Volume XXV, p. 681.

- g) Não empregamos o *h* inicial na forma *avedes*, preservando a grafia da edição diplomática, embora se possa justificar etimologicamente a presença daquela letra inicial;
- h) Substituímos o sinal } pela letra *s*: *pode*{se, *desse* por *de*{se, *passastes* por *pa*{sa}{tes, *fostes* por *fo*{tes};
- i) Suprimimos a letra *h*, quando inicial e sem justificação etimológica: *i* por *hy*, *u* por *hu*;
- j) Mantivemos a letra *y*, quando em situação semivocálica, e a letra *i*, quando em situação vocálica: *trobey*, *poys*, *mays*, *trobar-vos-ey*, *muytas*, *direy*, *sey*, *saber-vos-ey*; *mi*, *Acri*, *aquí*, *i*. Por coerência, fizemos as alterações necessárias nas seguintes palavras: *achey* por *achei*, *i* por *hy*, *trobey* por *trobei*, *viron* por *uyro*;
- l) Mantivemos a nasal final em *-n* e uniformizamos as palavras com til em vogal intermediária ou final: *perdon*, *non*, *razon*; *non* por *nõ*, *son* por *sõ*, *nen* por *nê*, *viron* por *virõ*, *nunca* por *nũca*, *quantos* por *quãtos* e *contar* por *cõtar*;
- m) Como norma de praxe, separamos os vocábulos conglomerados, indicamos por meio do apóstrofo a elisão vocálica e empregamos o colchete nas edições conjecturais.

*Siglas utilizadas no aparato crítico.*

- C.V.<sup>1</sup> *Cancioneiro da Vaticana*, edição organizada por Ernesto Monaci.
- C.V.<sup>2</sup> *Cancioneiro da Vaticana*, edição crítica de Teófilo Braga.
- C.B.N. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, edição organizada por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado.
- LAPA *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, edição organizada por Manuel Rodrigues Lapa.
- MIC. “Randglossen zum Altportugiesische Liederbuch”, estudo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.
- NUN. “Don Pero Gómes Barroso, trovador português do século XIII”, estudo de José Joaquim Nunes.

A edição diplomática de um códice serviu como base para o trabalho que efetuamos; não confrontamos o texto com outros manuscritos. Por conseguinte, no aparato, não estabelecemos

as variantes, isto é, as diferentes formas que uma palavra ou grupo de palavras assume nos manuscritos. Outrossim, apresentamos o manuscrito, cuja forma é apógrafa, e as várias leituras ou lições das edições críticas.

3. *O texto diplomático* <sup>10</sup>

Pero dambroa se de ʝ mi perdon  
non u ʝ trobey da terra dultramar  
uedes por que canon achei  
razon por que u ʝ dela podeſse trobar  
5 poys hy non fostes mays trobaru ʝ ey  
de muytas cousas que u ʝ eu direy  
do queu ʝ no sabedes guardar  
Se des mi ualha<sup>u</sup>uedes p' q̄ nō  
nō trobei dacri nē deſe loḡr  
10 p' q̄ nō uyrō quāt ʝ aqui sō  
q̄ nūca uos paſsaſtes alen mar  
e da tirā hu nō foſtes nō sey  
comou ʝ trobei mays saberu ʝ ey  
as manhas q̄ uos auedes cōtar.

4. *O texto estabelecido*

Pero d'Ambroa, se Deus mi perdon,  
non vos trobey da terra d'Ultramar  
vedes por quê: ca non achey razon  
por que vos dela podesse trobar,  
5 poys i non fostes; mays trobar-vos-ey  
de muytas cousas que vos eu direy,  
do que vos <vós> non sabedes guardar.  
Se De<u>s mi valha, vedes por que non  
vos trobey d'Acricri nen desse loḡr:  
10 por que non viron quantos aqui son  
que nunca vós passastes alen mar?  
E da terra u non fostes, non sey  
como vos trobe i, mays saber-vos-ey  
as manhas, que vós avedes, contar.

(10) MONACI, Ernesto, ed. — *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, p. 367.

I — Classificação: cantiga de maldizer de mestria; 2 x 7, em decassílabos agudos.  
Esquema rimático: a b a b c c b. Coplas singulares.

II — 1. *dambroa*, C.V.<sup>1</sup>; *d Ambro/a/*, C.B.N.; *pardon*, C.B.N., LAPA; 2. *dultramar*, C.V.<sup>1</sup>; *d'ultramar*, C.V.<sup>2</sup>; *do ultramar*, C.B.N.; *do Ultramar*, LAPA; 7. *de*, LAPA, NUN.; *sab/er/uedes*, MIC; 8. *des*, C.V.<sup>1</sup>; 9. *dacri*, C.V.<sup>1</sup>; *d'Acre*, MIC; 10. *uyrō*, C.V.<sup>1</sup>; *virom*, C.V.<sup>2</sup>; *uiron*, C.B.N.; *uyron*, NUN.; 11. *alen-mar*, C.V.<sup>2</sup>; *alenmar*, NUN.; 12. *tirā*, C.V.<sup>1</sup>; 13. *Trobey*, C.B.N.; *trobe*, MIC; *trobar*, NUN.

## O AUTOR

No *Cancioneiro da Ajuda* e no *da Vaticana* são atribuídas a Pêro Barroso duas cantigas de amor (n.º 222 e 223 ou n.º 1 e 2). No *Cancioneiro da Vaticana* figuram, ainda, três cantigas de amigo (n.º 333, 334 e 335) e um sirventês moral (n.º 592/593), tendo como autor D. Pêro Gomes Barroso, e sete cantigas satíricas de Pêro Barroso. Teófilo Braga, no estudo introdutório ao *Cancionero da Vaticana*, defende a idéia de que Pêro Barroso e D. Pêro Gomes Barroso são trovadores diferentes, apoiando-se no fato de que o primeiro, nas suas cantigas, faz alusões a fatos mais antigos, como por exemplo a batalha de Acre. Por outro lado, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, na edição crítica e comentada do *Cancioneiro da Ajuda*, embora inicie afirmando que “não há certeza de que Pêro Barroso e D. Pêro Gomes Barroso sejam um só indivíduo”<sup>11</sup>, acaba por ver nestes dois nomes um só trovador: “Segundo o historiador de Sevilha e Argote de Molina, que se encosta neste particular a um ilustre descendente dos Barrosos, D. Pêro Gomes foi um dos *herdados* de Sevilha, o que indica que assistira à tomada de Sevilha, combatendo. E o poeta Pêro Barroso refere-se em uma das suas coplas de escarnho à conquista da Andaluzia, como quem militou na fronteira aludindo ainda em outra parte à deslealdade de vassallos que abandonaram seu senhor na guerra, ocorrências que também serviram ao próprio Afonso X e mais trovadores da sua corte, de assunto para composições satíricas. Além disso, vemo-lo em relações com um dos jograis adidos na corte do Sábio e escarnecendo dele, mancomunado com varios poetas castelhano-afonsinos: Gonçal’Eannes do Vinhal, Pedr’Amigo de Sevilha e Bavaca. Pelo outro lado, não faltam nos seus versos reminiscências de Portugal: nomes de fidalgos que não podiam ter grande nomeada fora da pátria. Longe de invalidar as afirmações dos historiadores e nobiliaristas, estas alusões servem, pelo contrário, a autenticá-las. De mais a mais, no *Livro do Repartimento*, o herdado é chamado Pêro Barroso”<sup>12</sup>.

D. Pêro Gomes Barroso era filho ilegítimo de D. Gomes Viegas, Senhor de Basto, e da filha de um escudeiro. A esposa de D. Gomes, Dona Mor Rodrigues de Candareí, teve três filhos que foram sobrepujados por D. Pêro Gomes Barroso,

(11) P. 394.

(12) Volume II, p. 394-395.

homem dotado de ricas virtudes<sup>13</sup>. Movido, talvez, pelo espírito aventureiro e ânsia de fortuna, saiu de Portugal, fixando-se em Castela. Casou-se em Toledo com Dona Chamoá Fernandes de Azevedo, filha de D. Fernam Peres de Azevedo, deixando descendência ilustre. Participou da tomada de Sevilha e da conquista da Andaluzia, sendo beneficiado com algumas terras, conforme se lê no *Livro do Repartimento*. Graças à sua valentia e reto proceder nas batalhas, passou a freqüentar a corte de D. Afonso X e serviu de medianeiro entre o monarca e os ricos-homens rebeldes, refugiados no reino de Granada.

É bastante reduzido, porém, o espólio poético do trovador: duas cantigas de amor, três de amigo e oito cantigas satíricas. Nas cantigas de amor, canta, respectivamente, os segredos que os namorados devem observar, não revelando o seu amor à mulher amada e ocultando-lhe o nome, e a amargura de ter vivido longo tempo sem a correspondência da namorada. Nas cantigas de amigo, traduz o desespero da mulher diante da ausência do amante, o que a leva a suspeitar da veracidade dos seus sentimentos, e a vaidade feminina. Nas satíricas, ora ridiculariza o jogral Pêro Lourenço que fora logrado na compra de umas casas, ora canta os seus padecimentos em terra estrangeira, ora castiga a covardia e deslealdade dos vassallos que fogem à guerra, ora zomba da falsa peregrinação de Pêro d'Ambroa.

## A LÍNGUA

### 1. *Considerações introdutórias.*

Pêro Gomes Barroso usou, como meio de expressão e comunicação, o galego-português, idioma comum à Galiza e Portugal no século XIII. Assim, a cantiga de maldizer em questão deve ser enquadrada no período *arcaico* do português que compreende duas fases: a primeira, até 1380, por ocasião do reinado de Afonso IV; a segunda, de 1380 até fins do século XV.

Esta cantiga insere-se dentro da fase inicial, pois predominam nela características fonéticas, morfológicas e sintáticas em uso antes de 1380. Deparamos, contudo, uma que outra vez, com particularidades concernentes já à fase seguinte. Isto nos leva a crer que já se processava, na altura em que a cantiga

(13) Nas *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, volume I, p. 171, lê-se: "...e de hũa filha de hũu escudeiro outro que não foi lidimo, que ouve nome don Pero Gomes Barroso, que valeo mais que os outros irmãos, foi mui bõo e muito honrado e foi casado en Toledo con dona Chamoá Fernandes."

foi escrita, a transformação da língua portuguesa. Conseqüentemente, a cantiga de Pêro Gomes Barroso pertence a um período de transição lingüística, assinalando a passagem da primeira para a segunda fase do português arcaico.

## 2. Características fonéticas

Observamos, inicialmente, na cantiga, que ainda não ocorre a unificação das diversas terminações nasais. O uso de *-on* é comum na primeira fase do português arcaico, correspondendo às formas da terceira declinação em *-one* (*razon*, de *ratione*) e à terminação *-unt* de algumas formas verbais (*viron*, de *viderunt*; *son*, de *sunt*). A terminação *-on*, antes de adquirir a forma *-ão*, passou pela intermediária *-am*. Por outro lado, mantiveram-se as nasais em casos em que, mais tarde, desapareceram e deram origem a novos sons, caso de *perdon* por *perdõe*, de *perdonet*.

Quanto às terminações verbais da segunda pessoa do plural, na primeira fase do português arcaico, registram os manuais de Filologia a forma *-ades* (e também *-ade*), proveniente da terminação latina *-atis*, ou *-des* e *-de*, das formas latinas *-tis* e *-te*. Nesta cantiga de Barroso, dois exemplos atestam esta característica da primeira fase, *sabedes* e *avedes*. Só mais tarde, houve a redução para *sabeis* e *haveis* (formas sincopadas). Segundo Leite de Vasconcelos, a síncope havida nessas formas verbais deve ser de origem morfológica e não fonética, “visto que *-ades -edes* se mantiveram nos substantivos (verdades, redes); mas d’onde partiu o impulso? É difícil responder”<sup>14</sup>.

## 3. Características morfológicas

Os substantivos que terminam em *-ão*, no português arcaico, acabavam, como vimos, em *-on* e, posteriormente, em *-am*. Na cantiga em questão, há o caso do substantivo *razon*.

O artigo definido originou-se do acusativo do demonstrativo latino *illu(m)*, *illa(m)*: *illum* > *illu* > *ello* > *elo* > > *lo* > *o*; *illam* > *illa* > *ella* > *ela* > *la* > *a*. No verso 14, aparece o artigo definido feminino plural já com a forma final *as*, antecedendo o substantivo *manhas*. A queda do *l* ocorreu inicialmente em posição intervocálica (por exemplo em *a + lo*), generalizando-se com o passar do tempo. Por esse motivo, encontramos, não raro, as duas formas, *a* e *la*.

(14) *Lições de Filologia Portuguesa*, p. 172.

Lembramos o que escreveu J. J. Nunes no seu *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa* e que se pode aplicar a esta cantiga: “Falando, pois, rigorosamente, o artigo definido é um verdadeiro pronome, quer com respeito ao seu emprego, quer sobretudo relativamente à sua origem”<sup>15</sup>. O artigo definido feminino contraído com a preposição *de* (versos 2 e 12) é explicado, segundo Leite de Vasconcelos<sup>16</sup>, pela grande tenuidade do artigo, sobretudo do definido.

Encontramos, ainda na categoria dos variáveis, alguns tipos de pronomes. Nos versos 7, 11 e 14 o pessoal *vós* aparece com função subjetiva. A forma latina *vos* deu em português *vos*. “Em época difícil de determinar, este pronome, devido à ênfase com que eram proferidos os pronomes pessoais em função subjetiva, recebeu timbre aberto (ó). A métrica dos cancioneiros demonstra que o fato estava realizado no século XIII, quando *vós* era tônico, isto é, quando sujeito ou regido de preposição”<sup>17</sup>. Ainda com função subjetiva, temos o pronome pessoal *eu* (verso 6), já registrada na língua arcaica. Predominam, contudo, nesta cantiga, os pronomes com função objetiva: *mi* (versos 1 e 8) e *vos* (versos 2, 4, 5, 6, 7, 9 e 13). O pronome *mi* foi empregado pela forma *mim* (> *mihī*). A nasalização da vogal *i* foi ocasionada pela proximidade do som nasal inicial. Acentua este caráter conservador da forma pronominal *mi* o uso de certas frases comuns a vários trovadores, já consagradas pelo uso, e que também aparecem na cantiga de Pêro Gomes Barroso, como “se Deus mi perdon” e “se Deus mi valha”.

A forma *que*, proveniente da latina *qui*, já está registrada na língua arcaica e aparece, na cantiga, quer preposicionada, quer não, nos versos 4, 6, 7, 8 e 12. Com relação aos demonstrativos, a língua arcaica registrava as formas *esto*, *esso*, *aquelo* e *elo*. A cantiga de Barroso apresenta dois demonstrativos, *esse* e (*d*)*o*, neutro, equivalente a *aquilo*, formas usadas na segunda fase do português arcaico, evidenciando a transformação que se operava na ocasião em que a cantiga foi composta. Por fim, os pronomes indefinidos e interrogativos. A forma indefinida *quanto* (verso 11) substituiu *quot* no latim vulgar e subsiste até nossos dias. O mesmo não se pode dizer com relação a outros indefinidos que tenderam a desaparecer, caso de *ende*, *ren* (ou *rem*), *nulha* e *al*, com significado de *alguma coisa*, *algo*. Tanto na interrogação indireta (verso 3) como na

(15) P. 249.

(16) *Op. cit.*, p. 57.

(17) Magne, Augusto, ed. — *A Demanda do Santo Graal*, v. III, p. 414.

direta (verso 10), o interrogativo *que* pode ser explicado como resultado, conforme assinala J. J. Nunes<sup>18</sup>, da fusão do acusativo *quem* (de *qui*, desaparecido, ao que parece, em época anterior à fixação da língua pela escrita) com o neutro *quid*. A forma *que* persistiu no português moderno.

No tocante aos advérbios, constatamos a existência, na cantiga, dos de lugar: *i* (versos 5 e 13), *aqui* (verso 10), *além* (verso 11), *u* (verso 12). A forma *i* era usada no português arcaico e corresponde ao atual *aí*. Origina-se, segundo uns, do caso ablativo do demonstrativo *hic*, e segundo outros, do advérbio *ibi*. Por influência dos advérbios *aqui* e *ali*, com o passar do tempo, a forma *i* transformou-se em *aí*. Com relação ao advérbio *aqui*, assinalamos que já apresentava na língua arcaica a forma atual, ao contrário do advérbio *além* que, normalmente, possuía a forma *alende*. O arcaico *u*, às vezes escrito *hu*, originado do demonstrativo latino *huc* ou do advérbio *ubi*, com o tempo, foi substituído por *unde* e *onde*, da forma latina *unde*. Em menor proporção registramos o aparecimento dos advérbios de tempo, negação e modo. *Nunca* (verso 11), do latim *nunquam*, já apresentava no português arcaico a forma atual. Entretanto, o advérbio de negação *non*, proveniente da forma latina *non*, possuía, no português arcaico, diversidade de terminações nasais. Assim, podia ser escrito ainda *nõ* e *nom*. Provavelmente, na segunda fase do português arcaico, evoluiu para *nam* e, posteriormente, sofreu ditongação, originando o nosso *não*. O advérbio de modo *como* (verso 13) foi empregado pelo autor da cantiga como conectivo, introduzindo uma oração objetiva direta. Proveniente da forma *quomodo*, possuía outras formas, *coma* e *come*.

Nesta cantiga satírica, encontramos duas preposições que se repetem em vários versos e que permaneceram no português até à atualidade. Trata-se das preposições *de* (da forma latina *de*) e *por* (proveniente de *pro*).

É bem rica a cantiga de Pêro Gomes Barroso no que diz respeito às conjunções. A conjunção *se* (versos 1 e 8) do latim *si* (o *i* longo tornou-se breve por ser a conjunção proclítica), foi usada com valor de condicional, idêntico ao português atual. *Ca*, na primeira fase, podia ser causal, comparativa e integrante, mas adquiriu aqui (verso 3) o primeiro valor, ou, mais exatamente, o valor de explicativa. Neste caso provém de *quia*. Com valor de comparativa equivale a *do que* e origina-se de *quam*. Como integrante, substituíria a conjunção *que*, de *quid*.

(18) *Compêndio de Gramática Histórica*, pp. 256-257.

Podia, ainda, ser empregada como forma abreviada do advérbio *acá*, que persiste até nossos dias. *Poys* (verso 5) tem valor de explicativa e vem da forma latina *post*, com a apócope da dental e a ditongação da vogal *o*. A conjunção *mays*, dos versos 5 e 13, reduziu-se a *mas*, com *a* surdo, por estar em posição proclítica. A coordenativa aditiva *nen*, de *nec*, já apresentava no português arcaico a forma nasalada, resultante da influência da nasal inicial, e a integrante *que* (verso 11) passou a substituir a forma *ca*. Finalmente, já encontramos, nessa fase, a conjunção *e*, com o valor atual de aditiva, como se observa no verso 12.

Quanto aos tempos verbais, estenderemos nossas considerações ao presente do indicativo, ao pretérito perfeito do indicativo, ao futuro do presente do indicativo, ao presente do subjuntivo e ao imperfeito do subjuntivo. Do primeiro, temos as formas *vedes*, *son*, *sey*, *avedes* e a locução *sabedes trobar*.

A forma *vedes*, de *videtis*, já apresentava no português arcaico a forma atual. “As desinências *-des* e *-de* da segunda pessoa do plural persistiram inalteradas até começos do século XV, desta época em diante o *-d-* principiou a mostrar a propensão para cair, mantendo-se apenas em casos em que está precedido de consoante, como em *tendes*, *vindes*, *tende*, *vinde*, ou nos verbos de infinito monossilábico, nos quais da sua queda resultaria confusão com a segunda do singular, como em *ledes*, *lede*”, assinala J. J. Nunes.<sup>19</sup> Foi o que ocorreu com *avedes* e *sabedes*. Contrariando as normas, o *-m* da primeira pessoa, cuja tendência era cair, manteve-se na forma arcaica *son*, do verbo *ser*, perdurando até o século XVI. Contudo, nesta cantiga, no verso 10, o verbo *ser* foi usado no sentido de *estar*. o arcaico *sey* (verso 12) explica-se por analogia com idêntica pessoa do verbo *haver*: \*saio por sapio > sai > sei. Passemos, às formas do pretérito perfeito do indicativo. Já nos referimos anteriormente à forma verbal *viron* usada por Barroso no verso 10. *Fostes* e *passastes*, respectivamente, nos versos 5 e 12, e 11, nada de especial revelam, pois já apresentavam, naquela altura, a forma atual. Apenas *trobey* (versos 2 e 9) merece algum comentário. Essa forma persistiu até o século XVI, quando o *v* passou a substituir o *b*. É a primeira pessoa do singular do verbo *trobare* que, provavelmente, representa o latim *turbare*. *Trobar-vos-ey* (verso 5), *direy* (verso 6) e a locução *saber-vos-ey contar* (verso 13) constituem os verbos usados no futuro do presente do indicativo. De um modo geral, englobando todos esses casos, podemos firmar que a língua

(19) *Op. cit.*, p. 278.

arcaica já apresentava formas do futuro do presente que vieram a subsistir no atual português. Sabe-se que para suprir a falta do futuro do indicativo as línguas latinas uniam o infinito do verbo ao presente do indicativo do verbo *haver*. Assim, para exemplificarmos, a forma *direi*, ou se quisermos, a forma *direy* do texto, originou-se de *dicere+habeo* > \**dir'aio* > \**dirai* > *direi* (ou *direy*).

Com relação ao presente e ao imperfeito do subjuntivo, teceremos apenas breves comentários. Localizamos do primeiro tempo as formas *perdon* (verso 1), *valha* (verso 8) e *trobe* (verso 13); do segundo, a locução *podesse trobar* (verso 4). O verbo *perdoar* origina-se do latim *perdonare*, sendo muito freqüente na primeira fase do português arcaico a terceira pessoa do singular *perdon* em construções como “si Deus me *perdon*”. Esta pessoa provém do subjuntivo *perdonet*. Por sua vez, *valha* origina-se de *valeam*. Quanto ao verbo *poder*, usado na locução verbal, deriva da forma hipotética *potere*. Resta-nos lembrar que a forma *podesse* apresentava já a vogal *o*, em substituição ao *u* latino, já no português arcaico.

#### 4. *Características sintático-estilísticas*

Notamos, inicialmente, severa observância à próclise e à mesóclise pronominal. Podemos assinalar, contudo, como arcaísmo sintático, a ordem indireta das palavras nas orações, notadamente, na segunda *copla*: “E da terra u non fostes, non sey / como vos trobe i, mays saber-vos-ey / as manhas, que vós avedes, contar.”

Em algumas passagens, a cantiga peca por falta de clareza, ou, se preferirmos, pela confusão de idéias causada pela preferência por períodos longos. Sucedem-se orações coordenadas e subordinadas. Outro fato bastante significativo é o uso de duas formas para a conjunção explicativa, isto é, *ca* e *poys*, o que nos leva a crer que, já na primeira fase do português arcaico, a conjunção *ca* perdia o valor causal e adquiria o de explicativa. Outras características sintáticas dignas de nota dizem respeito à regência verbal, em especial, à regência dos verbos *saber* e *guardar*, e ao emprego da negativa *nen*. O verbo *saber* era usado transitivamente, construção que subsistiu no atual português. No verso 12, a forma *sey* tem como objeto direto uma oração subordinada substantiva, introduzida, como já nos referimos, pela partícula *como* que, nessa altura, já passava a substituir a arcaica forma *ca*. Também o verbo *guardar* usava-se como transitivo, com o sentido de “catar ou

pensar uma chaga”, ou “observar”. Como verbo pronominal significava “precaver-se”, “acautelar-se”, e era também usado transitivamente (verso 7). É possível que, com este sentido, tenha sido usado por influência francesa. Quanto à partícula de valor negativo *nen*, correspondia a *e não*. No português arcaico era comum a omissão do primeiro *nen*, quando se coordenavam termos de uma oração: “/nen/ d’Acri nen desse logar”.

Passemos, agora, às características estilísticas. Segundo Bruneau <sup>20</sup>, estilo é o conjunto de fatos particulares que caracterizam o indivíduo, escritor ou orador, em relação ao material que a língua (a sociedade) lhe proporciona. Tendo em vista o conceito acima, tentaremos levantar e comentar algumas características de estilo na cantiga de Pêro Gomes Barroso. Em primeiro lugar, chamou-nos a atenção a freqüência do verbo *trobar* nas duas coplas que compõem a cantiga: *trobey* (versos 2 e 11), *podesse trobar* (verso 4), *trobar-vos-ey* (verso 5), *trobe* (verso 13). Trata-se de um recurso poético do trovadorismo denominado mordobre, cujo objetivo era dar ênfase ao conteúdo da cantiga, partindo da repetição de uma palavra nas suas formas cognatas flexionadas. O trovador emprega o pretérito desse verbo para justificar-se de não ter posto em poesia (cantiga) a viagem ao Ultramar de Pêro d’Ambroa. O futuro *trobar-vos-ey* evidencia a intenção do trovador de compor trovas, mas com um caráter de firme oposição reforçado pelo uso da adversativa *may*s. Em resumo, Pêro d’Ambroa será louvado em cantiga, não pela peregrinação (que deixou de realizar), mas por suas qualidades, por suas prendas, por suas *manhas*. Ressalte-se o caráter irônico que a cantiga adquire nesta passagem.

Outra característica estilística é o uso repetitivo da partícula *que*: *por quê* (verso 2), *por que* (verso 4), *que* (verso 6), *do que* (verso 7) *por que* (verso 8), *por que* (verso 10), *que* (verso 11) e *que* (verso 14). Quer se trate de pronomes relativos, antecedidos ou não de preposição, quer de conjunções integrantes ou de pronomes interrogativos, o uso com certa freqüência da partícula *que* transmite ao texto certa aspereza. A ressaltar, em alguns casos, o valor causal (por exemplo em *por que*) dessa partícula que se conciliando com as explicativas (*poys* e *ca*) intensificam a crítica a Pêro d’Ambroa.

Constituem, também, nota estilística o uso das locuções verbais em substituição aos tempos simples (*sabedes guardar*,

(20) Apud Raul H. Castagnino, *El Análisis Literário*. Buenos Aires. Nova /1966/ p. 203.

*podesse trobar, saber-vos-ey contar*), o que confere ao verso, feito para o canto, maior fluidez.

Em favor da expressividade e da musicalidade dos versos, os trovadores serviam-se do processo da aliteração. Quer se tratando de aliteração, quer de eco, parece-nos que Pêro Gomes Barroso conferiu a seus versos sons desagradáveis, como se verifica nos versos 6, 8/9 e 10: “de muytas cousas que vos eu direy”, “se Deus mi valha, vedes por que non / vos...” e “por que non viron quantos aqui son”.

## ASPECTOS FORMAIS DA CANTIGA

### *A estrutura da cantiga*

#### 1. *Estrutura estrófica*

Temos a impressão de que esta cantiga de Pêro Gomes Barroso está incompleta. O sentido dos últimos versos da cantiga, bem como o espaço em branco existente na reprodução (fotocópia) do manuscrito<sup>21</sup>, levaram-nos à esta suposição. Pêro Gomes Barroso propõe-se a cantar as prendas (*manhas*) de Pêro d'Ambroa e essas qualidades não aparecem na cantiga. Possivelmente, ocupariam a terceira copla. Desta forma, a cantiga não escapou ao princípio da tripartição tão em moda na Península Ibérica, afastando-se, nisso, da maneira provençal.

Esta cantiga de maldizer é de mestria, pois não possui refrão; cada copla é formada de sete palavras, o que confirma totalmente a tendência da época.

Pêro Gomes Barroso usou, ainda, o processo poemático do mordobre, “artifício vocábular que consiste na repetição da palavra nas suas formas cognatas, derivadas.”<sup>22</sup> É o caso do emprego repetitivo do verbo *trobar*: trobey, podesse trobar, trobar-vos-ey, trobey, troba. Por meio do mordobre o trovador tentou enfatizar o conteúdo temático da cantiga.

Em síntese e conclusão, nosso trovador mostrou-se conhecedor da arte de trovar e obedeceu, rigorosamente, às normas da poética trovadoresca.

#### 2. *Estrutura rimática*

Pêro Gomes Barroso seguiu, no tocante à rima, os preceitos da métrica provençal, pois utilizou, na sua cantiga,

(21) MACHADO, Elza Paxeco & MACHADO, José Pedro, ed. — *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, v. VII.

(22) SPINA, Segismundo — *A Lírica Trovadoresca*, p. 422-423.

as *cobras unissonantes* — coblas unissonans — ou seja, uma única série de rimas para todas as estrofes. O esquema rimático (a b a b c c b) pode ser facilmente observado no quadro abaixo:

1. <sup>a</sup> cobra		2. <sup>a</sup> cobra	
.....perdon	a	.....non	a
.....d'Ultramar	b	.....logar	b
.....razon	a	.....son	a
.....trobar	b	.....mar	b
.....trobar-vos-ey	c	.....sey	c
.....direy	c	.....saber-vos-ey	c
.....guardar	b	.....contar	b

No estudo que fizemos da rima não observamos irregularidade nenhuma. Os versos são iguais e *rimados* como ensina a Arte Poética. O trovador utilizou-se, sem exceção, nesta cantiga, de versos agudos, masculinos. Todas as *palavras* terminam por vocábulos oxítonos ou por monossílabos tônicos.

### 3. *Estrutura do verso. O metro*

Os versos desta cantiga de maldizer são decassílabos agudos. O verso decassílabo era o metro obrigatório do sirventês provençal. Nas cantigas galaico-portuguesas o decassílabo, ao lado do verso redondilho, era o preferido pelos trovadores. Antes de tecermos outros comentários acerca da estrutura do verso, apresentaremos o esquema métrico de todas as *palavras* da cantiga:

Pero d'Ambroa, se Deus mi perdon,	4 — 7 — 10
non vos trobey da terra d'Ultramar	4 — 6 — 10
vedes por quê: ca non acheý razon	4 — 8 — 10
por que vos dela podesse trobar,	4 — 7 — 10
poys i non fostes; mays trobar-vos-ey	4 — 8 — 10
de muytas cousas que vos eu direy,	4 — 8 — 10
do que vos <vós> non sabedes guardar.	4 — 7 — 10
Se De<u>s mi valha, vedes por que non	2 — 6 — 10
vos trobey d'Acri nen desse logar:	4 — 7 — 10
por que non viron quantos aquí son	4 — 6 — 10
que nunca vós passastes alen mar?	4 — 6 — 10
E da terra u non fostes, non sey	3 — 7 — 10
como vos trobe i mays saber-vos-ey	4 — 8 — 10
as manhas, que vós avedes, contar.	5 — 7 — 10

A partir do esquema métrico acima, organizamos o seguinte quadro:

com acentuação 4 — 6 — 10	3 versos
com acentuação 4 — 7 — 10	4 versos
com acentuação 4 — 8 — 10	4 versos
com acentuação 5 — 7 — 10	1 verso
com acentuação 3 — 7 — 10	1 verso
com acentuação 2 — 6 — 10	1 verso

Quanto à cesura:

com cesura 4 + 6	9 versos (1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13)
com cesura 6 + 4	3 versos (2, 8, 10)
com cesura 3 + 6	1 verso (12)
com cesura 5 + 5	1 verso (14)

Tiramos, a partir dos quadros apresentados, algumas conclusões. Quanto à acentuação das sílabas, notamos que predominam os versos cujo acento rítmico cai na quarta sílaba. Quanto à cesura, na maioria dos versos, ela ocorre na quarta sílaba, constituindo o chamado decassílabo a minore. Em dois versos a cesura ocorre na sexta sílaba, constituindo o decassílabo a maiori. Há ainda um verso com cesura na terceira sílaba (decassílabo de cesura lírica) e outro com cesura na quinta sílaba (decassílabo ibérico ou galego). Portanto, nossa cantiga possui todos os casos do verso decassílabo medieval.

Notamos a preferência pelo verso de arte maior, modalidade rítmica de ordem anapéstica (UU-) ou datílica (-UU).

Em dois versos torna-se dificultosa a escansão: no sétimo e no décimo-terceiro. No primeiro deles, houve a necessidade de incluir o pronome tônico *vós*, provavelmente omitido pelo copista, a fim de satisfazer a métrica. Por sua vez, no segundo verso assinalado, foi preciso, pelo mesmo motivo, considerar o grupo de palavras *trobe i* como tendo duas sílabas (sinalefa).

## O DOCUMENTO COMO EXPRESSÃO DE CULTURA DA ÉPOCA

É possível estabelecer, através dos elementos contidos na cantiga de Pêro Gomes Barroso que, satiricamente, põe em versos a “frustrada” peregrinação de Pêro d’Ambroa, alguns aspectos da cultura medieval, relacionados com a Península Ibérica. O autor ridiculariza, com veemência, o jogral Pêro

d'Ambroa que, segundo consta, tentou, em companhia da soldadeira Marinha Meijouchi, uma peregrinação ao Ultramar, nome pelo qual se indicava a Terra Santa<sup>23</sup>. Pelas informações dadas posteriormente por sua companheira soube-se que o jogral não concluiu essa peregrinação. Receoso das ondas traiçoeiras do mar, “escondeu-se primeiro em Burgos (C.V. 1195), estacionou longamente em Montpellier (C.V. 1195 e 1066), visitando, quando muito, o santuário de Santa Maria de Rocamador (C.V. 1066), e regressou pelo Poio de Roldan, quando viu decorrido o prazo usual das romarias de além-mar”<sup>24</sup>.

Realizada ou não a peregrinação, a cantiga serve como testemunho de uma das atividades religiosas do homem medieval, em especial, na Península Ibérica, ou seja, a visita aos lugares santos. Conforme assinala Oliveira Marques, a religiosidade do português medieval refletia-se na assistência à missa e a outras cerimônias da Igreja, nos jejuns e abstinências, e, por fim, nas peregrinações e romarias<sup>25</sup>. Esta última prática encontra-se solidamente documentada até mesmo, como é sabido, nas cantigas de amigo.

Há referência, para finalizar, ao porto mediterrâneo de São João de Acre, local de chegada de importantes cruzadas, nos séculos XII e XIII, e último baluarte cristão, reconquistado pelos “infiéis” em 1291.

## GLOSSÁRIO ETIMOLÓGICO

A, as (versos 12 e 14) — Artigo definido feminino.

O artigo só aparece nos últimos tempos do latim vulgar e inexistia no latim clássico. Em português o artigo definido feminino origina-se do demonstrativo *illa*: *illa* > *ela* > *la* > *a*. É freqüente, no português arcaico, a coexistência das formas *la* e *a*, como em Pêro Meogo: “levou-’ a louçana” e “vi anda’ las cervas”. A redução à forma atual explica-se pela posição proclítica assumida pelo artigo.

Achar (verso 3) — Verbo transitivo.

Do latim *afflare*, por *adflare*, soprar sobre, cheirar. O grupo *fl* reduz-se a *ch*, como em *inflare* > *inchar*. O verbo era também usado no esporte venatório, quando o cão cheirava a caça, daí o sentido de encontrar. No século

(23) VIEIRA, F. Domingos — *Grande Dicionário Português*, p. 855.

(24) VASCONCELOS, Carolina M. de — *Cancioneiro da Ajuda*, v. 11, p. 533.

(25) *A Sociedade Portuguesa*, p. 167.

XVI, por via erudita, surge *aflar*, forma divergente, no sentido de soprar.

Acri (verso 9) — Substantivo.

O mesmo que São João de Acre, porto do Mediterrâneo, hoje no Estado de Israel. Foi capital do reino latino de Jerusalém.

Alen (verso 11) — Advérbio.

De origem discutida, para uns origina-se do latim *eccu hinc*, eis ali, para outros (Nascente, Nunes) de *ad+illuc+inde*. Nascentes ainda dá como origem *ellum+inde*. No português arcaico há a forma *alende*, separando-se a sílaba final por identificar-se com a preposição.

Ambroa (verso 1) — Substantivo.

São Tirso de Ambroa, paróquia de Irijoa, na província da Coruña. Em documentos antigos aparece Ambrona, de onde Ambrôa em alguns textos arcaicos.

Aqui (verso 10) — Advérbio.

Do latim *ecce+hic*, para Nascentes. Nunes dá como origem *eccu+hic* ou *eccu+ibi*. Para Coutinho: *\*accu+hic* por *eccu+hic*>*aqui*; *\*accu+ibi* por *eccu+ibi*>*aqui*.

Aver (verso 14) — Verbo transitivo.

Do latim *habēre*. Este verbo sofreu profundas contrações, explicadas pelo seu emprego proclítico ou enclítico, segundo Coutinho. No português arcaico este verbo era grafado sem o *h-* inicial, que foi reintroduzido por influência erudita. Na segunda pessoa do plural, na primeira fase do português arcaico, a forma corrente era *avedes* (do latim *habētis*), caracterizada pela presença do *-d-* intervocálico.

Ca (verso 3) — Conjunção causal, com valor explicativo.

Forma arcaica do latim *quia*, em próclise, com redução vocálica de difícil explicação: *quia*>*qua*>*ca*. Na língua arcaica a conjunção *ca* exercia também a função de integrante (do latim *quid*), em substituição a *que*, e de comparativa (do latim *quam*), equivalente ao moderno *do que*. A partícula *ca* empregava-se ainda como advérbio, em forma abreviada de *aca*, tónica que persiste até nossos dias. Representa o latim *eccu hāc*.

Como (verso 13) — Advérbio.

No texto, introduz uma oração subordinada substantiva objetiva direta. Do latim, *quomodo* > *quomoo* > *comoo* > *como*, com o desaparecimento da semivogal *-u-*, a síncope do *-d-* intervocálico, e crase. Alguns admitem a forma *quomo* no latim vulgar. Coutinho apresenta a seguinte evolução: *quomodo* > *quomo* > *como*. Paralelamente à forma *como*, havia na língua arcaica *come* e *coma*, que encontrariam explicação em *quomo et* e *quomo ac*, respectivamente.

Contar (verso 14) — Verbo transitivo.

Do latim *computare*, calcular, depois pensar. *Computare* > *comptare* > *contar*. Nos grupos (românicos) de três, segundo Nunes, a segunda consoante, nos nomes comuns, assimila-se à imediata, reduzindo-se depois o grupo geminado a simples, e essa, sendo dental, converte o *m* em *n*, que nasaliza a vogal precedente (caso de *computare*).

Cousas (verso 6) — Substantivo.

O substantivo *cousa* provém do latim *causa*, com a tendência normal do ditongo *au* transformar-se em *ou* ou *oi*. *Res*, do latim clássico, foi suplantada por *causa*, por ser monossilábica e, portanto, não ter bastante corpo. Foneticamente o *-s-* tomou o som de *z*, isto é, passou de forte (*caussa*) a brando (*cauza*), embora na escrita continuasse sob a mesma forma.

De (versos 1, 2, 4, 6, 7, 9 e 12) — Preposição.

Do latim *de*. No latim tardio a preposição *de* substituiu o ablativo e o genitivo. A registrar, ainda, o emprego do *de* partitivo em toda a literatura medieval.

Deus (versos 1 e 8) — Substantivo.

Do nominativo latino *dēus*. Conforme esclarece José Joaquim Nunes, do nominativo provém o substantivo masculino Deus, por influência eclesiástica ou culta. Segundo ainda Nunes, a vogal e tônica, isto é, *ê* e *ae* do latim clássico, “seguida mediata ou imediatamente das semivogais *i* ou *u* ou consoante vocalizável, passa para *ê* e atrai-as, formando com elas os ditongos *êi* e *êu*, se a consoante com que estão em contato não é alguma das sobre que elas principalmente atuam” (p. 43 e 44).

Dizer (verso 6) — Verbo transitivo.

Do latim *dicere*, mostrar, indicar, com evolução semântica para falar. A forma da 3.<sup>a</sup> pessoa do singular do futuro

do presente do indicativo é criação românica: *dicere*+*habeo*>\**dir'aio*>\**dirai*>*direi*.

E (verso 12) — Conjunção.

Do latim *et*, que desde cedo tendia a substituir a enclítica *que*, de que era sinônimo. A queda da oclusiva dental surda *-t* em posição final era quase geral no latim vulgar, já no século IV (Nunes), como atestam muitas inscrições dessa época, mas depois de ter abrandado em *-d*. Em antigos escritos aparecem, portanto, as formas *et* e *ed*. Com relação à pronúncia desta conjunção, deve ter sido *é* em certos casos, mas seguida de vogal *e*, posteriormente, ainda de consoante soava *i*. Desta forma, houve generalização da pronúncia *i*.

Ela (verso 4) — Pronome pessoal.

Do latim *illa*, demonstrativo, nominativo. O plural formou-se por analogia. O masculino *ele* provém da forma latina *ille*, com *i*-breve. Segundo Gonçalves Viana, a vogal inicial, no pronome feminino, também possuía timbre fechado.

Esse (verso 9) — Pronome demonstrativo.

Do latim *ipse* que significava o próprio, ele próprio, o mesmo, ele mesmo. O feminino *essa* provém de *ipsa*. *Esso* era a antiga forma neutra de *esse*, do latim *ipsu*. Provavelmente no século XIV surgiu a forma *isso*. Em todos esses casos houve assimilação: *p*>*s*.

Eu (verso 6) — Pronome pessoal.

Do latim *ego*, através de uma forma popular *eo*: *ego*>*eo*>*eu*. No português medieval, este pronome era pronunciado com *é* aberto: *éu*. Esta pronúncia é, ainda hoje, conservada em alguns dialetos, nomeadamente, do Algarve. A forma *ego* permanece na língua culta em *egoísmo*, *ego-centrismo* etc.

Guardar (verso 7) — Verbo transitivo.

Do germânico *wardon*, observar, procurar com a vista; daí, vigiar, fiscalizar. Em Pêro Gomes Barroso, aparece com o sentido de prevenir-se ou acautelar-se. No português arcaico havia também a forma *resguardar*, com o sentido de precaver-se. Na língua medieval, guardar podia significar também catar ou pensar uma chaga, emprego comum na *Demanda do Santo Graal*: “trabalharam-se de lhe guardar a chaga.” O *w* ou *v* germânico normalmente

se acha representado em português por *g* ou *gu* (*verra* > *guerra*, *treuva* > *trégua*, *Vimaranis* > *Guimarães*).

**I (versos 5 e 13) — Advérbio de lugar.**

Do latim *hic* ou *ibi*. Forma arcaica de *ai*, nesse lugar, lá, a esse respeito: *ad* + *hic* ou *ibi* > *ai*. A forma *ai* explica-se por ser *i* palavra muito exígua, segundo Leite de Vasconcelos. No português arcaico ao advérbio *i* juntou-se a partícula *des* e formou-se a expressão *desi* ou *des i*, de uso muito freqüente, no sentido de *depois*.

**Ir (versos 5 e 12) — Verbo intransitivo.**

Do latim *īre*, ir, andar, avançar. Para a segunda pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo aponta-se a seguinte origem: \* *fūstis* por *fuistis* > *fostes*. Este tempo do verbo *ir* originou-se, portanto, do latino auxiliar *esse*.

**Lugar (verso 9) — Substantivo.**

Provavelmente do latim *locale*. Adolfo Coelho dá, porém, como étimo o primitivo *locu*. Desde os mais remotos tempos da língua coexistem as formas *lugar* e *logar*. Muitos filólogos põem em dúvida o étimo *locale* por ser *lugar* forma mais antiga que *logar*, conforme a espanhola. Para Carolina M. de Vasconcelos: *logar* < *localis*, com dissimilação do *l* final.

**Manha (verso 14) — Substantivo.**

Do latim \* *manea* por *manua*, de *manus*, mão. Significou a princípio habilidade das mãos, arte maneira. Pêro Barroso empregou a palavra com o sentido de prenda, qualidade, o que confirma que o termo já tinha, na época, a coloração pejorativa, que se desenvolveria mais tarde.

**Mar (verso 11) — Substantivo.**

Do substantivo neutro latino *mare*, através da apócope da vogal *-e*. O vocábulo já teve o gênero feminino em português, como ainda se vê dos vestígios *preamar* e *baixamar*. Por outro lado, o gênero feminino que tomou a palavra em outros idiomas românicos (o francês e o espanhol, por exemplo) pode ser explicado por influência da palavra *terra* ou por influxo gaulês.

**Mays (versos 5 e 13) — Conjunção adversativa.**

Do latim *magis*, com a síncope da consoante intervocálica. A forma *mays* (ou *mais*) é a primitiva da que hoje se escreve e pronuncia *mas*. A palavra primitiva sofreu redução no valor vocálico devido ser átona a palavra em

função de conjunção adversativa. Segundo Magne, no *Cancioneiro da Ajuda*, em que predomina *mais* como em toda a literatura arcaica, há, assim mesmo, vinte e tantos exemplos de *mas*, prova da forte tendência que havia para ensurdecer vogais não-tônicas. Do mesmo modo como *mais* se atenuou em *mas*, assim *mas* se atenuou em *mes*, forma corrente no *Leal Conselheiro*, segundo ainda o mesmo autor.

Mi (versos 1 e 8) — Pronome pessoal.

Do dativo latino *mihi*. *Mi*, forma arcaica átona, deu o atual *me*, o que explica a função de objeto indireto que pode desempenhar esta variação pronominal. A forma *mim*, cuja nasalização da vogal *i* foi provocada pela presença do som nasal inicial (*m*), foi substituindo a arcaica *mi*.

Muytas (verso 6) — Adjetivo.

Do latim *multa*, em que houve vocalização da consoante *-l-*, que se reduziu a *i*, o que é normal, quando precedida da vogal *u*: cf. *cultellu* > *cuitelo*. O masculino, do latim *multu*, aparece, às vezes, no *Cancioneiro da Ajuda*, nasalado: *muinto*. A forma apocopada *mui* ocorreu pela sua posição proclítica.

Nen (verso 9) — Conjunção aditiva.

Do latim *nec* > *ne* > *nen*. Equivale a e não, também não. Houve apócope da consoante *-c* e nasalização por influências do som nasal inicial. Cf. *sic*. Alguns explicam a nasalização, como influência de *non* (analógica, portanto). Já no português arcaico existia a forma nasalada.

Non (versos 2, 3, 5, 7, 8, 10 e 12) — Advérbio.

Do advérbio latino *nom*. Devido à próclise tanto o *-m* quanto o *-n* finais permaneceram como *-n*, nos monossílabos, em latim vulgar. Provavelmente deve ter existido uma forma intermediária *nam* entre *non* e *não*. Aliás, na *Demanda do Santo Graal*, ocorre com certa frequência essa forma de transição.

Nunca (verso 11) — Advérbio.

Do latim *numquam*, em tempo algum, jamais. A passagem de *qu* a *c* é normal, pois só em posição tônica é que se conserva a vogal labializada ou arredondada, como ocorre, por exemplo, em *quattuor* > *quatro*. Em posição átona, portanto, perde-se a labialização; cf.: *quaternu* > *caderno*.

O (verso 7) — Pronome demonstrativo.

Do pronome latino acusativo *illu*. A redução à forma atual explica-se pela posição proclítica assumida pelo demonstrativo (e também artigo masculino). *Īllu* > *\*elo* > *lo* > *o*.

Passar (verso 11) — Verbo transitivo.

Do latim vulgar *\*passare*, derivado de *pandere*, abrir, afastar, estender. A princípio significou dar passagem, abrir, deixar ou mandar passar, e depois, ir através. Adolfo Coelho derivou de *passo*, latim *passu*. Note-se a aceção intransitiva de falecer, morrer, embora não em Pêro Gomes Barroso.

Perdoar (verso 1) — Verbo transitivo.

Do latim tardio *\*perdōnāre*, que sucedeu ao latim clássico *condōnāre* e *parcere*. É muito freqüente, no subjuntivo presente, a 3.<sup>a</sup> pessoa do singular *perdon*, na expressão “se Deus mi perdon”: *per* + *donet* > *\*perdōe* ou *perdon*. A moderna forma *perdoe* assenta em *perdoar*.

Pêro (verso 1) — Substantivo próprio.

Forma reduzida do nome próprio Pedro, do latim *Petrus*.

Poder (verso 4) — Verbo auxiliar.

Do latim *pōtēre* ou *pōtēre*, calcado nas formas *potes*, *potest* e outras de *posse*. Pretérito perfeito: *\*poti* por *potui* > *podu* > *pude*; *\*potēt* por *potuit* > *pōde*. Nas outras pessoas do pretérito, bem como nos tempos dele derivados, a permuta do *o* pelo *u* ocorreu por analogia com a primeira pessoa.

Por (versos 3, 4, 8 e 10) — Preposição.

Do latim *pro* > *por*, no latim vulgar. Houve, provavelmente, influência de *per*. Em expressões exclamativas aparecem *por*, *per* e *par*, na linguagem dos trovadores galego-portugueses. A partir do século XVI, a preposição subsistiu, na língua culta, em expressões como *de per meio* e *de per si*.

Poys (verso 5) — Conjunção explicativa.

De difícil e variada explicação. Para Leite de Vanconcelos, provém do latim *post* > *pox* > *pois*, em que a segunda forma seria analógica a *moz*. Para Nunes e outros, a explicação é a seguinte: *poste* > *posti* > *poist* > *pois*,

havendo hipértese do *i* e apócope do *t*. Para Carolina M. de Vasconcelos, provém de *post* que perdeu a dental do fim e ditongou a vogal: *post* > *pos* > *pois*. Seguida do indicativo, esta conjunção equivale a porque, visto que. Ocorre, na língua arcaica, a forma abreviada *poi'*, pela assimilação de *-s* ao *-l* subsequente.

Quanto (verso 10) — Pronome indefinido.

Do latim *quantu*, quão grande, camanho, de que tamanho. Substituiu *quot*, no latim vulgar.

Que (versos 3, 4, 6, 7, 8 e 14) — Pronome relativo.

Do nominativo masculino singular latino *qui*. Para outros da forma *quem*. É possível, ainda, que a forma neutra do interrogativo *quid* tivesse concorrido para a generalização do *que*. No português arcaico, referindo-se a pessoa, precedido de preposição aparece normalmente *que* e não *quem*.

Que (verso 10) — Pronome interrogativo.

Do latim *qui*, que suplantou, no latim popular, o interrogativo *quis*.

Que (verso 11) — Conjunção integrante.

Do latim *quid*. A forma *que* dividia com a arcaica *ca* a função de integrante, já na fase arcaica. Alguns filólogos defendem *quia* como étimo.

Razon (verso 3) — Substantivo.

Do latim *rationem* > \**razõe* > *razom* > *razão*. Equivale a motivo, fundamento, causa.

Saber (versos 7, 12 e 13) — Verbo transitivo.

Do latim *sapĕrĕ*, que prevaleceu sobre a forma clássica *scire*. Originariamente, significava ter gosto, perceber pelo sentido do gosto. Houve, posteriormente, evolução semântica já no próprio latim. *Sapĕre* > *sapĕre* > *saber*. A terceira pessoa do singular do presente do indicativo provém de *sapio* > \**saio* > \**sai* > *sei* (ou *sey*). Para Ismael de Lima Coutinho, houve, nesta pessoa, analogia com a mesma pessoa do verbo *haver*. A segunda pessoa do plural, *sabedes*, é como já vimos característica da primeira fase do português arcaico. Ainda hoje conserva-se a terminação *-des*, quando o *d* está precedido de nasal: *tendes*. A primeira pessoa do singular, *saberey*, provém de *sapere* + *habeo*.

Se (versos 1 e 8) — Conjunção optativa.

Do latim *si*. A mudança de *i* para *e* explica-se pelo fato de *si* empregar-se procliticamente, isto é, sempre antes de outra palavra, o que tornou átono o *i* e preparou o terreno para ele ensurdecer em *e*. Essa evolução ocorreu já no latim vulgar, como denotam as derivações românicas: italiano, *se*, antigo francês, *se*, provençal, *se*.

Ser (verso 10) — Verbo intransitivo.

Do latim *sēdēre*. O latim da Lusitânia fundiu num só paradigma os dois verbos do latim clássico *esse*, ser, e *sēdēre*, sentar-se, ou simplesmente, estar. Barroso empregou o verbo *ser* por *estar*, o que era freqüente na língua arcaica. Quanto à primeira pessoa do singular do presente do indicativo, conforme Magne, o latim *sum* deu *som*, (*son*), *sō*, donde pela mencionada confluência de *-om* e *-am* em *-ão*, *sam*, *são*, forma esta que coincidindo com a terceira pessoa do plural foi substituída por *sou*, proveniente na analogia com *dou*, *vou* e *estou*. Por outro lado, *sō* tornou-se *são*, com o acréscimo de um *-o* analógico, pois *-o* é a terminação normal da primeira pessoa do singular do indicativo presente.

Terra (versos 2 e 12) — Substantivo.

Do latim *terra*. Por terra, segundo Leite de Vasconcelos, se conhecia também o distrito a que se estendia a autoridade, quer administrativa, quer militar, do rico-homem.

Trobar (versos 2, 4, 5, 9 e 13) — Verbo transitivo.

De difícil explicação. Para Nunes, deriva de *tropare*. Para Carolina M. de Vasconcelos, provém do francês *trouver*, encontrar, achar, que representaria o latim *turbare*. Era a princípio, segundo a filóloga, termo de pescadores, que *turvam* a água com *trovisco* e outros preparos, para mais facilmente encontrarem e apanharem peixes, perturbados e entontecidos. Na França, preferem tirar *trouver* do hipotético \**tropare*, de *tropos*, figura retórica.

U (verso 12) — Advérbio.

Do latim *ubi* ou *huc*. O advérbio *u* foi substituído por *onde*, que por sua vez veio de *unde*, para predominar na língua. Tal advérbio apresenta autonomia do ponto de vista fonético, hiatizando-se em encontros vocálicos.

Ultramar (verso 2) — Substantivo próprio.

Nome pelo qual se indicava, outrora, a Terra Santa.

Valer (verso 8) — Verbo transitivo.

Do verbo latino *valēre*, por influência do pretérito *valui*, onde o *-l-* não está entre vogais, mas entre vogal e semi-vogal; de *valui* veio o português arcaico *valvi*. Tanto no presente do indicativo, como do subjuntivo, primeira pessoa do singular, houve palatização do *-l-*, devido à sua posição: *valeo* > *valho*, *valeam* > *valha*.

Ver (versos 3, 8, 10) — Verbo transitivo.

Do latim *vidēre* > *veer* > *ver*. O grupo *-ee-* etimológico, foi-se reduzindo a *-e-* singelo já no próprio português arcaico. Deste forma, embora grafado com *-ee-*, o infinitivo deste verbo tem valor monossilábico. Esse hiato foi resultante da síncope do *-d-* intervocálico. A terceira pessoa do plural do indicativo pretérito, *viron*, depois *viram*, reproduz a forma latina *vidērunt*: *vidērunt* > *viirunt* > *virunt*. Da forma *vidētis* surgiu a portuguesa *vedes*, antes *veedes*.

Vós (versos 7, 11 e 14) — Pronome pessoal.

Do latim vulgar *vōs*, nominativo. O *ó* acusa a influência de *vosso*. Inicialmente *vōs* deu, em português, *vos* com *-ô-* fechado. Em época difícil de determinar, conforme assinala Magne, este pronome, devido à ênfase com que eram proferidos os pronomes pessoais em função subjetiva, recebeu timbre aberto *-ó-*. A métrica dos cancioneiros revela que o fato estava realizado já no século XIII, quando *vós* era tônico, ou seja, quando sujeito ou regido de preposição.

Vos (versos 2, 4, 5, 6, 7, 9 e 13) — Pronome Pessoal.

Do caso oblíquo exerce função de objeto direto ou indireto. Provém do pronome latino *vōs*, acusativo. Já na língua arcaica havia a substituição do *-o-* pelo *-u-*, sendo comum a transcrição *vus*. Adolfo Coelho deriva *vos* do latim *vobis*, mas esta forma desapareceu de todas as línguas românicas, exceto do sardo, que tem *vois*, como assinala Nascentes.

## BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO Filho, Leodegário A. de — *As Cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974. (Coleção Oskar Nobiling, 2).
- BRAGA, Teófilo, ed. — *Cancioneiro Português da Vaticana*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- CASTAGNINO, Raul H. — *El Análisis Literario*. 4.<sup>a</sup> ed. aum. y actual. Buenos Aires, Nova, /1965/.

- COUTINHO, Ismael de Lima — *Gramática Histórica*. 4.<sup>a</sup> ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1958. (Biblioteca Brasileira de Filologia, 4).
- DIAS, Augusto Epiphânio da Silva — *Syntaxe Histórica Portuguesa*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa, /Clássica/, /1959/.
- MACHADO, Elza Paxeco & MACHADO, José Pedro — *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Revista de Portugal /1949 — 1964/ 8 v.
- MACHADO, José Pedro — *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Confluência /1956/ 2 v.
- MAGNE, Augusto, ed. — *A Demanda do Santo Graal*. V. III. Glossário. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.
- MARQUES, A. H. de Oliveira — *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Lisboa, Sá da Costa /1964/.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *Poesia Juglaresca y Juglares*. 6.<sup>a</sup> ed. Madrid, Espasa-Calpe /1969/ (Colección Austral, 300).
- MONACI, Ernesto, ed. — *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, Max Niemeyer, 1875.
- NASCENTES, Antenor — *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro /s.ed./ 1952 — 1955. 2 v.
- NUNES, José Joaquim — *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928. 3 v.
- *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa* (fonética e morfologia). 5.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Clássica /1956/.
- *Crestomatia Arcaica*. Excertos da literatura portuguesa. 4.<sup>a</sup> ed., com correções finais em vida pelo autor. Lisboa, Clássica /1953/
- Dom Pero Gomez Barroso. Trovador português do século XIII. *B. de la Real Acad. Gallega*, 14 (130): 265-268, 1 jun. 1919; 14 (132): 321-325, 1 dez. 1919; 15 (133): 7-10, 1 fev. 1920.
- PIMPÃO, A. Júlio da Costa — *História da Literatura Portuguesa*. (Séculos XII a XV) s.l.p. Quadrante, 1947.
- PROENÇA, M. Cavalcânti — *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro, Simões /s.d./ (Coleção Rex).
- RODRIGUES LAPA, Manuel — *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*. Coimbra, Galaxia, 1965.
- *Estilística da Língua Portuguesa*. Lisboa, Seara Nova, 1945.
- *Lições de Literatura Portuguesa*. Época Medieval. 2.<sup>a</sup> ed. Coimbra, Coimbra Ed., 1942.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de, dir. — *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. Paris-Lisboa, Aillaud e Bertrand /1929/ V. 1.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Óscar — *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Ed. /s.d./
- SILVA Neto, Serafim de — *Textos Medievais Portugueses*. Rio de Janeiro, MEC Casa de Rui Barbosa, 1956. (Coleção de Estudos Filológicos, 2).
- SPINA, Segismundo — *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1956. (Biblioteca Brasileira de Filologia, 11).
- *Normas Gerais para os Trabalhos de Grau*. (Um breviário para o estudante de pós-graduação). São Paulo, Fernando Pessoa, 1974.

- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, ed. — *Cancioneiro da Ajuda*. Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 v.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de — *Lições de Filologia Portuguesa*. Lisboa, Revista de Portugal /1956/.
- Randglossen zum Altportugiesische Liederbuch. Anhang Zu VII. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, v. XXV: /669/ — 685, 1901.
- Randglossen zum Altportugiesisch Liederbuch. VII. Eine Jerusalem-pilgerin und andre Kreuzfahrer. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, v. XXV: 533 — 560, 1901.
- VASCONCELOS, José Leite de — *Lições de Filologia Portuguesa*. 3.<sup>a</sup> ed. comemorativa do centenário do autor. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1959. (Coleção Brasileira de Filologia Portuguesa).
- *Textos Arcaicos*. Com breves anotações pelo prof. Serafim da Silva Neto. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Clássica /1959/.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de — *Elucidário...* 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Fernandes Lopes, 1865. 2 v.
- VIEIRA, F. Domingos — *Grande Dicionário Português ou Tesouro da Língua Portuguesa*. Porto, Chardron e B.H. de Moraes, 1874.

## INDICAÇÕES PARA UMA ANÁLISE SEMANTICA ARGUMENTATIVA DAS CONJUNÇÕES PORQUE, POIS E JÁ QUE

Carlos Vogt \*

0. Este artigo é uma tentativa de análise de três conjunções do português — *porque, pois e já que*<sup>1</sup>.

Consideraremos a conjunção *pois* apenas quanto ao valor que as gramáticas tradicionais chamam de explicativo, deixando de lado o problema do *pois* conclusivo, que poderá ser objeto de uma reflexão futura.

Devo dizer que este trabalho foi diretamente inspirado pela pesquisa que fizeram o professor Ducrot e professores de francês e de matemática — o chamado grupo de *lógica e linguagem* — reunidos no interior do *Institut National de Recherche et de Documentation Pédagogiques*. O objetivo desse grupo é refletir sobre as possíveis relações entre o ensino da língua e o ensino do pensamento lógico.

A partir dessa pesquisa coletiva, um subgrupo, compreendendo O. Ducrot, M. C. Barbault, J. Dufour, J. Espagnon, C. Israel, D. Manesse, redigiu um artigo denominado *Car, Parce que, Puisque*, sobre estas três conjunções francesas<sup>2</sup>.

1. É sabido que no português há dois tipos de conjunção bastante parecidos e que as gramáticas tradicionais classificam, um, como conjunção coordenativa e explicativa e, o outro, como conjunção subordinativa causal.

Assim, na moderna gramática portuguesa de Evanildo Bechara, que aliás segue de perto as observações de Said Ali sobre o assunto, pode-se ler o seguinte<sup>3</sup>:

(\*) Do Departamento de Lingüística da Universidade de Campinas

(1) Considero *já que* não só na sua individualidade mas também como uma variável cuja função pode ser preenchida por outras conjunções: *pois que, uma vez que, visto que, visto como, desde que, como*.

(2) O artigo está ainda inédito. Contudo, posso mandar a quem se interesse por ele uma cópia xerografada, bastando para tanto escrever-me para: Depto. de Lingüística, I.F.C.H., Unicamp Cx. Postal 1170 — 13.100 — Campinas — SP.

(3) Evanildo Bechara: *Moderna Gramática Portuguesa*, Cia. Editora Nacional, 9 ed., São Paulo, 1964, p. 196/197.

“Conjunções Coordenativas Explicativas: quando começam oração que explica a razão de ser do que se diz na oração a que se ligam: *pois* (no início da oração), *que* (“porque”) *porque*, porquanto:

Ex. Venho cedo, porque desejo conversar com você.

Fazia tudo para ser agradável, pois não deixava uma pergunta sem resposta.

As explicativas *que* e *porque* aparecem normalmente depois de orações optativas e imperativas”.

Na página 197 o autor escreve:

“Conjunções subordinativas adverbiais causais: quando iniciam oração que exprime a causa, o motivo, a razão do pensamento na oração principal: *porque*, *que* (porque), *como* (“porque”, sempre anteposta à sua principal, no português moderno), *visto que*, *visto como*, *já que*, *uma vez que* (com o verbo no indicativo), *desde que* (com o verbo no indicativo), *pois que*<sup>4</sup>, etc”.

A distinção entre os dois tipos de conjunção, sobretudo quando se trata de *pois* e de *porque* não é absolutamente clara e os critérios utilizados para tanto, por serem apenas indicativos de intuições possíveis, insistem em repetir a diferença e adiam a explicação provável.

A confusão no português é ainda maior por causa da possibilidade de uma mesma realização formal — *que*, *porque* — para as duas funções. E ela aumenta quando a atitude dos gramáticos resume-se em acumular traços alternativos, já que este acúmulo não obedece a nenhum princípio sistemático de explicação e nem mesmo de classificação:

“As explicativas não passam de causais coordenativas, que nem sempre se separam claramente das causais subordinativas (...)”, escreve Evanildo Bechara<sup>5</sup>.

E em seguida, citando Said Ali, de quem aliás como nos demais gramáticos, se inspira a reclassificação acima:

“Em certas línguas distingue-se a causal subordinativa da causal coordenativa pela diversidade de partícula (em fr. *parce que*, *car*; em inglês *because*, *for*; em alemão *weil*, *denn*); em português, empregando-se *porque* ou *que* para um e outro caso, conhece-se a diferença pela pausa. A causal subordinativa separa-se da oração principal por uma pausa muito fraca (que se representa, quando muito, por uma vírgula). A Coordenativa separa-se da proposição anterior

(4) O autor não inclui explicitamente a conjunção *pois que* nesta classificação. Mas há aí o inevitável etc, além do fato de outros autores o fazerem. Cf., por exemplo, Rocha Lima: *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*, F. Brizujet & Cia., Editores, 10.ª edição, Rio de Janeiro 1964, p. 171.

(5) Ob. cit. p. 196.

por uma pausa mais forte (que se figura por vírgula, ponto e vírgula e até mesmo ponto final)”.  
(Said Ali: *Gramática Secundária*, p. 203) <sup>6</sup>

Se as observações quanto ao contexto — as explicativas *que* e *porque* aparecem normalmente depois de orações optativas e imperativas — e quanto à pausa — maior nas explicativas e quase imperceptível nas causais — não deixam de ter uma certa pertinência, é preciso dizer, entretanto, que não constituem senão expedientes práticos para identificar uma diferença cuja natureza é muito mais profunda.

Em outras palavras, essas diferenças contextuais e rítmicas são, na verdade, algumas das manifestações de um fenômeno mais amplo que se prende à própria natureza e à função destas conjunções.

E é porque as gramáticas, em geral, se contentam em repetir as classificações herdadas, que, além de se contentarem com os expedientes práticos para manter a distinção, não percebem também as diferenças que possam existir no próprio interior das conjunções causais, como por exemplo a que parece existir entre as conjunções *porque*, de um lado, e *já que*, *pois que*, etc., de outro.

2. Tentaremos, então, estudar as conjunções *pois*, *porque* e *já que* e mostrar que, se todas elas, por serem conjunções, são utilizadas na organização do raciocínio, na medida em que marcam a existência de um elo necessário entre uma proposição e outra proposição, elas não o fazem da mesma maneira.

Isto é, apesar dos pontos comuns que as aproximam, têm funções bastante diferentes. E essa diferença de funções poderá permitir uma compreensão melhor dos mecanismos de organização do discurso em texto, ao mesmo tempo que mostrar a importância das “operações” subjetivas <sup>7</sup> para essa textualidade do discurso.

3. Dividiremos nossa análise em duas partes.

Na primeira, faremos um estudo sintático das três conjunções e na segunda, tentaremos, através de sua descrição semântica, buscar uma explicação para os fenômenos sintáticos apontados na fase anterior.

---

(6) Na minha edição é p. 147. Cf. Said Ali: *Gramática Secundária e Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, Editora Universidade de Brasília, 3.<sup>a</sup> edição, Brasília, 1964.

(7) O que chamo de “operações” subjetivas equivale ao que chamei “operação” argumentativa em *O Intervalo Semântico: Contribuição para uma teoria semântica argumentativa*, tese de doutoramento, p. 124 e 125. A ser publicada pela Editora Ática. Voltarei mais adiante ao problema.

O presente artigo tratará quase que exclusivamente do desenvolvimento da primeira parte da análise, contentando-se em fazer apenas algumas indicações sobre os caminhos de um possível tratamento semântico das conjunções em termos da teoria dos atos de linguagem, o que será objeto de um segundo artigo <sup>8</sup>.

4. Dissemos anteriormente que a distinção entre conjunção coordenativa explicativa *pois*, de um lado, e as conjunções subordinativas causais *porque* e *já que*, de outro, embora tradicionalmente afirmada, encontra poucas evidências que a confirmem.

Quais são, pois, os fatos sintáticos que permitem manter esta distinção clássica e quais aqueles que permitem revê-la?

Tentaremos mostrar, como resultado da análise, que do ponto de vista sintático *pois* e *já que* estão mais próximas uma da outra do que *porque* e *já que*, de tal forma que a oposição entre coordenativas explicativas e subordinativas causais tenha, ela própria, de ser questionada.

4.1 Critérios sintáticos que opõem a conjunção *pois* às conjunções *porque* e *já que*.

Ao menos dois critérios parecem corroborar a oposição tradicional entre estes dois grupos de conjunções.

A) Enquanto *porque* e *já que* podem encontrar-se no começo do enunciado, *pois* exige um texto anterior, um pré-texto.

Assim, enquanto enunciados como

Porque sabe lógica, ele se acredita um gênio (1)  
Já que você insiste, eu venho (2)

são perfeitamente possíveis, um enunciado do tipo de

\*Pois sabe grego, ele se acredita um romano (3)

parece ser um tanto estranho <sup>9</sup>.

Da mesma forma as demais conjunções subordinativas causais parecem poder ocorrer nesta posição de abertura do enunciado:

Pois que você insiste, eu venho (4)  
Como sabe lógica, ele se acredita um gênio (5)  
Uma vez que você insiste, eu venho (6)  
Desde que você insiste, eu venho (7)

(8) "Os atos de linguagem e as conjunções *Pois, Porque e já que*".

(9) Usarei asteriscos para indicar um certo grau de estranheza dos enunciados que eles precedem sem, contudo, pretender, com isso, indicar a sua impossibilidade absoluta de ocorrência.

Este critério não é invalidado, mesmo que se encontre num texto a conjunção *pois* depois de um ponto final, ou ainda no início de um novo parágrafo. A condição é que exista sempre um enunciado P no texto, antes do enunciado  $\varphi$  a ele ligado pela conjunção *pois*, isto é, antes de *pois*  $\varphi$ .

Por outro lado, tal fato está perfeitamente de acordo com as observações das gramáticas tradicionais sobre a pausa que separa as proposições relacionadas pela conjunção *pois*.

B) *Porque* e *já que* podem combinar-se com a conjunção *e*, enquanto *pois* normalmente não o faz.

Pedro voltou porque estava cansado e porque estava doente. (8)

Eu virei, já que você insiste e já que João partirá. (9)

\*Pedro voltou, pois estava cansado e pois estava doente. (10)

Os critérios que apresentaremos abaixo são um desenvolvimento e uma consequência do critério A.

C) Conforme observa Said Ali a noção de causa pode ser expressa pela gerúndio<sup>10</sup>:

Sendo hoje dia feriado, eles não saíram. (11)

Confiando na justiça do ministro, espero um despacho favorável (12)

Vendo que nenhum remédio produzia efeito, deu-se por incurável. (13)

Sendo já tarde, trataram de se recolher aos seus aposentos. (14)

O interessante neste caso é que o gerúndio parece ter necessariamente, de iniciar o enunciado, já que em posição intermediária, isto é, depois da proposição principal, parece que o seu sentido é concessivo:

Eles não saíram, sendo hoje dia feriado (15)  
(= Eles não saíram, embora hoje seja dia feriado)

Como em posição inicial é incomum a ocorrência de *pois*, que necessita de um pré-texto, o gerúndio parece ser necessariamente equivalente a *porque* e a *já que*.

D) Diz ainda Said Ali<sup>11</sup> que as orações de *porque* e *visto que* podem reduzir-se a *por* e *visto* seguidos de infinitivo:

Não sairemos por ser hoje dia feriado. (16)

Devia fazer-nos abatimento, visto sermos bons pagadores (17)

(10) Cf. Said Ali: Gramática Secundária, p. 148 e 182.

(11) Ob. cit., p. 148.

Como tais fórmulas podem ocorrer no início do enunciado, elas substituem apenas as conjunções causais, mas não a conjunção *pois*:

Por ser hoje dia feriado, não sairemos (18)

Visto sermos bons pagadores, devia fazer-nos abatimento. (19)

Todas as substituições em 18) e 19) pelas conjunções consideradas tradicionalmente subordinadas causais são possíveis<sup>12</sup>, enquanto que a substituição por *pois* não o é:

Pois que hoje é dia feriado, não sairemos (20)

Já que somos bons pagadores, devia fazer-nos abatimento (21)

\*Pois hoje é dia feriado, não sairemos (22)

4.2 Entretanto, se estes fatos distribucionais parecem justificar a classificação tradicional que, de uma certa forma, opõe a conjunção *pois* às conjunções *porque* e *já que*, uma série de outros critérios conseguem apontar semelhanças importantes de funcionamento entre *pois* e *já que* em oposição a *porque*.

A) As proposições introduzidas por *pois* e *já que* não podem responder à questão *por que?*

Por isso os diálogos abaixo são estranhos:

1. \* { — Por que você ficou resfriado?  
— Pois eu saí sem agasalho ou  
— Já que eu saí sem agasalho.
2. \* { — Por que Pedro foi embora cedo?  
— Pois ele estava cansado.  
— Pois que ele estava cansado.

Ao contrário, a conjunção *porque* é perfeitamente normal nestes diálogos:

- 1.<sup>a</sup> { Por que você ficou resfriado?  
Porque eu saí sem agasalho.
- 2.<sup>a</sup> { Por que Pedro foi embora cedo?  
Porque ele estava cansado.

(12) Verifique-se, entretanto, a possibilidade de realizar a extraposição de *por+infinitivo*, no caso de (18) e a impossibilidade de fazê-lo com *visto+infinitivo* em (19), o que mostra uma diferença importante entre as duas conjunções, mesmo nas fórmulas que as substituem:

É por ser hoje dia feriado que não sairemos

É visto sermos bons pagadores que devia fazer-nos abatimento.

O critério da extraposição será apresentado mais detalhadamente na seção 4.2. abaixo.

O conceito de “normalidade” de um diálogo nada tem a ver aqui com o princípio da normatividade. Tudo o que ele significa é que a resposta do interlocutor do diálogo foi feita dentro do quadro de previsões instituído pelo ato de fala do locutor <sup>13</sup>.

Assim, se um locutor, dirigindo-se a um ouvinte pergunta

Pedro irá para o Rio de Janeiro? (3)

ele pratica um ato de linguagem específico, o ato de interrogar que incide sobre o conteúdo “ida futura de Pedro para o Rio de Janeiro”.

Este mesmo conteúdo pode reaparecer como objeto de outros atos de fala específicos, como, por exemplo, nas enunciações abaixo:

Pedro irá para o Rio de Janeiro. (4)

Que Pedro vá para o Rio de Janeiro. (5)

Em (4) o locutor pratica um ato de afirmação que incide sobre o conteúdo “ida futura de Pedro para o Rio de Janeiro”, enquanto que em (5), a propósito do mesmo conteúdo, o locutor pratica um ato de ordenar.

Uma forma de representar, na complexidade de uma enunciação, o ato de fala específico que a caracteriza e o seu conteúdo seria, no caso das enunciações (3), (4) e (5):

I “ida futura de Pedro para o Rio de Janeiro” (3)

A “ida futura de Pedro para o Rio de Janeiro” (4)

O “ida futura de Pedro para o Rio de Janeiro” (5)

I, A, O, representam, respectivamente, os atos de interrogar, de afirmar e de ordenar, e o conteúdo visado por estes atos é escrito entre aspas.

A marca desses diferentes atos seria, no interior do enunciado, para (3) a entonação, para (4) o indicativo e para (5) o subjuntivo presente <sup>14</sup>.

(13) As expressões *ato de fala*, *ato de linguagem*, *enunciação* e *ato de enunciação* aparecerão aqui, como equivalentes. A distinção *enunciado/enunciação* comum na lingüística, sobretudo a partir de Austin, deverá também ser observada: Para o filósofo inglês o conceito de enunciação remete à produção principalmente oral de um ato de linguagem, sendo esta considerada como uma atividade consciente e própria do homem. Deste modo o termo enunciação é empregado por Austin unicamente para um ato efetivamente produzido, uma atividade. O termo enunciado, por sua vez, evocaria o conteúdo do ato, deixando de lado aquilo que pode ser feito além da simples manifestação do conteúdo. Cf. Austin, J.J.: *How to do things With words*. Oxford University Press, 1962.

(14) Se no caso da interrogação é fácil reconhecer o ato de fala, no caso da afirmação e da ordem, as coisas se complicam um pouco. Porque o indicativo e o subjuntivo têm outros usos. Dizendo, *Gostaria de saber se Pedro irá para o Rio* não pratico nenhum ato de afirmação a respeito da ida de Pedro para o Rio, da mesma forma

No caso de (3) o locutor cria para o seu interlocutor obrigações específicas que delimitam o seu comportamento lingüístico. Esta jurisdição se estabelece a partir de regras e estas regras são constitutivas do jogo lingüístico. A pergunta efetuada pelo locutor  $\alpha$ ,  $\beta$  deve necessariamente responder ou *sim* ou *não* ou ainda confessar a sua ignorância dizendo *não sei*. São estas sombras projetadas pela enunciação de  $\Gamma$  que apontam a direção que o diálogo deve tomar, ao mesmo tempo que indica o seu sentido. A significação de um ato de linguagem concentra assim a ambigüidade do termo *sentido*, desfazendo-a pela convivência conceitual das noções de sentido e direção.

Obviamente, outras respostas podem ocorrer. Ou, mesmo o silêncio do interlocutor. Mas, num caso e noutro, a sua atitude colocará em jogo a própria validade do jogo que se joga e o seu comportamento lingüístico será desta forma, polêmico.

É o que se pode verificar se as respostas a (3) fossem, por exemplo, *Eu sei lá de Pedro, A mim você vem perguntar?, Por que você quer saber de Pedro?, etc.*

Do mesmo modo, nos diálogos (1.<sup>a</sup>) e (2.<sup>a</sup>), outras respostas são possíveis. À pergunta de  $\Gamma$ ) *Por que Pedro foi embora cedo?* o interlocutor  $\beta$ ) pode responder *sei lá, não me interessa, não é da sua conta, etc.*, e em todos estes casos estará refutando o próprio ato de linguagem praticado por  $\alpha$ .

Como este ato é uma interrogação específica (marcada por *por que*) que visa a razão, a causa de um certo acontecimento descrito no conteúdo da enunciação, a resposta deve conter necessariamente a conjunção *porque*.

Uma resposta com *pois* ou *já que* seria possível mas ela manifestaria a recusa do interlocutor em aceitar o diálogo como jogo de razões.

Assim, um diálogo como

- Por que Pedro foi embora cedo?
- Pois ele estava cansado.

é uma forma de injustificar o ato de linguagem praticado pelo locutor ), da mesma forma, como veremos na seqüência deste trabalho, que o emprego normal de *pois* constitui um ato de

---

que dizendo *Temo que Pedro vá para o Rio*, nenhum ato de ordenar é praticado relativamente a este conteúdo. Entretanto, a não existência de uma marca exclusiva para indicar a ordem e a afirmação não significa que em certos contextos estes atos não sejam indicados sem ambigüidade, como é o caso das enunciações (4) e (5).

justificação relativamente a outro ato de linguagem praticado anteriormente.

Por outro lado, uma resposta com *Pois que, já que* traduziria também uma certa anormalidade do diálogo, na medida em que a resposta de  $\beta$  é apresentada com uma evidência tal que não é preciso interrogá-la. Neste caso, a forma gestual mineira do *uai* completaria o comportamento refutador do ouvinte em relação à pergunta do locutor: *Pois que ele estava cansado, uai.*

B) As conjunções *pois* e *já que* não podem ser *extrapostas*, nem postas em questão, enquanto *porque*, sim <sup>15</sup>.

\*É pois ele comeu pouco que está doente (6)

\*É já que ele saiu sem agasalho que está resfriado (7)

\*É pois seu carro está na garagem que ele está em casa? (8)

\*É pois que ele comeu pouco que está doente? (9)

Com *porque* as construções são, ao contrário, perfeitamente admissíveis:

É porque ele comeu pouco que está doente. (6.<sup>a</sup>)

É porque ele saiu sem agasalho que está resfriado. (7.<sup>a</sup>)

É porque seu carro está na garagem que ele está em casa? (8.<sup>a</sup>)

É porque ele comeu pouco que está doente? (9.<sup>a</sup>)

O mesmo fenômeno se verifica em construções do tipo

Se Pedro veio é porque ele queria vê-lo. (10.<sup>a</sup>)

em que a ênfase é também colocada sobre a causa, isto é, sobre a conjunção *porque*.

Neste caso também não cabem as conjunções *pois* e *já que*:

\*Se Pedro veio é pois ele queria vê-lo. (10b)

\*Se Pedro veio é já que ele queria vê-lo. (10c)

C) Enquanto *porque* pode ser modificada por um advérbio, *pois* e *já que* excluem esta possibilidade.

Assim, se se pode dizer

(15) Chamo *extrapor* o processo de eleger no interior do conteúdo de um enunciado um elemento que centralizará o foco informacional deste conteúdo, através de recursos lingüísticos. Em outras palavras, extrapor um elemento de um enunciado significa tematizá-lo por um procedimento lingüístico. Para distinção tema/rema cf., por exemplo, Holliday, M.A.K.: "Language Structure and Language Function", p. 160-164; in John Lyons: *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, Inglaterra, 1970, p. 140-165. Em português este procedimento pode ser caracterizado pelo recurso às construções *é... que, fui... que, foi... que, etc.*, que os gramáticos consideram do ponto de vista da ênfase. É o que se lê, por exemplo, em Said Ali: "O efeito da ênfase em nome ou pronome no início da oração muitas vezes não se consegue apreciar em virtude da natural tendência de acentuarmos com mais força o verbo. Mas a língua portuguesa possui meios de pôr em destaque a palavra em questão. Comparemos *eu disse* com *fui eu que disse*; *eu vou* com *eu é que vou*", Cf. Said Ali: *Gramática Secundária*, p. 24.

Ele comeu pouco simplesmente porque não tinha fome. (11)  
torna-se mais difícil dizer

Ele comeu pouco simplesmente pois não tinha fome. (11a)

ou

Ele comeu pouco provavelmente já que não tinha fome. (11b)

4.3 Se os fatos acima apontados já indicam semelhanças interessantes no comportamento sintático de *pois* e de *já que* em oposição a *porque*, outros fatos não menos importantes podem reforçar esta oposição. É o que tentaremos mostrar em seguida.

Chamemos  $\rho$  e  $\varphi$  duas proposições e  $[\rho$  pois  $\varphi]$ ,  $[\rho$  já que  $\varphi]$ ,  $[\rho$  porque  $\varphi]$  os grupos constituídos pelo relacionamento destas proposições através das conjunções *pois*, *já que* e *porque*, respectivamente.

Comecemos pelos grupos  $[\rho$  pois  $\varphi]$  e  $[\rho$  já que  $\varphi]$  para mostrar que nenhum nem outro podem, sem romper-se semanticamente.

A Nem ser submetidos a uma negação

B Nem ser questionados

C Nem se prestar ao encadeamento, isto é, tornar-se em bloco a subordinada de uma outra proposição.

D Nem constituir o escopo de um quantificador.

#### A Negação

Consideremos as seguintes enunciações

Pedro parou de trabalhar, pois são 5 horas. (1)

Pedro irá à sua casa, já que prometeu. (2)

que submetidas à negação dão, respectivamente:

Pedro não parou de trabalhar, pois são 5 horas. (1a)

Pedro não irá à sua casa, já que prometeu. (2a)

#### B Interrogação

Se submetidas à interrogação o que se obtém é:

Pedro parou de trabalhar?, pois são 5 horas. (1b)

Pedro irá à sua casa?, já que ele prometeu. (2b)

Nestes casos, apenas a primeira proposição  $\rho$  é que é negada ou interrogada e não o bloco todo  $[\rho$  pois  $\varphi]$  ou  $[\rho$  já que  $\varphi]$ .

Se chamamos  $\rho$  as transformações negativas e interrogativas de  $\rho$ , poderemos representar o resultado de suas aplicações sobre os blocos  $[\rho$  pois  $\varphi]$  e  $[\rho$  já que  $\varphi]$  da seguinte maneira:  $\rho$  pois  $\varphi$  e  $\rho$  já que  $\varphi$ , respectivamente.

Em outras palavras, essas modificações não atingem os blocos como um todo, mas apenas um de seus elementos, o que

evidencia o fracionamento semântico de uma aparente unidade de conteúdo.

Por outro lado, o fato de apenas o primeiro elemento ser transformado pela negação e pela interrogação pode constituir um indício importante para explicar aquilo que, em geral, as gramáticas tradicionais apontam como um critério distintivo de *pois* e de *porque*: a pausa maior no primeiro caso, e menor no segundo.

A diferença é que, em primeiro lugar as outras conjunções causais como *já que*, *pois que* etc. obedecem, nesse particular, ao mesmo comportamento de *pois* e, em segundo lugar, aquilo que é apontado naquelas gramáticas como um princípio de explicação é, na verdade, um fenômeno decorrente das particularidades semânticas destas conjunções. Neste sentido, o problema da pausa é algo a ser explicado e não um princípio de explicação.

### C Encadeamento

Quando submetidas ao encadeamento, isto é, quando transformadas em subordinadas de uma outra proposição, as frases

Ele está em casa, pois seu carro está na garagem. (1)

Pedro viajou, já que seu carro não está na garagem (2)

permitem obter, por exemplo:

Creio que ele está em casa, pois seu carro está na garagem (1c)

Tenho certeza de que Pedro viajou, já que seu carro não estava na garagem (2c)

Nestas frases não foram os blocos [ $\rho$  pois  $\varphi$ ] ou [ $\rho$  já que  $\varphi$ ] que foram encadeados, mas apenas, em cada caso, a proposição  $\rho$

Tanto isso é verdade que as proposições introduzidas por *pois* e por *já que* aparecem agora como espécies de justificação não para *Ele está em casa* ou para *Pedro viajou*, como acontecia originalmente, mas para *Creio que ele está em casa* e *Tenho certeza de que Pedro viajou*. Isto é, o que se justifica agora é a minha crença sobre o fato de ele estar em casa, num caso, e a minha certeza sobre a viagem de Pedro, no outro.

Chamando  $\rho$  a proposição principal, seguida de , teremos novamente  $\rho$  pois  $\varphi$  e  $\rho$  já que  $\varphi$

Mais uma vez podemos perceber o quanto o problema da entonação está ligado a este comportamento específico de *já que* e de *pois*.

## D Quantificação

Se considerarmos os enunciados

Os turistas virão, pois está calor	(1)
Os turistas virão, já que está calor	(2)
Os turistas virão, pois que está calor	(3)

e colocarmos um quantificador no começo de cada um deles, obteremos por exemplo:

Poucos turistas virão, pois está calor	(1d)
Muitos turistas virão, já que está calor	(2d)
Alguns turistas virão, pois que está calor	(3d)

Também aqui parece que o quantificador incide sobre  $\rho$  (*os turistas virão*) e não sobre a totalidade do bloco [ $\rho$  pois  $\varphi$ ] [ $\rho$  já que  $\varphi$ ].

Deste modo, parece impossível obter modificações no conjunto do bloco [ $\rho$  pois  $\varphi$ ] ou do bloco [ $\rho$  já que  $\varphi$ ]. Quando submetidos às transformações eles voltam necessariamente a face de sua duplicidade, rompendo a aparente unidade de conteúdo pela exposição de seus dois componentes: de um lado, modificado para  $\rho$  através da negação, da interrogação, do encadeamento e da quantificação, e de outro, *pois  $\varphi$*  ou *já que  $\varphi$* , aplicando-se ao elemento assim modificado.

4.4 Examinemos agora o comportamento do bloco [ $\rho$  porque  $\rho$ ], quando submetido às transformações acima discutidas.

Verificaremos que, neste caso, elas apresentam, como resultado de sua aplicação, uma frase ambígua, na qual uma das interpretações mostra sempre a integridade do bloco e a outra, a sua ruptura, do ponto de vista semântico.

### A) Negação

Considerando a frase

Pedro parou de trabalhar porque são 5 horas. (1)

e submetendo-a à transformação negativa

Pedro não parou de trabalhar porque são 5 horas (1a)

verificamos a existência das duas interpretações de que falamos:

1.<sup>a</sup> interpretação: “Pedro não parou de trabalhar, e isso porque são cinco horas”

Há, neste caso, ruptura do bloco e a representação da modificação no enunciado pode ser feita da seguinte maneira:  
 $\rho$  porque  $\varphi$

- 2.<sup>a</sup> interpretação: “Não é porque são 5 cinco horas que Pedro não parou de trabalhar (mas por uma outra razão)”

Aqui há conservação do bloco, e uma forma possível para representar o fato de que o escopo da negação é todo o enunciado, isto é, a relação de causa entre  $\rho$  e  $\varphi$ , atualizada pela conjunção *porque* é

$\sim$  [  $\rho$  porque  $\varphi$  ]

B) Interrogação

A frase

Pedro irá à sua casa por que prometeu? (1b)

quando submetida à transformação interrogativa dá

Pedro irá à sua casa porque prometeu? (1b)

que também admite duas interpretações:

- 1.<sup>a</sup> interpretação: “Pedro irá à sua casa? e faço a questão porque a sua promessa não dá garantia à sua ida”.

Representação:  $\rho$  *porque*  $\varphi$ , isto é ruptura do bloco.

- 2.<sup>a</sup> interpretação: “A causa da ida de Pedro à sua casa será a promessa que ele fez?”

Representação: [  $\rho$  porque  $\varphi$  ]?, isto é, conservação do bloco.

C) Encadeamento:

Se transformarmos a frase

Pedro parou de trabalhar porque são 5 horas. (1)

Na subordinada de uma outra proposição, obteremos, por exemplo:

Creio que Pedro parou de trabalhar porque são cinco horas. (1c)

Ainda neste caso são possíveis as duas interpretações:

- 1.<sup>a</sup> interpretação: “Creio que Pedro parou de trabalhar, e a causa de minha crença é que são 5 horas”

Representação:  $\rho$  *porque*  $\varphi$ , isto é, ruptura do bloco.

- 2.<sup>a</sup> interpretação: “Creio que a causa de Pedro ter parado de trabalhar é que são 5 horas”.

Representação: Creio que [  $\rho$  porque  $\varphi$  ], isto é, conservação do bloco.

D) Quantificação:

O Enunciado

Os turistas virão porque está calor (1)

quando submetido à ação de um quantificador, colocado no seu início, dá, por exemplo

Poucos turistas virão porque está calor (1d)

que também admite as duas interpretações:

1.<sup>a</sup> interpretação: “Poucos turistas virão, e isto porque está calor”

Representação:  $\rho$  porque  $\varphi$ , isto é, ruptura do bloco.

2.<sup>a</sup> interpretação: “Para poucos turistas a causa de sua vinda será o calor”

Representação: Poucos [ $\rho$  porque  $\varphi$ ], isto é, conservação do bloco.

5. Os fatos apontados em 4.2, 4.3 e 4.4 mostram que a classificação tradicional que opõe a conjunção *pois*, como conjunção de coordenação, às conjunções *porque* e *já que*, enquanto conjunções subordinativas, é superficial e inadequada.

Da mesma forma que para as conjunções francesas *car*, *parce que* e *puisque*, como mostra o grupo de trabalho orientado por Oswald Ducrot no artigo mencionado, a oposição sintática que parece firmar-se é a que existe entre *porque*, de um lado, e *pois* e *já que*, de outro.

Além disso, no português, o comportamento de *porque* parece revelar-se como privilegiado em relação às outras conjunções causais: *porque* goza de uma ambigüidade fundamental.

Por um lado, é a única conjunção capaz de explicar, através do elo de causalidade que estabelece entre os conteúdos de duas proposições, o conteúdo da primeira pelo conteúdo da segunda; por outro lado, tem um comportamento que a aproxima da conjunção *pois*, quando a explicação desliza para uma espécie de justificação do que se diz na primeira proposição.

É esta ambigüidade que procuramos evidenciar do ponto de vista sintático e é ela que permite compreender a indecisão do falante do português, quando na linguagem escrita reluta em marcar a pausa entre as proposições ligadas por *porque*, através da vírgula, ponto e vírgula e mesmo ponto final.

Mas esta pausa não é indiferente. No caso em que ela se faz necessária, esta necessidade é determinada estruturalmente

por um valor de *porque*: aquele em que a conjunção funciona não como um operador de tipo lógico, mas como uma espécie de marca de subjetividade, cuja intenção é introduzir um ato de justificação para o ato de fala que produziu a primeira proposição.

Por isso o esquema de entonação é totalmente diferente nas duas interpretações que apontamos para a frase interrogativa *Pedro irá à sua casa por que prometeu?*

Na primeira interpretação aquela em que dissemos haver ruptura do bloco, isto é,  $\rho$  *porque*  $\varphi$  a interrogação é colocada logo depois de  $\rho$ , enquanto que na segunda, aquela em que há conservação do bloco, a interrogação deve recair no final do enunciado, conforme as representam os esquemas abaixo:

- 1.<sup>a</sup>) Pedro irá à sua casa?, porque prometeu.
- 2.<sup>a</sup>) Pedro irá à sua casa por que prometeu?

Do mesmo modo se entende porque a pausa é necessária quando se trata dos blocos  $\rho$  *pois*  $\varphi$ ,  $\rho$  *já que*  $\varphi$ ,  $\rho$  *pois que*  $\varphi$ , etc., podendo, como dizem as gramáticas ser marcada até por ponto final.

É que nestes casos não há propriamente uma operação, que se efetue pelas conjunções, entre os conteúdos de duas proposições, e que produza um novo conteúdo unitário.

Por isso, as transformações de negação, interrogação, encadeamento e quantificação não conseguem incidir sobre a totalidade dos blocos como acontece na segunda interpretação de *porque*.

Na verdade, a operação realizada pelas conjunções *pois*, *já que*, *pois que*, *porque* (na sua primeira interpretação) e pelas outras conjunções causais (segundo creio) entre  $\rho$  e  $\varphi$  não se faz ao nível de seus conteúdos, mas ao nível dos atos de fala que instituem estes conteúdos.

Desta forma se explicaria o fato de que elas mesmas não possam constituir o campo sobre o qual incidem as transformações. Porque não se nega, não se interroga, não se encadeia nem se quantifica um ato de fala. Como negar, por exemplo, uma ordem, uma interrogação, uma afirmação, a não ser polemicamente?

A operação que estas conjunções realizam é uma operação argumentativa, no sentido em que usei designação para determinar o valor de elementos como *também*, *mesmo*, *ainda*: a sua função é relacionar dois enunciados de tal forma que,

embora <sup>16</sup> produzindo um terceiro, jamais se perca a individualidade de cada um.

O seu estudo deverá ser feito no interior de uma teoria dos atos de fala, tentando mostrar, a partir do conceito de *ato de linguagem* <sup>17</sup>, que o locutor, quando emprega *porque*, *pois* ou *já que*, pratica atos específicos, na medida em que estabelece, em cada caso, com o seu ouvinte relações também de um tipo específico.

Além disso, para que se possa chegar a uma explicação do valor específico de cada uma dessas conjunções e, conseqüentemente, dos fatos sintáticos aqui apontados, será preciso levar em conta o problema da atitude intelectual do locutor e a que ele atribui ao ouvinte, em relação às proposições  $\varphi$  e  $\rho$  ligadas por *pois*, *já que* e *porque*. Indagar-se sobre a atitude intelectual dos interlocutores, relativamente a estas proposições, significa perguntar-se pelo seu *status assertivo*, isto é, perguntar-se se o locutor as considera como verdadeiras, se ele procede como se o ouvinte as admitisse, se o locutor pretende anunciá-las quando fala, etc.

Este conceito de *status assertivo*, utilizado também por Ducrot, é importante porque entre as semelhanças de comportamento lingüístico apontadas, por exemplo, entre *pois* e *já que*, restam algumas diferenças que é preciso explicar.

É o caso, por exemplo, da possibilidade de ocorrência de *já que* no início do enunciado e da impossibilidade de *pois*.

Se admitirmos que a conjunção *pois* marca um ato de fala específico cuja função é justificar um ato de enunciação anteriormente praticado, entenderemos por que a língua obriga o locutor a apresentar  $\rho$  e depois a justificação, através de *pois*  $\varphi$ . Da mesma forma compreenderemos por que o locutor não pode considerar  $\rho$  como verdadeiro, já que ele precisa justificar a sua enunciação, por exemplo argumentando em favor da verdade de  $\rho$ , quando se tratar de uma afirmação.

Por outro lado, se o ato de fala que a conjunção *já que* caracteriza é um ato de inferência, a proposição  $\varphi$  é apresentada como uma evidência tal que, se o ouvinte a admite, ele será forçado a admitir  $\rho$ , por causa da relação específica que o locutor estabelece entre  $\rho$  e  $\varphi$ , quando emprega *já que*. Se

(16) Cf. *O Intervalo Semântico*,... p. 124 e ss. e p. 156 e ss.

(17) Cf. Austin, J. J.: *How to do things with words*, e Searle, J. R.: *Les Acts de Langage*, trad. francesa de *Speech Acts*; Herman, Paris, 1973.

$\varphi$  é apresentado como uma evidência da qual se vai deduzir  $\rho$ , é natural que a conjunção possa vir no começo do enunciado<sup>18</sup>.

Neste sentido é que estas conjunções constituem “operadores” argumentativos, isto é, marcadores de subjetividade, e o seu estudo deverá contribuir para mostrar a importância das intenções dos falantes na organização do discurso e na sua estruturação como texto. Esta importância, acreditamos ser tão grande quanto a que se atribui aos operadores de tipo lógico.

Resta demonstrá-lo.

### BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALI, SAID M.: *Gramática Secundária e Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, Ed. da Universidade de Brasília, Brasília, 1964.
- AUSTIN, J.J.: *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962.
- BECHARA, E.: *Moderna Gramática Portuguesa*, 9.<sup>a</sup> ed., Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1964.
- DUCROT, O (e outros): “Car, parece que, puisque”, inédito.
- HALLIDAY, M.A.K.: “Language Structure and Language Function” in John Lyons: *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, Inglaterra, 1970, p. 140-165.
- LIMA, Rocha: *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*, 10.<sup>a</sup> ed. F. Briguiet & Cia. Editores, Rio, 1964.
- SEARLE, J.R.: *Les Acts de Langage*, trad. francesa. Herman, Paris, 1973.
- VOGT, Carlos: *O Intervalo Semântico: Contribuição para uma teoria semântico argumentativa*, tese de doutoramento, Unicamp, 1974. A aparecer pela ed. Ática.

---

(18) Não é muito diferente, embora com outras palavras e outros pressupostos teóricos, o que diz Said Ali a respeito de *já que, visto que, visto como e uma vez que*:  
“Querendo fundamentar uma ação e significar que a causa determinante é fato bem conhecido, servimo-nos de *já que* ou *visto que, visto como*:  
Já que te calas, não insistirei.  
Emprego análogo tem a locução *uma vez que*, usada como conjunção causal. Significa em especial que basta o realizar-se certo acontecimento para ser inevitável aquilo que afirmamos na proposição principal” Said Ali: *Gramática Secundária*, p. 147-148.

## ENTREVISTA\*

---

\* Iniciamos neste número uma nova seção, de entrevistas, atendendo a uma sugestão do conhecido escritor Doutor Osmã Lins, ex-membro da Comissão de Redação da **Alfa** e Ex-Titular da Disciplina de Literatura Brasileira desta Faculdade.

A Direção

## INFLUÊNCIAS FRANCESAS NOS PARTICIPANTES DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

### ENTREVISTA COM RUBENS BORBA DE MORAIS

Maria Alice de Oliveira Faria

1. Vamos começar pela gênese. Quando cheguei em São Paulo, nos fins de 1919, fui logo procurar o Mário, cuja família era muito amiga da minha. E assim reatamos amizade. Mário, naquela época, convivia com o Oswald e o Menotti, mas estava completamente por fora da literatura moderna francesa. Explica-se: no Brasil, naquela época, não havia ninguém — eu insisto nesse *ninguém* — que estivesse lendo a literatura moderníssima francesa. Uns, porque não gostavam de modernismos e outros porque havia dificuldade de documentação. As grandes livrarias de São Paulo e Rio (e havia ótimas), não tinham obra modernista. As revistas francesas que recebiam eram a *Revue des deux mondes* e o *Mercure de France*. Tinham até uma divulgação bastante grande no Brasil. Mas desconheciam completamente a *Nouvelle revue française* e outras revistas modernas. Eu trazia da França os meus livros. Eram todos de literatura ultramoderna e a coleção completa da *Nouvelle revue française* até aquela data, desde o número 1. Emprestei isso ao Mário. Foi lendo e se encontrando. Não quero dizer com isto que o tenha influenciado; eu simplesmente servi de veículo, de livreiro do Mário de Andrade. Já o Oswald era um homem que lia muito pouco. Ele só leu mesmo, metodicamente, no fim da vida. Durante toda a época modernista Oswald não lia nada, mas sabia de tudo. Quando a gente estava conversando sobre Cocteau, por exemplo, ele ouvia. No dia seguinte repetia tudo muito melhor do que a gente tinha dito. Oswald tinha uma cultura de ouvido absolutamente notável. Eu ficava assombrado quando encontrava Oswald em reuniões, com outras pessoas e ele começava a falar de Aragon, por exemplo, que não tinha lido. Falava admiravelmente dele, porque tinha ouvido a minha opinião, a opinião do Sérgio, a do Mário. Mário, não. Lia com o lápis na mão, tomava notas,

fazia fichas, estudava. O Sérgio Milliet estava a par de toda a literatura moderna francesa. Ambos servíamos de veículo. Aliás, Mário de Andrade, no seu livro *O Movimento Modernista*, diz a horas tantas: nesta altura chegaram da Europa o Rubens e o Sérgio bem informados, justamente referindo-se a esses fatos. Quando o grupo aumentou, com a adesão do Guilherme, do Tácito, do Couto de Barros, Manuel Bandeira, etc., já nos encontraram absolutamente a par do que acontecia. Quando fundamos *Klaxon*, já era um período de realizações. A parte de elaboração de literatura moderna, baseada nos franceses, estava feita por todos eles.

2. E o que se lia de literatura moderna francesa?

Lia-se sobretudo Aragon, Max Jacob, Cendrars, Cocteau, Apollinaire, etc. *Les Illuminations*, de Rimbaud, era meu livro de cabeceira, o Mário também se entusiasmou por ele. Eu tinha, aliás, a edição feita por Verlaine, que já era rara naquela época. Eu havia trazido também Verhaeren, de quem gostava muito, especialmente des *Villes tentaculaires*. Verhaeren teve uma influência grande em Luís Aranha, que foi, pode-se dizer, o Verhaeren brasileiro. O que publicou em *Klaxon* é visivelmente Verhaeren.

3. Liam Francis Carco e Paul Morand, por exemplo?

De Carco, líamos tudo o que tinha saído dele naquela época e de Paul Morand, nem se fala: *Ouvert la nuit, Fermé la nuit*. E também Charles Louis Philippe, que eu adorava e de quem tinha uma edição ilustrada.

P. — Estavam também a par das revistas modernas que se editavam na França?

4. Das revistas e dos livros. Eu tinha uma conta em Paris e mandava buscar tudo o que saía de novo. Mais tarde, o Mário de Andrade também começou a mandar buscar livros. O Sérgio Buarque de Holanda convenceu um livreiro do Rio de Janeiro, que recebia montes de *Mercure de France*, a importar a *Nouvelle revue française*, e ela começou a ser vendida. O dono da livraria era um homem inteligente, interessante, que gostaria de ter à venda literatura moderna, mas não sabia o que mandar vir. Ele encomendava Anatole France e Henri Bordeaux porque se vendia. O Sérgio dizia-lhe: mande buscar este livro de Aragon, quatro ou cinco volumes, que vende. E o livreiro foi se entusiasmando, o grupinho do Rio começou a comprar. Em São Paulo, mandávamos vir tudo. Lembro-me que encomendei a revista *Esprit nouveau*, de arquitetura, quan-

do vi anunciado o primeiro número. Quando ele chegou, o Mário ficou também entusiasmado e tomou assinatura.

P. — A sua formação francesa, adquirida nos estudos na Suíça, tinha relações diretas com os modernos franceses?

A minha geração de estudantes na Europa era uma geração muito avançada, foi uma geração de protesto. Estávamos todos na vanguarda não só em literatura mas também em política. Genebra, pelo fato de ser um centro que ficou fora da guerra de 14, atraiu muita gente. Era um lugar livre, onde se fazia e se escrevia o que se queria. E muitos autores vinham a Genebra fazer conferências. Por exemplo, René Arcos, que conheci lá. Ficamos amigos e ele me informou muita coisa sobre os movimentos literários de antes da guerra, o unanimismo e outros. Nós, estudantes, tínhamos todos idéias de renovação. O Sérgio Milliet fazia parte de um grupo de jovens poetas, que procurava novos caminhos. Publicou pequenos livros de poesia, ficou conhecido em Genebra.

P. — O senhor pode falar sobre a peça que publicou em francês, em Genebra?

R. — A peça que publiquei é uma coisa muito sem importância. Havia em Genebra uma tradição de grupos muito ativos de teatro de estudantes. Mas eles só representavam peças clássicas ou de “repertório”, como se dizia. Eu tinha um professor de filosofia, que era um homem muito interessante; era um dos discípulos de Bergson e achava que poderia me transformar em bergsonianos. Criticou esse teatro de estudantes que só representavam Molière ou então peças gregas. Aconselhou-nos a escrever uma peça. Meu amigo, Constant Bourquin, “literato-revolucionário”, tinha fundado uma revistinha, a *Revue des débuts*. Resolvemos escrever a peça em sociedade. Eu queria fazer uma coisa ultramoderna, mas o professor achou que os estudantes não topariam e de fato não aceitaram a ousadia. O professor sugeriu tomarmos como tema uma fábula muito representada na Idade Média, de origem provavelmente indu. A peça foi escrita. Fiz dois atos e Bourquin, dois. Foi representada e teve seu sucessozinho. Foi levada mais de uma vez, por ser uma coisa inédita em termos de teatro de estudante.

P. — Que cursos o senhor seguiu na Suíça? E Sérgio Milliet?

Eu fiz letras. O Sérgio Milliet foi sempre muito boêmio e abandonou logo os estudos regulares mas depois resolveu

entrar na Escola de Comércio, por influência da família, para aprender a ganhar dinheiro. Mas quando se diz “escola de comércio”, é preciso ver que naquele tempo, uma escola de comércio na Suíça era coisa muito puxada e seu ensino não era muito prático: história do comércio internacional, direito comercial e coisas desse gênero: influência humanística.

Eu fiz primeiro o colégio de Genebra, o famoso colégio fundado por Calvino e depois entrei na Faculdade de Letras. O ensino era todo tradicional, daí talvez a nossa reação. Lembro-me de aulas em que dormia: por exemplo, um curso sobre Boileau, que não acabava mais. O sistema universitário era aberto e podíamos seguir muita matéria que não era de letras: segui cursos com Claparède, segui cursos de Pitard, sobre antropologia, e um curso admirável sobre Nietsche.

P. — Havia muitos brasileiros estudantes em Genebra no tempo em que o senhor esteve lá?

R. — Não. Havia muitos brasileiros em Genebra, mas não estudavam. Os que estudavam faziam medicina, química, ou então preparavam a entrada para o “Technicum” de Zurich, a famosa escola de engenharia.

P. — O senhor começou a estudar em Genebra com que idade?

R. — Com dez anos. No Brasil a instrução era infame. Ou se estudava Direito ou Medicina, ou então Engenharia. Para um pai que morava no interior, saía quase o mesmo preço mandar o filho para a Europa ou pagar pensão em São Paulo. O câmbio era extremamente favorável. Meu pai me levou à Europa, para Paris, uma primeira vez. Fiz lá dois anos do primário. Quando voltei, ele me pôs no Colégio Macedo Soares, que, diziam, era o melhor de São Paulo. No fim de seis meses, ele veio me visitar e me fez passar um exame. Ficou horrorizado com minha ignorância. Resolveu me mandar estudar na Europa. Eu tinha um tio que morava em Genebra e fiquei sob seus cuidados. Muitos brasileiros iam para a Europa porque o ensino era muito melhor e saía quase pelo mesmo preço. Em São Paulo havia uma tradição de se estudar no estrangeiro já na era de 70 e 80, muitos paulistas foram estudar nos Estados Unidos, principalmente engenharia. Meu avô estudou em Cornell, meus tios andaram pela Suíça e Alemanha.

P. — Do grupo da revista *Klaxon*, quais os que foram também estudar na Europa, além do senhor e de Sérgio Milliet?

R. — Mais ninguém. Oswald de Andrade esteve na Europa em 1912, mas para fazer farra em Paris, onde conheceu os cabarés e as francezinhas, mas não viu nada. Ele mesmo dizia que essa viagem não contava.

P. — Qual a formação de sua geração?

R. — Essa geração européia de depois da guerra foi uma geração que renegou todo o passado. Não somente o passado literário e artístico, mas também uma geração que sofreu a influência da revolução russa. Fiquei como muitos colegas absolutamente entusiasmado com a tomada do poder por Lenine. O número de estudantes russos e de militantes políticos era muito elevado, em Genebra. Trotski e Lenine moraram lá e deixaram naturalmente uma marca nos estudantes. Estávamos perfeitamente a par não só das doutrinas mas também dos movimentos socialistas da época. Quando vim para o Brasil, trouxe aquela cultura e fiquei assombrado com a mocidade brasileira, sobretudo com meus amigos de *Klaxon* (quase todos eles tinham passado pela Faculdade de Direito), não somente pela ignorância política deles mas também pelo seu alheamento. Não só não estavam a par do que estava se passando em política na Europa, mas ainda não se interessavam, achando que o bolchevismo era uma bobagem que não duraria. Eu, naquele tempo, assinava o jornal de Barbusse. Recebi influência enorme dele. Transferi a assinatura da revista para São Paulo e continuei a pensar como Barbusse, e “meu mestre” Romain Rolland, que tinha conhecido pessoalmente em Genebra. O grupo modernista só ficou conscientizado politicamente em 1924, quando houve a “revolução do Isidoro”. Verificamos só então que havia qualquer coisa de errado neste país. Ficamos politizados, brasileiroamente falando. Acabamos fundando o Partido Democrático.

P. — No número de *Klaxon*, dedicado a Graça Aranha, há um artigo seu “A Crítica Francesa e Graça Aranha”. Os críticos franceses citados ali eram conhecidos no Brasil?

R. — Henri de Régnier era muito lido e Camille Mauclair também.

P. — As referências citadas dos críticos franceses são bastante elogiosas para Graça Aranha. Quando ele estava na França, que geração intelectual freqüentava?

R. — Graça Aranha estava numa posição muito particular em Paris. Era o Ministro Plenipotenciário do Brasil. Naquele tempo não tínhamos embaixada na França. Era muito bem

recebido em toda a parte, e naturalmente convidava e freqüentava Francis de Miomandre, Henri de Régnier e todos esses homens da Académie Française. Pelas facilidades que todo diplomata tem, escreveu uma peça de teatro e o Itamarati subvencionou a representação em Paris a título de propaganda. Mas não teve sucesso popular nenhum. Teve um sucesso de crítica porque nenhum crítico iria xingar o chefe da missão diplomática aliada em tempo de guerra.

P. — E Como Graça Aranha acomodava essa amizade com elementos da Academia Francesa e o movimento moderno?

R. — Porque G. Aranha não era moderno. Era um homem que tinha uma ânsia tremenda de liderança. Queria ser o líder da mocidade brasileira. Fazia-nos pregações de sua filosofia vazia. Nós dávamos grossas gargalhadas. Mas era um homem que tinha uma personalidade extraordinária. Era de uma cortesia, uma amabilidade, um encanto pessoal e por isso, não se sabia como lhe dizer não. Era um homem que ditava um artigo elogioso sobre ele para a gente, e não se tinha jeito de negar pôr o nome embaixo, como esse meu artigo da revista *Klaxon*. Ele quis ser nosso chefe, mas nós não embarcamos nessa canoa. No Rio, alguns embarcaram: o Facó e outros. Nós o respeitávamos e gostávamos dele como homem, como personalidade, mas não como escritor.

P. — O senhor acha que o grupo do Rio tinha mais contato com a França do que o grupo de São Paulo?

R. — Não, absolutamente não. O Grupo do Rio era muito pouco moderno. Era um grupo simbolista, com Ronald de Carvalho, Facó, Onestaldo de Penaforte e outros. Quando cheguei aqui, a última novidade literária era o simbolismo. Henri de Régnier e Paul Fort eram muito lidos. Eram esses dos poucos autores modernos sobre quem se podia conversar com um intelectual brasileiro. Eu me lembro, por exemplo, de uma frase de Ronald de Carvalho, na primeira conversa que tive com ele: “Acho que vocês estão exagerando. Eu admito o verso livre. Acho que é uma conquista, mas além do verso livre, eu não vou. Isso não!” Essa frase define a mentalidade dos modernistas do Rio.

P. — E o que eles achavam do dadaísmo?

R. — No Rio, nem sabiam o que era, ou achavam que era piada. Em São Paulo, o dadaísmo nunca nos influenciou, nós nunca aderimos a ele. Conhecíamos os livros dadaístas, mas não as folhas volantes, que não chegavam aqui. Respeitá-

vamos e discutíamos o dadaísmo, queríamos ver até onde chegaria, o que se poderia tirar dele, etc. Ficamos conhecendo-o melhor muito mais tarde, quando Benjamin Perret apareceu por aqui.

P. — A atitude da Semana de Arte Moderna, de criar escândalo, teve alguma influência dadaísta?

R. — Não, absolutamente. Não houve influência dadaísta nem futurista. Conhecíamos mal o futurismo. Vim a ler Marinetti quando veio ao Brasil. Quem o conhecia melhor eram Menotti del Picchia e Mário de Andrade.

P. — Os modernistas tinham oportunidade de ver pinturas modernas?

R. — Não tinham até uma certa época. Viam em revistas. Mas, depois de *Klaxon*, Paulo Prado, D. Olívia, começaram a comprar quadros modernos. Tarsila esteve na Europa e trouxe muitos. D. Olívia comprou esculturas de Brancusi. O Sérgio, o Mário, eu, nos interessávamos muito por pintura e estávamos bem informados. O cubismo me impressionava muito. Tinha-os visto na Europa e achava uma coisa extremamente importante. Até hoje gosto dos cubistas. Para mim, um dos grandes pintores modernos é Juan Gris. A teoria cubista nos apaixonava.

P. — No seu livro *Domingo dos Séculos*, o senhor escreveu: “A frase moderna, desarticulada, maleável, salta por cima das barreiras da sintaxe. A pontuação tinha tomado ares de dogmatismo irrefutável. Perante tal impertinência alguns modernos suprimiram-na.” Estas idéias baseavam-se no estilo de que escritores?

R. — Elas se baseavam nos poetas franceses modernos e nos que continuaram sobretudo depois da guerra. Havia uma coisa que chocava extraordinariamente o burguês brasileiro: era o português que nós empregávamos, nossa maneira de escrever. O que irritava era escrevermos como se fala e por isso, Mário de Andrade começou a escrever “me dá” etc. Quando cheguei ao Brasil, sabia muito pouco de português. Falava correntemente, mas fazia muito erro de gramática. Fui aprender português com Marques da Cruz, que ficava horrorizado com os erros que eu fazia, escrevendo, principalmente os erros de crase. Naquela época havia até polêmicas nos jornais por causa da crase.

P. — Com a revista *La criée*, de Marselha, chegou ao grupo de *Klaxon*?

R. — Por intermédio de Sérgio Milliet, que se dava com muitos poetas menores de Genebra e era muito amigo de Ivan Goll. Ele mandava para a gente essas revistinhas: de Marselha, de Bruxelas, que nós trocávamos por *Klaxon*.

P. — Quais os livros franceses da época que o senhor acha que marcaram o grupo?

R. — Quando um livro chegava, fazia circuito por todos nós. Não me lembro de livros que tenham marcado muito. Um dos autores, que nos impressionou profundamente, foi Proust. Apareceu quando eu estava no colégio em Genebra, e fiquei absolutamente fascinado por ele. Tomei uma assinatura da N.R.F. para que me fosse mandada a obra à medida que fosse saindo. Logo passava o livro para os outros. Todos tinham a maior admiração por Proust, por Cocteau, etc.

P. — E André Gide?

R. — Li todo Gide, inclusive aqueles pequenos trabalhos publicados em brochura, que eu procurava na Europa como bibliófilo. Lembro-me que até no Havre, ao embarcar para o Brasil, encontrei uma daquelas brochurinhas. No Brasil, nós todos líamos Gide. O que nos entusiasmava nele era a sua reação contra a moral tradicional. Líamos os livros logo que saíam na Europa: *La symphonie pastorale*, e *Les faux-monnayeurs*, nem se fala! Eu tinha assinatura da N.R.F., que me mandava a primeira edição de tudo que publicava.

P. — E Jules Romains era conhecido?

R. — Os livros de Jules Romains eram muito conhecidos e líamos tudo dele. Eu me lembro que quando conheci pessoalmente Jules Romains, em 1950, ainda lhe falei do meu encanto, do meu entusiasmo de quando lia os livros dele na era de vinte.

P. — E *Les Thibaults*?

R. — Foi um livro muito discutido mas não agradou a todo mundo. Mário de Andrade fazia críticas. Eu também não o apreciava muito mas dizia ao Mário que ele não gostava porque não conhecia bem a França, as famílias francesas.

P. — O senhor poderia falar sobre o surrealismo e André Breton?

R. — Quando apareceu o surrealismo, ficamos bem informados sobre o movimento, mas tenho a impressão que naquela época não nos entusiasmou. Só mais tarde, quando Breton virou clássico é que nós o achamos importante. Eu me lembro do meu entusiasmo por Philippe Soupault, de quem Mário

gostava muito também, além de Paul Eluard. De Breton, nem tanto.

P. — O senhor dominava o francês completamente. E qual era o conhecimento da língua francesa entre os modernistas?

R. — Eu escrevia melhor o francês que o português. Tanto que as primeiras coisas que escrevi em *Klaxon*, o Mário as corrigia e houve até coisas que escrevi em francês e o Mário traduziu. Naquela época, não havia brasileiro alfabetizado que não lesse o francês. Falar o francês, toda a gente o falava mais ou menos. Não se tem idéia hoje de como o francês era divulgado no Brasil. Até garçon de café falava francês. Os manuais de escola eram franceses. Na Escola de Medicina estudava-se na anatomia de Testut. Na Politécnica e na Faculdade de Direito, os livros eram também franceses. O inglês, sim, era pouco lido. Do nosso grupo, quem sabia bem o inglês era o Couto de Barros. Eu e Mário líamos o que dava para entender. Mário lia alemão sem dificuldade.

**CONFERÊNCIAS**

## O ENSINO DA LITERATURA FRANCESA NA UNIVERSIDADE BRASILEIRA

Prof. Italo Caroni  
Universidade de São Paulo

Ninguém ignora que a literatura perdeu o lugar privilegiado que ocupava no âmbito da pedagogia do francês língua estrangeira. Já se vão longe os tempos em que nossa escola secundária proporcionava aos alunos uma visão ampla, e até certo ponto aprofundada, das letras francesas. Apenas a título de curiosidade, e por saudosismo, transcrevo a lista dos autores estudados no antigo curso clássico até fins da década de 1950:

Descartes, Pascal, Corneille, Racine, Molière, Boileau, La Fontaine, Bossuet, La Bruyère, Fénelon, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Beaumarchais, Marivaux, Chénier, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Vigny, Musset, George Sand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert, Maupassant, Zola, Michelet, Taine, Renan, Anatole France, André Gide, Maurois, Duhamel, Mauriac, Romain Rolland, Roger Martin du Gard... e outros. Nem convém comparar esta idade de ouro com a pobre realidade de nossos dias... Com duas horas semanais, durante dois anos letivos, o que fazer se não ensinar os rudimentos mais rudimentares do idioma francês! A palavra *crise* já perdeu toda a sua força para definir este estado de coisas; *calamidade* seria mais expressivo.

A literatura francesa continua sobrevivendo contudo em nossa escola superior. Mas, sabemos, em que condições! Vale lembrar, para nosso consolo, que, neste setor, a crise — para definir o problema no ensino superior esta palavra ainda conserva uma certa força expressiva — não é exclusividade brasileira. O ensino da literatura francesa perde terreno não apenas no Brasil, mas também nos países da América Latina bem como nos demais países onde se persiste em difundir o francês língua estrangeira. Como prova disso, eu citaria para começar o já célebre n.º 77 da revista “Le Français dans le

Monde”<sup>1</sup>, consagrado justamente ao ensino da literatura francesa para os estrangeiros, e que compreende um certo número de relatórios bastante pessimistas elaborados por especialistas da questão. Lendo o referido número, dificilmente se poderia deixar de concordar com o Prof. Georges Raillard, que define em termos um tanto alarmantes o teor de certas experiências relatadas: “On nous dira aussi que les lecteurs de cette revue ont accoutumé d’y chercher des renseignements, des conseils qui les aideront à vaincre leurs difficultés de professeurs et que certains articles de cette livraison, relatant des expériences désenchantées risquent, cette fois, d’accroître leurs embarras plus que d’y porter remède”. No que se refere ao Brasil, eu evocaria a imagem tão sugestiva da “peau de chagrin”, ou pele de onagro, empregada por nosso mestre e colega Albert Audubert para definir a parte cada vez mais restrita que tem sido reservada ao francês em nossos estabelecimentos escolares. Como a pele de onagro, que ameaçava o frágil herói de Balzac, também o ensino do francês é dotado da propriedade de se encolher com o passar do tempo...

Outros sintomas revelam também o descrédito da literatura francesa entre nós: de quatro congressos de professores de francês realizados no Brasil a partir de 1973<sup>2</sup>, nenhum inscreveu efetivamente em seu temário o problema específico da literatura. Assim, por exemplo, no Congresso de Brasília em 1973, uma comissão encarregada de refletir sobre a elaboração de um programa de literatura para a licenciatura de francês chegou, após longas hesitações, a um magro relatório final que se limitava a esboçar algumas diretivas genéricas; quanto ao Congresso do ano passado, também em Brasília, a assembléia, após ter julgado que não valia a pena colocar o problema da literatura, se recusara a ouvir as comunicações que alguns de nossos colegas pretendiam apresentar.

Estes e outros fatos já deveriam ter nos alertado. Parece-me chegado o momento de parar e refletir, e sobretudo interrogar-se sobre os novos rumos a seguir. Não basta contudo discutir apenas metodologia. O ensino da literatura depende de um número infinito de variáveis que mudam de um contexto para outro. Como ensinar literatura sem levar em conta este fato?

---

(1) “L’enseignement de la littérature française aux étrangers”, in *le français dans le monde*, n.º 77, Paris, Hachette, 1970.

(2) 1.º Congresso de Professores Universitários de Francês, Brasília, julho de 1973; Seminário Regional dos Departamentos e Centros de Estudos Universitários de Francês da América Latina, São Paulo, julho de 1973; 2.º Congresso de Professores Universitários de Francês, Brasília, julho de 1975; 1.º Congresso de Professores de Francês do Estado de São Paulo, São Paulo, julho de 1976.

Como o prova sobejamente nossa experiência de professores, não existe metodologia a priori, nem abstrata. Nenhuma pedagogia será válida se não se fundar sobre as condições reais de aplicação. Portanto, convém ampliar o debate e suscitar reflexões atinentes a três questões fundamentais: devemos ensinar literatura francesa? que literatura ensinar? como ensiná-la? Não é meu propósito aqui esmiuçar estes itens, mas antes propor certas orientações e sugestões.

1. *Devemos realmente ensinar literatura francesa?*

Quanto a mim, a resposta não deve ensejar a menor dúvida. O simples fato de estar discutindo o assunto já demonstra a importância que atribuo a este ensino. E muitos são os colegas, tenho certeza, que se encontram no mesmo caso. Somos ainda muitos a acreditar na literatura e a pensar que vale a pena restituir-lhe seu estatuto de disciplina indispensável dentro da pedagogia do francês língua estrangeira.

Permito-me começar por algo que pode parecer uma digressão, mas que não me afastará do cerne do problema. Note-se, antes de mais nada, que, se podemos falar de crise do ensino da literatura, o mesmo não ocorre quanto à literatura em si. A literatura goza incontestavelmente de boa saúde; pelo menos na França. Dados estatísticos recentes<sup>3</sup> mostram que a literatura, com a cifra de 126.704.909 exemplares produzidos na França em 1974, ganha de longe das outras categorias de publicação (o segundo lugar na classificação cabe aos livros escolares com 57.563.693 exemplares). É mais curioso ainda assinalar que do total de exemplares de literatura 110.782.690 são romances! Portanto, se me permitem a expressão, a literatura continua na crista da onda... Apesar da onda devastadora dos novos mass media.

No Brasil, temos falta de estatísticas em todos os domínios, sobretudo no da literatura. Se quisermos aliás produzir estatísticas, será melhor interessar-se por setores ligados à qualidade da vida: saber, por exemplo, não propriamente quantos brasileiros lêem romances, mas antes quantos não passam fome, quantos vivem em locais suficientemente saneados, ou ainda, quantos contam com uma assistência higiênica, médica e social mínima, e quantos sabem pelo menos ler e escrever?

Apesar de nosso tão propalado desenvolvimento econômico, temos em comum com o terceiro mundo uma realidade social

---

(3) *Brèves Nouvelles de France*, n.º 1315, 20 de setembro de 1975, p. 31.

aflitiva. É evidente que o objetivo prioritário de toda política educacional consiste em procurar remediar este mal. Alfabetizar, ensinar noções elementares de higiene e saúde são apenas os primeiros passos de uma tarefa irreversível que compete às autoridades nacionais no sentido de ajudar os menos favorecidos a viver mais dignamente e a ter consciência de sua situação no seio da sociedade.

Não deve pois surpreender que, confrontados com problemas tão graves, os governos dos países em via de desenvolvimento reservem um lugar cada vez mais restrito ao ensino das línguas estrangeiras. A imagem da pele de onagro aplica-se incontestavelmente ao conjunto destes países.

Como ficou demonstrado pelo Seminário Regional da AUPELF (Association des Universités Partiellement ou Entièrement de Langue Française) em São Paulo em 1973, os pesquisadores e professores ligados ao ensino do francês começam a tomar consciência das novas exigências que lhes são impostas pelo contexto econômico, político e social do terceiro mundo<sup>4</sup>. Eis por que a maioria dos congressistas então reunidos considerou que um futuro promissor abre-se aos poucos ao ensino do francês chamado instrumental, ou científico e técnico, capaz de trazer uma ajuda muito mais concreta a nossos países.

Mas a literatura não teria também um papel a desempenhar dentro destas novas preocupações? Acredito que a melhor justificativa que se possa dar ao seu ensino em nossas Universidades consiste precisamente em encontrar uma resposta afirmativa a esta questão.

Por que afinal de contas, ensinamos a literatura francesa no Brasil? Esta é a questão que cada um de nós deve se colocar inicialmente, e com toda sinceridade.

No passado, não muito remoto, tratava-se de completar a formação enciclopédica de uma minoria que tinha acesso ao estudo das "humanidades". Interessava-se sobretudo pela beleza e clareza do estilo francês, esforçando-se em passar em revista todos os grandes, ou pelo menos os maiores, monumentos literários franceses desde Rabelais até Victor Hugo e, às vezes, Flaubert. Explicações de textos e dissertações tão minuciosas e rigorosas quanto possível nos exercitavam para compreender textos escolhidos e discorrer sobre assuntos tirados dos diferen-

---

(4) Ver relatório de nosso colega Gerardo Alvarez sobre o estado atual dos estudos franceses nas Universidades da América Latina, in "Amérique Latine et Cultures Francophones", Actes du Séminaire Régional de São Paulo, publicação da AUPELF.

tes autores. Assimilamos sem dúvida alguma a técnica imutável destes exercícios que se repousavam numa estrutura por assim dizer científica (tese, antítese, síntese) e que nos permitiam resolver problemas especiosos do tipo “coquetterie vertueuse d’Andromaque”. O êxtase e o respeito diante das obras primas do passado assim como a tirania de exercícios acadêmicos caracterizam bem esta pedagogia tradicional. Era, de certa forma, uma pedagogia passiva, uma forma de alienação em nome da arte e do raciocínio abstrato: o que interessava era, mais do que aquilo que diziam os grandes gênios, a maneira como o diziam. Como resultado, tal pedagogia não poderia deixar de provocar a alienação daqueles que a praticaram.

Em nossos dias, os estudos literários correm cada vez mais o risco de sucumbir a um perigo de outra espécie, que eu chamaria de “formalismo estruturalizante”. Pesquisadores altamente especializados aprimoram novos códigos de decifração dos textos literários. Não se fala mais de estilo, mas sim de “literariedade”. Por um *parti pris* incompreensível, interessa-se agora apenas à essência do fato literário, àquilo que faz com que um discurso seja literário; poucos se ocupam ainda da literatura real, muitos sucumbem à tentação da literatura possível, sendo que a obra literária passa a ser encarada sobretudo como a manifestação de uma estrutura abstrata<sup>5</sup>.

Sabemos até que ponto esta nova voga está esvaziando a literatura de todo conteúdo e tornando-a árida, decepcionante, se não deprimente. Não há mais vida, nem mensagem! apenas esquemas ou fórmulas matemáticas! O que, é claro, acaba com toda vontade de ler. Talvez não fosse de todo injusto afirmar que o progresso da crítica literária serviu sobretudo para nos sujeitar a uma nova forma de alienação. A religião do estilo foi substituída pela religião da estrutura. Em ambos os casos, a literatura fica de lado.

Estilo e estrutura não bastam para aqueles, como nós, que consideramos a literatura como “a consciência de uma sociedade”<sup>6</sup>. A literatura só começa a se tornar apaixonante para a juventude na medida em que a estudamos como reflexo da sociedade e da vivência humana. Se se quer motivar a juventude, é preciso levar em conta esta regra. O que há de mais precioso para os jovens são seus sonhos e suas esperanças. Não cabe a nós arrefecer este entusiasmo pela vida.

(5) Cf. T. Todorov, “Poétique”, in *Structuralisme*, Paris, Seuil, 1968, p. 102.

(6) M. Tison-Braun, *La crise de l’humanisme*, Paris, Nizet, 1958, tome I, p. 11.

Não se trata contudo de transformar os jovens de hoje em sonhadores inocentes nem anarquistas. Trata-se sim de despertar o espírito e a consciência, ajudar a ver as coisas com clareza e a manter os pés em terra. Formar homens conscientes de seu papel na sociedade e que não transgiram na luta por ideais e valores banidos do mundo contemporâneo.

Que a literatura francesa se preste a uma tal finalidade, sua tradição humanista o prova. Subentende-se naturalmente que o fato de imprimir esta orientação aos estudos literários não impedirá nossos estudantes de apreciar a beleza do estilo nem a essência formal das obras escolhidas.

## 2. Qual, ou quais, literatura(s) ensinar?

Partindo-se do princípio que não se deve mais privilegiar o estilo nem a estrutura, é possível, desejável e necessário ampliar o conceito de literatura. Não se limitar mais aos monumentos literários que a tradição consagrou; ou, pelo menos, encará-los de outra forma. Sob este ponto de vista, é igualmente literário todo texto não especificamente técnico ou científico que orienta para a reflexão e que permite ao estudante aumentar seus conhecimentos e completar sua formação. A este respeito poder-se-ia lembrar como exemplo os “grandes eixos de reflexão” propostos por Ch. Arambourou, F. Texier e F. Vanoye em sua coletânea de textos *Guide de la contraction de texte*: economia, estruturas sociais, educação, ciências, técnicas e sociedade, aspectos da sociedade contemporânea, história, arte e literatura<sup>7</sup>.

Trata-se, no caso, de uma sugestão entre muitas outras possíveis. E, como o observam os próprios autores, apesar da amplitude dos eixos propostos, o ecletismo é apenas aparente. Assim, encontramos no eixo das ciências e técnicas um texto de Camus publicado no jornal *Combat* dois dias após a explosão da primeira bomba atômica: comparado ao pessimismo metafísico de *L'Étranger* ou de *Le Mythe de Sisyphe*, este grito de alerta contra os perigos que ameaçam o futuro da humanidade ressoa de uma maneira muito mais trágica no homem de nosso tempo. Este artigo de Camus, embora tratando de um tema científico, pertence ao discurso humanista. Outro exemplo: sob o título “um discurso feminista em 1848”, transcreve-se um trecho de *L'Éducation Sentimentale*, de Flaubert, este gênio

(7) Ch. Arambourou, F. Texier, F. Vanoye, *Guide de la contraction de texte*, Paris, Hachette, 1972, p. 183.

no qual a tradição literária só tem apreciado a perfeição ou a transparência do estilo.

Ampliar a noção de literatura é também proceder a uma nova leitura dos autores clássicos. Referindo-me a minha própria experiência, citarei ainda dois exemplos. Ao comentar o “retrato” que La Bruyère faz do grande Condé em seus *Caractères*, fiquei surpreso em constatar que os alunos se interessavam sobretudo pela ironia sutil que permitiu ao escritor vingar-se de seu protetor arrogante e autoritário: eles se mostraram portanto sensíveis ao alcance social do “retrato” (ao passo que, tradicionalmente, procura-se tão somente inculcar-lhes a arte do “retrato” ou a mestria com que La Bruyère desenha um “retrato”). Da mesma forma, *Le Bourgeois Gentilhomme* se revela como uma peça digna de interesse sobretudo quando a encaramos como uma comédia de costumes ou como reflexo das oposições entre aristocracia e burguesia: por isso, nenhum estudante se ofereceu espontaneamente para analisar as estruturas (no sentido tradicional) da peça, nem tampouco o eterno “cômico de Molière”, tema preferido da crítica tradicional. Porque, para nossos jovens estudantes, a arte nunca é um fim, mas sim um meio.

É preciso também abrir horizontes mais amplos. Sem pretender contudo uma nova formação enciclopédica. Convém oferecer novas opções aos nossos alunos. A França não é o único país de expressão francesa: certos países da Europa, da África, da América e do Oriente também se utilizam do idioma francês como meio de comunicação e como veículo de uma cultura e de uma literatura. A este conjunto de nações já se deu o nome de “francofonia”, termo que vem assumindo uma importância capital na pedagogia do francês língua estrangeira. Por que não despertar nossos estudantes para a literatura destes povos, muitos dos quais pertencem aliás como nós mesmos ao chamado terceiro mundo e vivem portanto uma realidade tão próxima da nossa? A *Anthologie des littératures françaises hors de France*, recentemente publicada pela Fédération Internationale des Professeurs de Français, pode prestar inestimáveis serviços à causa e à pedagogia da literatura francesa no estrangeiro.

Lembremos também que a abertura para outros setores do saber e para outras literaturas de expressão francesa não deve ser feita ao acaso nem segundo as preferências do mestre apenas. É importante fazer sondagens junto aos estudantes para tentar descobrir motivações mais prementes. Assim se

elaborarão talvez programas válidos. Tentativas mais ou menos esboçadas revelam que os universitários exigem com frequência o que eles chamam de “visão global” ou panorama dos assuntos relacionados com a literatura. Torna-se pois fundamental inserir a obra no seu contexto. Também seria importante orientar os estudos literários para as preocupações do presente. Quantas vezes nossos alunos não nos criticaram por não transpormos o cabo do século XIX! Urge pois atualizar os programas de literatura.

Urge igualmente integrar os estudos literários franceses no quadro de uma interdisciplinaridade, desejada desde há muito tempo, mas não ainda concretizada. Em letras, além da colaboração extremamente frutuosa já existente com a área de teoria literária e literatura comparada, sente-se cada vez mais a necessidade de uma aproximação com a área de literatura brasileira. Não para insistir na tecla já desgastada da influência de sicrano francês sobre fulano brasileiro (comparações aliás válidas em certos casos) mas para se promoverem estudos paralelos sobre épocas ou autores; o que motivaria mais os alunos e evitaria o desenraizamento total dos docentes voltados eternamente para a literatura estrangeira. No quadro mais amplo das ciências humanas, outros setores podem proporcionar-nos um intercâmbio igualmente frutuoso: história, filosofia, ciências sociais.

### 3. *Como ensinar a literatura francesa?*

Aqui chegamos à parte eminentemente prática do assunto. Não tendo tido tempo suficiente para sistematizar minhas observações sobre este último tópico, pretendo apenas descrever, a título de exemplo, a experiência que temos desenvolvido na Universidade de São Paulo no âmbito das quatro séries da licenciatura de francês.

Devo observar de início que será justo falar de contradição entre as duas primeiras partes desta conferência e o relato que vai se seguir: os itens 1 e 2, teóricos, propõem uma estratégia pedagógica que não se reflete ainda no item terceiro. Nossos programas atuais obedecem ainda a uma orientação um pouco diversa. Estamos no momento repensando a problemática do ensino da literatura francesa e procurando novos rumos. Rumos que a burocracia universitária não permite mudar de um momento para outro; há prazos e datas, credenciamentos e outras demarches que devem seguir uma tramitação às vezes morosa. A longo prazo contudo pretendemos imprimir uma

nova orientação que será a resultante destas ponderações e de todas aquelas que farão os demais colegas empenhados na busca de uma pedagogia mais eficiente e mais motivadora.

Nossa experiência é limitada no início por um fato, escandaloso sem dúvida alguma, mas que não se pode ocultar: a maioria de nossos estudantes entram para a Faculdade sem ter uma base sólida em língua francesa; muitos — e a culpa não é deles — não sabem às vezes uma única palavra de francês! (Duas causas maiores explicam este estado de coisas: a situação da língua francesa na escola secundária e o sistema de seleção dos vestibulares. Mas não cabe aqui analisar estes dados).

Como ministrar-lhes então aulas de literatura? É preciso antes de mais nada reforçar o conhecimento da língua francesa; a isto consagramos o primeiro ano de estudos, durante o qual eles têm 6 horas de aulas por semana. Neste nível inicial, limitamo-nos, quanto à literatura, a iniciar os estudantes na leitura de textos fáceis: jornais e revistas, documentos de civilização e —, por que não? — adaptações de obras literárias. Sem querer todavia escandalizar os partidários da grande literatura, que julgam aberrante deformá-la assim em proveito de nossos principiantes. Parece-me entretanto que não há nisso nenhum crime de lesa-literatura e que, pelo contrário, despertamos desta forma o interesse por obras primas que eles poderão apreciar com mais fineza num estágio mais avançado dos estudos. De qualquer maneira, no primeiro ano, o objetivo da leitura de textos não pode ser essencialmente literário: trata-se principalmente de ajudar o estudante a suprir as lacunas de sua formação em língua francesa. Um dos meios de se chegar a este resultado consiste em levá-lo a ler textos simples, fáceis, sempre que possível adaptados dos grandes autores. Sem fazer disso uma exclusividade, visto que, como qualquer um pode admitir logicamente, nem só textos literários entusiasmam nossos jovens leitores.

Nosso ensino literário propriamente dito começa no segundo ano. Nem seria preciso esclarecer que já renunciamos há algum tempo a começar pelo século XVI. Se nossos alunos já experimentam tanta dificuldade em aprender o francês moderno, que dizer do francês do Renascimento? Que se queira ou não, somos obrigados a ignorar a cronologia, começando pelo século XX. A razão de duas horas por semana, os alunos lêem, no primeiro semestre, alguns poemas de Aragon, Prévert, Éluard, René Char etc.; no segundo, pelo menos um romance,

um conto ou uma peça teatral. Mesmo sendo modernas, estas narrativas, poemas ou peças nem sempre se revelam de leitura fácil. Todo cuidado é necessário na escolha de textos que estejam ao alcance do estudante e que o interessem. Corre-se às vezes o risco de sugerir as mesmas obras; razão pela qual *L'Etranger*, de Camus, e *La Nausée*, de Sartre, bateram todos os recordes de permanência no programa. Alguns outros títulos têm se revelado eficientes e motivadores: *Climats*, de Maurois; *Les Nourritures Terrestres* e *La Symphonie Pastorale*, de Gide; *Vol de Nuit* e *Terre des Hommes*, de Saint-Exupéry; *Château en Suède*, de Françoise Sagan; *La Sauvage*, de Anouilh; *En attendant Godot*, de Beckett; *La Modification*, de Butor; *Les Gattes*, de Alain Robbe-Grillet; e outros.

O terceiro ano é reservado ao século XIX: poesia durante um semestre (alguns poetas românticos, parnasianos e simbolistas); prosa durante o outro (habitualmente Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola).

No quarto ano, temos que tratar muito rapidamente de dois séculos: XVIII no primeiro semestre e XVII no segundo. Para cada uma destas duas épocas, os alunos lêem pelo menos uma peça e uma narrativa, tentando na medida do possível empregar as novas tendências da crítica literária: temática, sociológica, psicocrítica, estruturalista. Nesta etapa, após ter vencido as maiores dificuldades do aprendizado da língua, os alunos sentem-se mais à vontade para aprofundar o estudo da literatura. Não convém contudo abusar da novidade, nem tampouco reduzir o ensino da literatura à aquisição pura e simples das técnicas de abordagem literária.

Para as quatro séries adotamos obras em versão integral, de preferência a textos isolados (excetuando evidentemente os poemas que são no mais das vezes bastante curtos). Isto porque, escolhendo trechos, seremos levados a praticar a famigerada "explication de textes". Pessoalmente, desisti desta prática porque, salvo erro de minha parte, a explicação de textos não motiva os alunos; por ser um tanto mecânica, ela cansa logo. Se formos realmente impedidos a trabalhar com trechos escolhidos, uma boa solução consistiria talvez em analisá-los com poucas palavras e a transformá-los em motivo para um debate oral ou para um comentário redigido; pois, nada estimula mais o estudante do que tomar posição com relação a um assunto proposto.

Ao estudo de poemas, romances, contos ou peças tomados isoladamente acrescentamos, sempre que possível, apanhados

de história literária. Renunciando pelas razões já enumeradas, à cronologia que leva do classicismo ao século XX. Como o objetivo é sobretudo informar o estudante sobre as tendências, autores e obras de uma determinada época, pode-se deixar de lado os princípios de causalidade, gênese ou fontes que a crítica tradicional nos legou.

Todas as diretivas até agora mencionadas não se pretendem de forma alguma coercitivas, mas visam apenas a orientar a elaboração do programa em suas grandes linhas. Cada docente tem toda liberdade de desenvolver seus cursos segundo suas próprias tendências metodológicas e de responder às necessidades mais urgentes das classes. Temos assim o exemplo de uma colega que obtém excelentes resultados aplicando o método estruturalista com os alunos do terceiro ano.

Eis por fim algumas recomendações (também não coercitivas) quanto à técnica das aulas e às atividades escolares. Durante os dois primeiros anos, ajudar os alunos a lerem a obras e a redigir pequenos comentários (se necessário, a leitura pode ser feita em classe): se as turmas não são muito grandes, é possível, necessário e proveitoso provocar um diálogo aluno-professor a partir de um texto ou de um tema mais amplo. Nos terceiro e quarto anos, as aulas se desenvolvem mais freqüentemente sob a forma de “seminários” ou debates: equipes de cinco ou seis membros escolhem um tema, fazem pesquisas e apresentam o resultado de seu trabalho à classe, que o discute sob a orientação do professor. Nossa experiência tem mostrado também que os exercícios escritos, um tanto esquecidos pela pedagogia mais recente, precisam ser praticados com maior freqüência no ensino da literatura durante toda a escolaridade.

Realmente, a técnica do seminário não deve monopolizar as aulas de literatura. O grande perigo desta prática se deve ao fato que, não tendo preparado o assunto em discussão, o resto da classe tende a desinteressar-se dos debates, que se limitam então a um diálogo entre o professor e os poucos alunos da equipe em foco ou mesmo com o aluno mais desembaraçado da equipe. Contra este mal não existe remédio seguro. Por mais que se insista para que todos os alunos preparem todos os seminários, raramente isto ocorre. Talvez a livre escolha dos assuntos pelos estudantes possa trazer bons resultados. Mais motivado pelo assunto que ele mesmo escolher, o grupo poderá prender a atenção dos colegas comunicando-lhes seu entusiasmo e provocando debates frutuozos. É bem verdade

que numa classe de cerca de cinquenta alunos sempre haverá aqueles que não se interessarão pela literatura . . .

Convenhamos, a literatura não se impõe. Há muita gente que não experimenta o menor êxtase diante da beleza literária. Entretanto, tudo não estará perdido se tivermos pelo menos o sentimento de ter ajudado todos, através da literatura, a melhorar o conhecimento e a prática da língua francesa. Não é este um dos objetivos essenciais do ensino da própria literatura? Como se diz freqüentemente, a literatura é uma atividade lúdica, e não compete a nós, docentes, torná-la aborrecida.

São Paulo, 30 de setembro de 1976

## IX SEMINÁRIO BRASILEIRO DE LINGÜÍSTICA

Porto Alegre — 25 a 31 de julho de 1976.

### A HUMANIZAÇÃO DO ENSINO NO BRASIL: PAPEL DO FRANCÊS

Reza a Constituição da República Federativa do Brasil, em seu artigo 176: “A educação, inspirada no princípio da unidade nacional e nos ideais de liberdade e de solidariedade humana, é direito de todos e dever do Estado, e será dada no lar e na escola”. É a lei magna do Brasil que reconhece ser a educação um “direito de todos” e baseia-a na “liberdade e na solidariedade humana”. Essa mesma solidariedade humana vem qualificada de maneira inequívoca no documento legal que fundamenta e norteia a educação no Brasil, a lei 4.024. Lê-se, com efeito, em seu artigo primeiro: “A educação nacional /.../ tem por fim /.../ o fortalecimento da unidade nacional e da solidariedade internacional”. Ora, se o fortalecimento da unidade nacional tem o maior, talvez, de seus sustentáculos no culto à língua pátria, parece-nos que a “solidariedade internacional” encontra um de seus esteios maiores no cultivo das línguas estrangeiras. A solidariedade entre os povos supõe compreensão: compreensão supõe expressão, e um povo se exprime por sua língua. Exprime-se no sentido mais amplo: por meio de sua língua e em sua língua cada nação se manifesta e lega aos coevos e aos pósteros a sua parcela de contribuição para o acervo cultural da humanidade.

Antes de sermos brasileiros, somos homens, membros de uma sociedade que tende a se globalizar em ritmo cada vez mais vertiginoso. Essa globalização, no entanto, não suprime a hierarquização de traços comuns que herdamos da História. Assim, pertencemos ao chamado mundo ocidental, comunidade tributária, em termos de educação e de cultura, do mundo greco-romano. Não nos cabe aqui perpassar as dezenas de séculos que amalgamaram o nosso modo de ser de homens ocidentais do século XX. Apenas queremos lembrar que, descendo mais um degrau na hierarquia dos traços comuns, pertencemos à România, conjunto das nações que é um prolongamento, hoje, do mundo latino de que herdamos, particularmente, a língua.

Co-herdeiros conosco são, entre outros, os espanhóis, os demais povos latino-americanos, os italianos e os franceses. O fato de sermos co-herdeiros de um legado lingüístico, cultural e histórico, dá-nos, a nós brasileiros, com relação aos demais povos latinos, no plano da solidariedade internacional, laços singularmente estreitos. A inclusão de uma língua românica nos quadros da educação brasileira parece-nos, pois, elemento sumamente enriquecedor e capaz de promover e fortalecer em nós a solidariedade humana internacional, de acordo com o texto e com o espírito da lei.

Poderão, entretanto, objetar: “Por que o francês seria incluído nos programas e não outra língua românica como o espanhol ou o italiano, por exemplo?” Disse o Professor Gerardo H. Álvarez, então docente da Universidade de Concepción, Chile, na primeira reunião dos departamentos de estudos franceses da América Latina, promovida em São Paulo, pela AUPELF (Association des Universités partiellement ou entièrement de langue française) de 28 de julho a 4 de agosto de 1973: “On doit signaler que le choix de telle ou telle langue pour être incorporée au plan d'études d'un pays donné ne se fait jamais dans le vide. Les décisions en matière de langues étrangères sont conditionnées par des facteurs économiques, sociaux, culturels et politiques dont tout le monde n'a pas toujours conscience.” E acrescenta que não é acidental o fato de serem as línguas estrangeiras, entre todas as disciplinas dos currículos, as mais sujeitas a discussões e a mudanças. É pois, na história econômica, cultural e política de cada país que se encontram as razões da inclusão de uma ou outra língua nos currículos escolares. Aliás, para os países do novo mundo, isto é válido também no que tange à língua materna: não fossem certas ocorrências econômicas, políticas ou militares, hoje os gaúchos poderiam estar falando espanhol em virtude do tratado de Tordesilhas ou os Uruguaios poderiam estar falando português, já que constituíram a nossa Província Cisplatina, ou os cariocas falando francês caso tivesse vingado a França Antártica...

Se buscarmos, no Brasil, as raízes históricas que justificam a presença de uma língua estrangeira, ou de várias, em nosso sistema de ensino, verificamos ter-se dado entre nós o que se deu no conjunto da América Latina. O nascimento das nações americanas independentes do Império Português ou do Império Espanhol se deu sob o influxo das idéias revolucionárias ou liberais vindas da França e da Inglaterra. Em muitos casos a ajuda militar veio reforçar a influência das idéias. Ajuda,

aliás, nem sempre desinteressada, pois, na época, a Inglaterra disputava com a península ibérica o domínio do mundo pelos mares. Em 1825, dizia o ministro Canning: “A ação está realizada, já pusemos a nossa garra. A América espanhola está livre e, se nós soubermos agir, ela será inglesa”. Fora da América Latina, é de se lembrar o papel da França na independência dos Estados Unidos.

Além desses fatos do domínio político-militar, não se pode esquecer a enorme influência cultural que a França exerceu, particularmente nos séculos XVIII e XIX, sobre Portugal e sobre o Brasil. O próprio movimento indianista de nossa literatura romântica, que se quer uma atitude de afirmação nacional, muito deve aos modelos franceses (Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand).

Durante o período colonial, até 1759, a educação dos brasileiros tinha ficado confiada aos Jesuítas que aqui chegaram, em 1549, com o primeiro governador geral Tomé de Souza. Ministravam eles o curso de “humanidades” aos futuros sacerdotes ou aos jovens que, posteriormente, buscavam faculdades européias, geralmente em Portugal ou na França de onde muitas vezes voltavam com idéias liberais. Com a expulsão dos Jesuítas pelo Marquês de Pombal (1759), outras congregações religiosas, principalmente os Carmelitas e os Franciscanos prosseguiram na educação das elites. Com a vinda da família real para o Brasil, abrem-se aqui os primeiros cursos de nível superior. A Constituição do Império (1823) institui o ensino livre no país, mas a lei não atinge a realidade. O analfabetismo é o grande problema em educação. Não consta, pois, que houvesse no país cursos regulares de línguas estrangeiras. Apenas os estudos latinos eram ministrados aos clérigos ou às elites. Em 1835 é fundado o Colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro, como estabelecimento padrão, inspirado no modelo francês, com cursos seriados de duração regular. Mas os exames parcelados para ingresso nas faculdades exercem sobre a estrutura do ensino o mesmo papel desumanizador que hoje decorre dos cursinhos e dos vestibulares.

Só a República irá consagrar os princípios do direito à educação e da liberdade de ensino. Até 1930, o ensino primário é visto como educação de massas e o ginásial, de cinco anos, como preparatório aos estudos superiores. Já então figuram como disciplinas regulares no secundário as línguas latina, francesa e inglesa. A partir de 1930, o ensino médio se subdivide em 1.º grau (ginásio de cinco anos), de formação geral

e 2.º grau (de dois anos), preparatórios aos cursos superiores. A Reforma Capanema, em 1942, irá dar ao secundário a divisão que manteve até 1971, quando a lei 5.692 unifica o primário e o ginásio num só grau escolar.

No que respeita às línguas estrangeiras, de 1942 a 1961 (1.ª lei de Diretrizes e Bases), o ensino era obrigatório, com seriação, currículos e métodos impostos por lei federal para todo o território nacional. Assim, tínhamos 6 anos de francês (1.ª a 4.ª séries ginasiais, 1.ª e 2.ª séries colegiais); 5 anos de inglês (2.ª série ginásial até 2.ª série colegial) e 2 anos de espanhol (1.ª e 2.ª séries colegiais), além do latim em todo o ginásio e no ramo clássico do colegial. O método imposto para as línguas vivas era o método direto, principalmente para as séries iniciais.

A lei 4.024, de 20 de setembro de 1961 quebra essa rigidez e delega aos Estados e aos estabelecimentos grande liberdade para a constituição dos programas e dos currículos. Alguns eliminam totalmente as línguas estrangeiras; outros só mantêm uma (em geral o inglês); outros, enfim, conservam duas línguas estrangeiras em combinações variadas. As escolas do Município de São Paulo, em sua quase totalidade, só ministram o ensino da língua inglesa. Os estabelecimentos estaduais, em São Paulo, ensinavam, via de regra, francês nas duas primeiras séries do ginásio (5.ª e 6.ª séries atuais) e inglês nas duas últimas. No segundo grau, o inglês é geralmente mantido, mas o francês só existe em alguns estabelecimentos.

Com o advento da lei 5.692, de 11 de agosto de 1971, que abriu, sob certos aspectos, novas perspectivas para o ensino das línguas estrangeiras, a situação do francês nos 1.º e 2.º graus não melhorou. Pelo contrário, interpretações simplistas de alguns textos conduziram, na prática, à redução da oferta de línguas estrangeiras a uma única. Isso motivou a indicação 54/75 (20/01/71) do Cons. Newton Sucupira (LER DOCUMENTO n.º 1) /.../ (LER DOC. n.º 2) — Declaração de voto de Abgar Renault /.../

Como vêm, vozes mais autorizadas do que a minha proclamam o papel humanizador da língua francesa na educação da juventude brasileira e dão um “puxão de orelhas” naqueles executores de nossas leis do ensino cuja miopia impede que vejam as verdadeiras dimensões de sua tarefa educadora.

O francês é um instrumento humano e humanizador que pode ajudar-nos no desenvolvimento econômico, tecnológico, científico e cultural.

Não se trata de ensinar francês, hoje, apenas para que nosso aluno possa ler La Fontaine ou Rousseau no original. Nem se vai substituir o ensino dos clássicos franceses por um simples “francês para turistas”. Ensinamos francês no Brasil de hoje porque sabemos que isso contribui para a nossa própria formação de povo ocidental, românico e brasileiro. Estamos com isso promovendo o nosso próprio engrandecimento humano e não — como pode parecer a alguns — agravando certo complexo de inferioridade com relação ao que é “importado”, seja um aparelho ou uma cultura, complexo que parece termos herdado de nosso passado de povo colonizado. Urge reformular tal atitude. Escolhemos o estudo desta ou daquela língua, desta ou daquela cultura por imperativos de ordem histórica, sem dúvida, mas também e principalmente porque estamos conscientes da sua atual validade para a nossa realização humana.

Isso tudo é que nos faz lutar para que seja devolvido ao estudo do francês o lugar que lhe cabe dentro de nosso sistema educacional.

A Associação de Professores de Francês do Estado de São Paulo, que tenho a honra de presidir, promoveu nos dias 15, 16 e 17 de julho último o Primeiro Congresso de Professores de Francês do Estado de São Paulo que teve por objetivo principal analisar a atual situação do ensino do francês no Estado e propor soluções. Levantamentos feitos pela Associação e pelo Bureau d’Orientation Pédagogique do Consulado Geral da França em São Paulo levaram a resultados estarrecedores: nas 46 Delegacias de Ensino pesquisadas (a maioria do interior do Estado) a supressão das classes de francês nas 5.<sup>as</sup> séries, do ano letivo de 1975 para 1976, foi de tal ordem que os 46.700 alunos de francês das referidas séries do ano passado, reduziram-se a 12.024 no corrente ano, embora os efetivos totais tenham subido de 60.158 alunos para 71.451.

Autoridades estaduais da Secretaria da Educação, convidadas, compareceram ao Congresso e estabeleceram com os professores presentes um debate franco de que esperamos para breve resultados positivos.

Todos reconhecemos que o País e o Estado atravessam uma fase de transformações profundas e de novas iniciativas no campo educacional. Muitos colegas propugnam pela manutenção pura e simples da situação anterior (francês nas 5.<sup>as</sup> e 6.<sup>as</sup> séries) por julgá-la mais segura. O que se tem verificado é a supressão do que existe sem que nada se crie em substituição. Reconhecemos, entretanto, que as condições até agora existentes

difícilmente permitiriam um ensino humano e humanizador do francês: classes numerosas, duas aulas semanais, ambientes por vezes inadequados, principalmente na periferia e nos cursos noturnos... Perguntamo-nos então: “Que ensino de francês poderíamos dar em tais condições? Ensinar francês ou apenas motivar para o francês? Ensinar francês ou simplesmente valer-se do francês como um elemento complementar da área de comunicação e expressão, um simples auxiliar das aulas de português? (É um pouco nessa linha, que o B.O.P. de São Paulo vem trabalhando com a Secretaria da Educação do Estado do Paraná na pesquisa e elaboração de um método local). Tem sentido trabalhar-se em compreensão e expressão orais?”

A compreensão escrita não deveria ser a tônica e talvez o único objetivo atingível em tais condições? ... E outras tantas questões que aguardam resposta.

O Governo do Estado, em 26.03.76, nos termos do § 2.º do art. 8.º da Lei Federal 5692/71, publica no D.O. do Estado a Resolução SE N.º 103 criando as “Classes especiais” (Ver doc. n.º 3). Seria uma solução? Não, nos termos em que está vazada a Resolução. Com efeito, subordina a abertura das “Classes especiais” 1.º à existência de professor contratado no estabelecimento, 2.º à inexistência da língua em questão no currículo da escola e no respectivo grau (o que praticamente elimina o inglês das classes especiais).

Achamos que a criação das classes especiais podem ser o embrião dos futuros “centros de línguas” — nosso velho sonho — desde que, a curto e a longo prazo, se submetam a umas tantas modificações.

Num primeiro passo, estender a regência das classes especiais a qualquer professor licenciado na disciplina e não apenas aos efetivos (há de anos que não há concursos para línguas estrangeiras no Estado). Isso não traria, entretanto, a solução definitiva para o problema, pois a insegurança total em que vive o professor contratado — único trabalhador do país sem nenhum amparo legal — não o encorajaria a deslocar-se para o Interior onde iria dar um número mínimo de aulas sem qualquer garantia.

Um segundo passo seria, obviamente, a abertura de concursos para professores de línguas estrangeiras. E seria desejável que tais concursos fossem por área e não por disciplina. O professor de língua estrangeira, sendo também professor de português, teria melhores condições: a) para integrar a língua estrangeira e a língua pátria na área de comunicações; b)

para melhor vincular-se à escola e à comunidade, uma vez que, dispondo de carga horária maior, não precisaria trabalhar em vários estabelecimentos para se manter.

Uma terceira exigência seria que as classes especiais não se limitassem às línguas não existentes no grau ou na escola, mas que fossem o estatuto comum de todas as línguas estrangeiras oferecidas pela escola, em igualdade de condições, o que evitaria solução de continuidade no estudo da língua ou das línguas escolhidas. Os cursos de línguas seriam desvinculados da seriação escolar.

Finalmente, que se dotasse o estabelecimento de locais apropriados e equipados para o ensino de línguas. Tais equipamentos poderiam ser mais ou menos complexos de acordo com as possibilidades da escola. O importante é que haja ambiente.

Acreditamos que daí para o verdadeiro centro de línguas pouco falta. Sabemos que se seguirmos o caminho inverso, isto é, instalações e aparelhagens altamente especializadas para depois instalarmos os centros de línguas, não os teremos nas próximas décadas...

Quanto ao segundo grau, acreditamos que soluções semelhantes possam ser propostas. Apenas gostaríamos de insistir sobre duas orientações que parecem responder aos objetivos do segundo grau:

— O francês instrumental para os alunos que se destinassem à universidade. O objetivo do curso seria torná-los aptos para consultar a bibliografia de sua área, em francês.

— O francês comercial para os alunos que vêm no segundo grau um curso mais profissionalizante do que propedêutico.

Se tais medidas se tomarem, esperamos que o francês possa voltar a prestar à nossa educação os benefícios que dele esperamos como elemento humanizador.

*Mário Laranjeira*  
Porto Alegre, 28.07.76

**RESENHAS**

MICHEL ZÉRAFFA — **Romance e Sociedade**, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, 203 pp.

Os trabalhos de Georges Lukacs, Lucien Goldmann, Pierre Macherey, Robert Escarpit, dentre outros, têm provocado o interesse dos estudiosos para o campo da sociologia da literatura, ora num sentido de situá-la num contexto social, ora para a área de aspectos internos, ora para estabelecer um confronto entre a obra literária e a sociedade. Neste último caráter, embora irradie para os outros, insere-se o presente estudo de Michel Zérafra, *Romance e Sociedade*.

Inicialmente, é preciso que se diga que o autor revela intensa leitura e reflexão sobre autores ligados à sociologia do romance, como Adorno, Auerbach, Macherey, ou relacionados com o mito e o romance, caso de René Girard e Claude Lévi-Strauss ou ainda aos aspectos sociológicos do romance, como Alain, Barthes, Bataille, Butor, Eco e outros. Percorre ainda Michel Zérafra, embora a “voil d’oiseau”, expressivas figuras do romance ocidental, tais como Kafka, Joyce, Dostoiewski, Balzac, Proust, Flaubert, Stendhal, ou da narrativa em geral, como Miguel de Cervantes.

O A. parte da idéia (até certo ponto óbvia) de que a sociologia do romance é a de uma arte mas depois se justifica, porque tentará mostrar que se o romance no início se revela preocupado ou mesmo engajado no social, gradativamente vai ganhando o “status” de estético, quer dizer, começa a abandonar a referencialidade ao nível da sociedade para caminhar para o campo da instituição da linguagem, com todas as características das atuais funções que hoje preenche, especialmente a poética.

As idéias de Georges Lukacs também aparecem como suporte para a interpretação da problemática em torno do romance e da literatura, especialmente na aceitação de que em tal narrativa revela-se a personagem problemática, cujos ideais se chocam contra a limitada perspectiva oferecida pela sociedade que a cerca. Assim, a análise proposta por Michel Zérafra centra-se nesse conflito entre os valores de vida do ser, num plano de ideais e as barreiras estabelecidas pelos

preconceitos da sociedade, gerando-se um conflito de grande alcance que é o da liberdade.

Ainda mais, além da preocupação com o fato de o romance ir adquirindo “status” estético, Zérafra centra seu estudo na passagem do romance de dimensões sociais (estilo Balzac, da *Comédia Humana*) àquele de alcance psicológico (o de Joyce, Kafka, Thomas Mann, dentre outros) passando naturalmente por Stendhal.

No romance tradicional ou no moderno, assinala-se de forma diferente a personagem vivendo num mundo problemático, na feliz concepção de Lukacs em sua *Teoria do Romance*.

Michel Zérafra defende a idéia de que o romance tradicional, de perspectiva social, ressentia-se de profundidade, porque a personagem era um tipo que se encontrava aos milhares, no espaço do romance, que é a sociedade. Já o romance moderno (com e depois de Proust) apresenta personagens que são verdadeiros caracteres, vistos num plano vertical, com problemas específicos, especiais, que são diferentes dos encontrados na “massa”. Quer dizer, elas se constituem em elementos diferenciados, autônomos, cuja problemática supera de longe a dimensão puramente social.

O A. defende ainda a idéia de que o histórico e o social estão sempre presentes no romance, seja no tradicional seja no moderno (aspecto inevitável, na medida em que a personagem vive sob o signo do tempo, conforme assinala Nelly Cormeau, em *Physiologie du Roman*) mas num caso eles são essenciais e imprescindíveis (no tradicional) e noutro (no moderno) constituem elementos acessórios.

À página 19, lê-se

“O histórico e o social têm tanta realidade em *A Comédia Humana* como no *Tempo Perdido*, mas são verdade fundamental para Balzac, ao passo que Proust os apresenta como puras e secundárias aparências.”

No tópico dedicado ao estudo da sociedade como modelo e depois como antimodelo, o A. com muita percuciência assinala que inicialmente o romance se preocupou com os fenômenos sociais e históricos mas que começa a recusá-los no momento que adquiriu o “status” de arte. Assim, está claro que o romance tradicional na medida em que se preocupava com aspectos sociais e históricos, permanecia num estágio que se não se poderia chamar de inferior seria pelo menos primário e que somente com a recusa da personagem a um enquadramento num sistema é que, de um lado, surge o romance de

alcance individual e psicológico (com Kafka, Joyce, Proust) de outro, que apenas tais obras mantêm-se num "status" de arte. Assim, o romance moderno surge da ruptura com a limitação que a sociedade impunha à personagem feita à sua imagem e semelhança; no rompimento que os costumes convencionais ao extremo, com os tabus e os preconceitos, surge o herói moderno (que pode ser o anti-herói), problemático, paradoxal, disponível, gratuito, com pouca ou muita dose de absurdo (existencialista ou não).

Finalmente o romance é visto no plano da produção e da instituição da linguagem, depois das conquistas da crítica formalista e da atividade estruturalista.

Ao fim e ao cabo, o presente trabalho de Michel Zéaffa, enfatizando a relação entre o romance e a sociedade, estudando a sua evolução através das fases de dimensão social, estética e de produção de linguagem, se constitui em obra importantíssima na linha da sociologia do romance em que até agora, dentre outros, se destacaram Lucien Goldmann, Robert Escarpit, Pierre Macherey e Georges Lukacs, revelando-se de capital importância para os especialistas em Teoria da Literatura.

*JOÃO DÉCIO*

**ROLAND BARTHES — Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios**, Lisboa, Editorial Presença, 1975, 223 pp.

Roland Barthes, disqueteando sobre assuntos gerais de interesse da cultura, escritores, intelectuais, professores na primeira parte e, na segunda, concedendo substanciosa entrevista a Jean Thibaut, eis o livro.

O volume é apresentado por Arnaldo Saraiva e os artigos de Barthes, colhidos nas revistas *Tel Quel*, *Poétique*, *Critique* e *Cahiers du Cinema*, dentre outros, foram traduzidos por Graciete Teixeira, Arnaldina Sousa, Filomena Paupério, Manuela Barbosa, Aurélia Couto e Fátima Candeias.

Inicialmente, o A. trata da fala, do ensino, do discurso, do professor e da relação docente e aqui especialmente revela-se original, não aceitando as idéias preconcebidas, mas repondo em novos termos a situação do professor e do aluno. No trabalho docente, aparentemente se pode pensar que o professor fica conhecendo os alunos. Barthes assinala que o que se verifica é justamente o contrário, que o professor é que se dá a conhecer pois que é o elemento que propõe o discurso, permitindo a verificação mesmo numa dimensão psicanalítica:

“Como é que se pode comparar o professor com o psicanalista? É exatamente o contrário o que se passa: é ele o psicanalizado.

Imaginemos que sou professor: falo, sem fim, diante de e para alguém que não fala. Sou aquele que diz EU (que importam os rodeios do “sujeito indeterminado” do nós ou da frase impessoal), sou aquele que, a pretexto de “expor” um saber, propõe um discurso, que nunca sei como é recebido”. (p. 31).

Portanto, o livro já apresenta um caráter valioso, dada a inovação na proposição dos fatos reais sobre o trabalho do professor, não se aceitando idéias preconcebidas sobre o ensino. E indiretamente Roland Barthes toca num aspecto fulcral da comunicação: poderá o discurso proposto pelo professor ser igual ao recebido pelo aluno? Sabemos que (agora posição nossa) tal não é possível, dadas as diferenças do grau de conhecimento, de experiência, de maturidade, é de se esperar que em condições normais o discurso do professor chegue sempre “degradado” até o aluno, que há sempre uma

“diferença” (na acepção de Jacques Derrida) entre o discurso em si e a sua ressonância no objetivo visado. Assim, do discurso original restariam apenas resíduos, vestígios.

Outros capítulos importantes são reservados ao problema da investigação e ao “em nome de que”. No primeiro deles, Roland Barthes lembra que para chegar ao conceito, faz-se necessário que se tenha alguma noção do resultado, em vista do que se procura:

“O que é uma “investigação”?

Para o saber, é preciso ter alguma idéia do que é um “resultado”.

O que é que se descobre? O que é que se quer descobrir?

O que é que falta? (p. 36).

A importância das afirmações de Barthes, nesta altura reside no fato de que em todo campo de pesquisa, cumpre delimitar uma área bem como fixar um objetivo a atingir. Se todas as pesquisas e investigações fossem precedidas desta análise rigorosa, com certeza, seria mais fácil atingir o alvo proposto em todo trabalho intelectual seja de natureza científica ou não. Na verdade, porém, ao exigir condições de resultado e delimitação do que buscar, naturalmente está se impondo um caráter científico e não é por acaso que Roland Barthes, no final do capítulo, relembra o caráter histórico mas também científico da investigação:

“É este o papel histórico da investigação: ensinar ao sabido que fala (mas se ele o soubesse, escreveria — e toda a idéia de ciência, toda a cientificidade seria mudada por isso). (p. 37).

No capítulo “Em nome de quê?”, Roland Barthes repõe uma questão que coloca em causa o pronunciamento do ser. Realmente, e agora tentando ampliar, usando o campo de Barthes: quando o professor fala ou escreve, quando o escritor produz em nome de que ele se pronuncia? Até onde ele é ele e até onde ele é o que o formou. Na verdade é difícil separar o ser daquilo que é a sua cultura, daí a dificuldade do eu saber em nome do que fala:

“Falo em nome de quê? Duma função? Dum saber? Duma experiência? Que represento eu? Uma capacidade científica? uma instituição? um serviço? Na verdade falo só em nome duma linguagem: é porque escrevo que falo: a escrita é representada pelo seu contrário, a fala.” (p. 43).

Mais adiante, Roland Barthes volta a se pronunciar sobre a atividade docente, na tentativa ainda de esmiuçar o assunto, já algo dissecado em páginas anteriores, agora para se apro-

fundar no lugar que ocupam ou podem ocupar os elementos do ensino:

“O problema não é abolir a distinção das funções (o professor/o estudante: afinal de contas, a ordem é uma garantia do prazer, ensinou-nos Sade), mas proteger a instabilidade, e se pode dizê-lo, a vertigem dos lugares de fala. No espaço docente, ninguém deveria estar no seu lugar em lado nenhum (tranqüilizo-me com esta deslocação constante: se por acaso encontrasse o meu lugar, não fingiria mais ensinar, renunciaria a isso). (pp. 47-48).

Em outras palavras, para Barthes, se bem o entendemos o espaço docente (que vai do professor ao aluno) é um espaço de busca constante, e afinal infinito, pois nunca o ser encontra o seu lugar e se julgasse que tal ocorrera, deveria renunciar ao ensino, que constitui constante aprendizado. Ainda mais, Barthes retira a idéia de que o ser possa realizar-se no espaço docente, que se revela então como um constante vir-a-ser.

Antes de passar às respostas dadas na entrevista a Jean Thibaudeau, cumpre acentuar a importância das idéias sobre a comunicação no capítulo “A Fala tranqüila” e sobre a crítica e os discursos em “A escrita como valor”.

Na informalidade do tom da entrevista, Roland Barthes, destaca aspectos de sua formação, do seu meio e história sua presença na atividade estruturalista, desde *O Grau Zero da Escritura*, seu primeiro livro, passando por *Mitologias* e *Sistema da Moda* chegando até *S/Z*. Depreende-se de todo este longo capítulo do livro, a humildade que presidiu sua atividade nos estudos literários e a força de vontade de que teve de munir-se para vencer os graves percalços em sua vida.

Tudo se revela de importância neste capítulo em que Barthes depõe diretamente sobre suas vicissitudes na vida que, apesar de tudo, não impediram a sua ascensão bastante rápida no panorama da crítica literária francesa. Talvez, no entretanto, valha a pena assinalar um momento em que Roland Barthes faz uma profissão de fé, por assim dizer, da sua atividade:

“Quanto à oposição mais precisa da ficção e da crítica, tive ocasião de dizer que ela se abolia, ao mesmo tempo na crise atual do romance, na da crítica e no triunfo do Texto. Digamos que no estado transitório da produção atual, os papéis estão simplesmente confundidos, sem estarem ainda abolidos: quanto a mim, não me considero crítico, mas antes um romancista, escritor, não do romance, é verdade, mas do “romanesco”: *Mythologies*, *L'Empire des Signes* são romances sem história, *Sur Racine* e *S/Z* são romances sobre histórias, *Michelet* é uma parabiografia, etc.

Os outros capítulos são dedicados ao estudo teórico sobre a análise estrutural da obra literária, a *Aziyadé*, de Pierre Loti e aos fotogramas de S. M. Eisenstein, o que revela a extrema versatilidade de Barthes, na preocupação com a crítica cinematográfica.

Ao fim e ao cabo, o presente volume de Roland Barthes, vale como depoimento sobre suas atividades de escritor, professor e intelectual num sentido amplo e por nos dar a conhecer a difícil escalada para atingir um dos pontos mais altos da atual crítica literária na França em particular e na Europa, em geral. Leitura que se revela obrigatória aos teóricos da literatura e aos professores universitários em geral.

JOÃO DÉCIO

**EDUARDO LOURENÇO — Pessoa Revisitado**, Porto. Editorial Inova, 1973, 248 pp.

O A. dos mais consagrados ensaístas contemporâneos de Portugal apresenta-nos uma análise interpretativa da poesia de Fernando Pessoa, numa linha que difere um pouco dos trabalhos até hoje apresentados sobre o assunto.

Inicialmente é preciso que se diga que E. L. toma diante do texto pessoano, uma atitude eminentemente culturalista, o que explica as recorrências a Freud e neste sentido inclusive o A. procura discutir a validade da posição dos críticos e biógrafos de Pessoa, especialmente João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho, Mário Sacramento, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e outros.

O que nos parece agudíssima é a penetração vertical proposta à obra pessoana em si mesma, porque aqui inclusive o livro toma uma atitude dinâmica, resultando evidentes os caracteres de investigação, discussão, atitude pessoal e originalidade da parte de E. L.

A célebre unidade na diversidade, defendida por Jacinto do Prado Coelho é discutida e posta em questão, numa revisão em profundidade, de Pessoa-Ele-mesmo, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

A linha do drama-em-gente que Pessoa quis organizar e acentuar é retomada pelo ensaísta, num ângulo novo, em que se enfatiza decididamente o texto poético, deixando-se os elementos biográficos e históricos do poeta em plano segundo.

Revedo inicialmente a posição da crítica (e dos críticos), o A. assinala três que lhe parecem evidentes: a biográfica, a sociológica e a literária representadas respectivamente por João Gaspar Simões, Mário Sacramento e Jacinto do Prado Coelho.

No inventariar dos críticos, E. L. valoriza a posição de Casais Monteiro, Jorge de Sena e José Régio, porque são poetas e críticos de sentidos aguçadíssimos e tomam posições distintas diante de Fernando Pessoa. E. L. acentua especialmente a idéia de Régio em torno do que chama a poesia clara:

“Quanto a essa “poesia” mesma, poucos críticos, talvez só dois (é verdade que poetas também) souberam subtrair-se ao menos em princípio, ao alegado caos da complexidade de Pessoa que é inteligível e ao dos comentadores que é o menos, declarando em suma que “a poesia de Pessoa é demasiado clara”. José Régio o insinuou sempre, como forma de a neutralizar e Antônio Ramos Rosa com clara perspectivação a partir de um horizonte cultural de mais radical hermetismo que aquele que serve a Pessoa de matéria poética mas não de obstáculo puro.

Como se vê, revela-se de enorme interesse a posição que poetas de primeira água tomaram com relação a Fernando Pessoa porque sempre acentuaram as reais qualidades do autor da *Mensagem*.

Para com mais clareza expor seu pensamento, E. L. dividiu seu livro em capítulos aliás curiosíssimos na linha da terrível curiosidade que é toda a obra poética de Pessoa: I — Considerações pouco ou nada intempestivas; II — A curiosa singularidade de “Mestre Caetano”. III — Ricardo Reis ou o inacessível paganismo. IV — O Mistério Caetano na luz de Campos e vice-versa. V — Álvaro de Campos I ou as audácias fictícias de Eros. VI — Dois interlúdios sem muita ficção. VII — Álvaro de Campos II ou A agonia Eróstrato-Pessoa. VIII — A existência mítica ou a porta aberta. Seguem-se notas.

Como se vê o A. pretende deter-se nas características de Pessoa-Ele-mesmo e na de seus heterônimos, reservando especialmente dois capítulos para Álvaro de Campos, numa aceitação de que este se constitui na voz mais forte e atuante do poeta.

E. L., afirmando que toda a Literatura Ocidental se estrutura entre dois temas monótonos e grandiosos como o oceano, o amor e o terror, desloca o eixo da poesia pessoana para este último, mostrando que a expressão do primeiro se faz através do último:

“Toda a Literatura Ocidental se estrutura em função de dois temas, grandiosos e monótonos como o oceano: o Amor e o do Terror...” p. 136 e

continua:

“No intervalo que separa e une cada uma dessas puras traduções do Amor e do Terror se espectraliza a forma híbrida do romance. O mundo poético de Pessoa pertence naturalmente a esta última configuração que à sua maneira denominou dramática. (p. 137).

Talvez ao invés de Terror que me parece um pouco forte demais e também porque o Amor não é tônica relevante em

Pessoa, conviria deslocar o eixo de sua obra poética para uma realidade mais palpável: a do espanto. Especialmente através de Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, seus dois heterônimos de maior relevância.

Ao grau zero da escritura de um José Augusto Seabra, proposto para a poesia de Alberto Caeiro, prefere E. L. situar a poesia pessoana no grau ômega, na medida em que o autor de *O Guardador de Rebanhos* caminha no sentido da prosa poética, no abandono a uma vida natural em contacto com a Natureza.

O livro de E. L. vale especialmente porque constitui não-aceitação (mas sem ser sistemático) das idéias preestabelecidas, mas numa revisão crítica da crítica e numa tomada de posição eminentemente pessoal, com relação ao texto do poeta.

Assinale-se ainda a discussão lúcida do peso de poetas estrangeiros a que constantemente recorre o A., e dentre eles situam-se Walt Whitman, Rimbaud, Mallarmé. Da lucidez e da profundidade com que E. L. trata do assunto basta assinalar sua afirmação na página 145:

“Toda a sua poesia é o doloroso labirinto desta ambigüidade procurando todas as portas para sair dela sem outro efeito do que o encerrar-se nele cada vez mais profundamente, até tornar-se no seu próprio Minotauro.” (p. 145).

Desnecessário insistir-se na obrigatoriedade da leitura do presente trabalho, para os interessados na Literatura Portuguesa e em especial na poesia pessoana.

JOÃO DÉCIO

**NATÁLIA CORREIA — O Surrealismo na Poesia Portuguesa,**  
Lisboa, Publicações Europa-América, 1973, 418 pp.

O surrealismo, embora tendência de curto espectro temporal na Literatura Portuguesa (tem como termos limites os anos 1950 e 1960), deixou marcas profundas em alguns dos mais expressivos e consagrados poetas da atualidade, e dentre eles, Eugênio de Andrade, Herberto Helder e António Ramos Rosa. São várias as causas que se podem apontar para que tal movimento poético procedente de França encontrasse profunda ressonância em Portugal. Em primeiro lugar, o fato de basear-se na importância da vida do sonho e de todo o processo onírico que encontraria campo fértil para proliferação num povo extremamente sentimental e sensitivo como é o português. Ainda mais, o fato de o surrealismo ser uma corrente poética se veria enormemente favorecido, na terra portuguesa, onde é visível o predomínio da poesia. Os ventos procedem de França, com os célebres manifestos surrealistas de André Bréton e encontram ecos profundos em figuras como as de Mário Cesariny de Vasconcelos e António Maria Lisboa, embora o surrealismo apareça já de maneira velada (ou explícita), em poetas do *Orpheu*, como Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e Ângelo de Lima.

Pois bem, Natália Correia, que é das poetisas mais bem conceituadas na atualidade em Portugal (ao lado de Sophia de Melo Breyner Andresen), nos apresenta a primeira antologia do Surrealismo em Portugal, com notas críticas e históricas acerca do movimento. Não se poderia pensar na ausência de Bréton e aqui está ele valorizado por Natália Correia, na enorme influência que teve na chamada geração surrealista (ou diria melhor, nos poetas surrealistas?) de Portugal. Dos arrolados, despontam com maior destaque, Mário Cesariny de Vasconcelos, António Maria Lisboa (indiscutivelmente os cérebros do movimento), Alexandre O'Neill, Eugênio de Andrade, António Ramos Rosa, João Rui de Sousa, Raul de Carvalho, constituem-se nos representantes de maior interesse.

O livro apresenta algumas idéias básicas da concepção surrealista da vida e da literatura valendo destacar aquela que

acentua a associação íntima entre três fatores básicos da vida: o sonho, o amor e a liberdade.

A dificuldade maior no estabelecimento do surrealismo nos poetas portugueses reside em que alguns o foram ortodoxamente (como Cesariny de Vasconcelos e António Maria Lisboa) outros participaram dele episodicamente (caso de Alexandre O'Neill, Eugênio de Andrade, António Ramos Rosa e Herberto Helder, este dividindo-se entre momentos surrealistas, experimentalistas e neo-românticos).

Natália Correia realizou uma antologia rigorosa, uma série de textos de poetas de maior destaque na Literatura Portuguesa, mas pouco apresenta de discussão crítica a acrescentar aos teóricos do surrealismo. Era de se desejar a inteligência poética de Natália a deslizar mais abertamente sobre o surrealismo, num sentido de prioridade e de gradação nas características específicas de cada poeta. Vez que outra (na introdução de cada capítulo), a A. apresenta breves considerações sobre a temática da poesia surrealista mas que mereceriam maior detença adentro da realidade dos fatos na Literatura Portuguesa.

Suas considerações sobre o amor, o sonho, a mulher, a liberdade, contudo, nos permitem entender muito do que foi esta poesia, baseada no automatismo psíquico (que a A. faz aflorar mas não desenvolve) e na aceitação de que não é a vigília que explica o sonho mas este que explica a vigília e a si próprio.

A certa altura do livro, diz a A. a propósito do assunto e aqui numa visão agudíssima da realidade poética:

“O cerne da visão poética é o “olho selvagem do poeta”. A poesia não uma revisão das coisas, mas a visão pura, inaugural. Tanto quanto o racionalismo descreve a visão frontal, a razão poética subentende uma visão que só é oblíqua por antinomia com a perspectiva mental do realismo. Para a mente poética as coisas têm significações aberrantes quando vistas de frente, recuperando gradualmente a sua essência à medida que o pensá-las se desloca para o outro ponto, o ponto cândido da perspectiva poética. Um lugar que no contexto surrealista é a fusão do sonho, do amor e da liberdade”. (p. 11)

Matéria controvertida, por vezes polêmica, dada a variedade de posições que permite, o surrealismo se vê cada vez mais valorizado na medida em que nostalgicamente o ser tenta recuperar através do sonho, o tempo perdido, na dimensão maior de sua sensibilidade. O que falta é um estudo sistemático

dos poetas mais significativos do movimento, Mário Cesariny de Vasconcelos, António Maria Lisboa e outros, com vistas a estabelecer em que grau comparece a vivência surrealista nos poetas e na poesia.

Com tudo isso, embora apenas faça aflorar as tónicas surrealistas, levantando alguns textos poéticos, o presente trabalho de Natália Correia se revela altamente provocador de uma tomada de consciência mais ampla do assunto. Trabalho obrigatório para os estudiosos da Literatura Portuguesa em especial da poesia da atualidade.

*JOÃO DÉCIO*

**ROLAND BARTHES — El placer del texto, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1974, 85 pp. (Tradução de Nicolás Rosa).**

Um livro que apresenta um caráter de síntese associado a uma evidente profundidade, e que traz de novo Barthes a uma preocupação com o problema de visão impressionista em torno do gozo e do prazer, eis o que temos nesta oportunidade.

O primeiro problema posto por Roland Barthes refere-se à distinção entre o prazer e o gozo proporcionados pelo texto literário. Nota-se que já neste início, o A. enfatiza a presença de um indivíduo, uma pessoa, um “eu”, que se define subjetivamente sobre o texto literário:

“Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor). Pero y lo contrario? Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector?” (pp. 10 e 11)

Como se vê, Roland Barthes se interroga sobre a existência e qualidade do prazer, do escritor que escreve e se ele condiciona a existência desse mesmo prazer, no leitor. Na busca do escritor pelo leitor é que para Barthes se estabelece o espaço de gozo que mais adiante o A. distinguirá mais ou menos rigorosamente do prazer.

Dando um giro de 180 graus, o A. passa do estudo do prazer e do gozo, à referência à neurose, que parece ser a única possibilidade de se aceder rigorosamente ao prazer e ao gozo. Mais adiante Roland Barthes fala dos escritores do prazer e enfileira alguns e assinala que em geral é com estes artistas que a crítica se preocupa:

El escritor de placer (y su lector) acepta la letra, renunciando al goce tiene el derecho y el poder de decirlo: la letra es su placer esta obsesionado por ella, como lo están todos los que aman el lenguaje (no la palabra): los logófilos, escritores, corresponsales, linguistas; es por lo tanto posible hablar de los textos de placer (aquellos que no ofrecen ningún debate con la anulación del goce): la crítica se ejerce siempre sobre textos de placer, nunca sobre textos de goce: Flaubert, Proust, Stendhal son comentados inagotablemente” (p. 32).

Contudo é de assinalar-se que embora exemplifique com autores de texto de prazer, Roland Barthes não se lembra do proceder da mesma forma com outros, respeitantes aos textos de gozo.

Outro tópico a que se atém o A. é o relativo à tipologia dos prazeres de leitura ou dos leitores de prazer, assinalando que esta tipologia não poderia ser de caráter sociológico e sim psicanalítico.

Mas nas leituras dos textos de prazer e de gozo, há uma diferença fundamental que o autor lembra à certa altura do volume:

Por outra parte, proveniente del psicoanálisis, tenemos um medio indirecto de fundar la oposición entre texto de placer y texto de goce: el placer es decible, el goce no lo es. El goce es inadecible, interdicto. (p. 31)

Outro aspecto importante enfocado por Roland Barthes é o relativo ao caráter pessoal, individual e intransferível, diante do texto de prazer:

“Cada vez que intento “analizar” un texto que me ha dado placer no es mi “subjetividad” la que reencuentro, es mi “individuo”, el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro”. (p. 79)

Já para o final, Roland Barthes lembra que as palavras de Júlia Kristeva muito justas sobre a significância, tomada esta como lugar e gozo e relativas ao valor erótico e crítico da prática do texto, infelizmente são esquecidas e reprimidas.

Concluindo, seu volume, Roland Barthes assinala com muita propriedade que, se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, seria necessário incluir nela a “escritura em alta voz”.

Outros aspectos como a impossibilidade de tese sobre o prazer do texto, ou a valorização do “novo” como fonte de prazer ou que o prazer não tem nenhuma acepção ideológica (embora alguns defendam o contrário), revelam-se como de fundamental importância nesta obra de Barthes, que depois de uma enorme onda estrutural e estruturalista, volta a preocupar-se com a visão pessoal, subjetiva do texto que pode levar ao prazer e ao gozo. Livro importantíssimo, não só pelas idéias expendidas mas também por constituir uma viragem na posição crítica de Roland Barthes.

VITOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA — **A Estrutura do Romance.** Coimbra, Livraria Almedina, 1974, 132 pp.

O A. destacando e ampliando o capítulo que dedicou ao estudo do romance em seu livro, *Teoria da Literatura*, transforma-o num volume mais completo e igualmente de maior profundidade, na abordagem dessa forma narrativa, de crescente interesse nos últimos dois séculos. Aspectos como a evolução do romance, a problemática da personagem, do tempo, do foco narrativo, do espaço, da tipologia, da distinção dessa forma com o conto e a novela, constituem os mais significativos da presente obra.

Percebe-se que o A. preocupa-se com a definição do romance ao nível de uma crítica tradicional mas atualiza-se no dimensionamento de uma abordagem formalista e estruturalista, daí as constantes referências a Gerard Genette, a Roland Barthes, a Greimas, a Júlia Kristeva dentre outros, a fundamentarem muitas das idéias do autor do presente trabalho.

Depreende-se também facilmente da leitura (e releitura) deste *A Estrutura do Romance* a extensividade e a intensividade na reflexão em torno de alguns teóricos mais consagrados no campo da Literatura bem como o conhecimento dos mais representativos romances e romancistas do mundo ocidental. Aparecem referências a Joyce, a Camus, a Kafka, a Cervantes, e na área de Literatura de língua portuguesa, comparecem Machado de Assis, Eça de Queirós, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, Fernando Namora, Cardoso Pires, Carlos de Oliveira, dentre outros.

No estudo do tema, V.M. de A. e S. inicia pelo processo evolutivo do romance, desde o seu nascimento até o alargamento de suas possibilidades no mundo ocidental, assinalando o crescente interesse e perspectivas que essa forma narrativa vem adquirindo desde a segunda metade do século passado até os dias de hoje.

O livro se interessa pelos aspectos constituintes do romance, personagem, foco narrativo, tempo, espaço, tipologia e ação. O A. parte de uma análise exaustiva da problemática das personagens, desde o romance (e a novela romântica), até atingir

o de dimensão psicológica, arrolando figuras de autores, como o Abade Prévost, Lamartine, Stendhal, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, dentre outros, para estabelecer o caráter extradiegético e intradiegético das personagens ou situando-as no plano narrador e narratário. A propósito do assunto, lembra a certa altura o A.:

“Entre as personagens de um romance, há duas que se particularizam pela função específica que desempenham no processo narrativo: o “narrador” e o “narratário.”

O narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem.” (p. 27)

Pode-se verificar que em *A Estrutura do Romance* o A. está bem informado acerca da crítica impressionista em torno do romance (de Albert Thibaudeti, de Nelly Cormeau, de Massaud Moisés, por exemplo) mas da mesma forma da crítica formalista e estruturalista (de um Gerard Genette, de um Roland Barthes, de um Greimas ou de uma Júlia Kristeva, por exemplo), mantendo-se em perfeito equilíbrio entre ambas tendências, aproveitando delas o que de melhor oferecem para a abertura da obra literária e sua interpretação. Ainda, o A. repassa a dimensão do romance em suas várias e sucessivas fases: romântico, realista, psicológico, até chegar às fronteiras do romance do absurdo e do novo romance.

Nesta linha de idéias, figuras das mais expressivas dentro da Literatura Portuguesa, Brasileira, Francesa, Inglesa, Russa e outras surgem como exemplificação e dentre eles; Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Machado de Assis, Lamartine, Stendhal, Proust, Joyce, Kafka, Dostoievski, para citar alguns em ordem nada hierárquica como se está a ver.

Quer dizer, o A. acompanha a evolução do romance no mundo ocidental numa linha que vai desde a preocupação com os valores sentimentais, morais, psicológicos, existenciais até chegar ao novo romance e ao romance do absurdo. No caso do novo romance, é claro o A. não se esquece de fazer referências a Alain Robbe-Grillet, a Michel Butor e a Nathalie Sarraute.

Com tudo isso ressalta-se facilmente a reflexão exaustiva e em profundidade que o A. revela, não só da teoria do romance e por extensão da teoria da literatura, mas dos mais representativos exemplares na literatura ocidental e apesar da erudição, é com simplicidade e humildade (características básicas de todo intelectual sério) que o A. marca este novo livro, numa carreira

literária segura e constante, como nos atestam seus trabalhos anteriores, a *Teoria da Literatura* em especial e seu trabalho sobre o Classicismo.

Obra que me parece básica para o estudo da teoria do romance, solicitando urgente leitura esta que ora nos apresenta V.M. de A. e S.

**JOÃO DÉCIO**

WILLI BOLLE — **Fórmula e Fábula** — São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, 153 pp.

O A. nos apresenta no trabalho em epígrafe a análise estrutural (na linha de Propp e Todorov) dos livros de contos, *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Primeiras Histórias* e *Tutaméia*. O último capítulo é dedicado ao estudo da evolução da poética de Guimarães Rosa contista e às possibilidades e limites de uma gramática narrativa em torno do tema. Embora adotando uma linha estruturalista, W.B. não desmerece nem desvaloriza a chamada crítica impressionista, e muito a propósito disso, afirma à p. 26:

“Ora, os dados que acabamos de analisar no capítulo anterior — a percepção de uma obra de arte feita essencialmente em termos de impressões (o que é a regra) — não nos autorizam a tratar a crítica impressionista com desprezo, para dar todo o nosso crédito a uma “ciência” de literatura, que via de regra fica desarmada quando se trata de interpretar, descobrir significações”.

E mesmo é preciso notar que a análise proposta por W. B. em muitos momentos que toca na “fábula” está preocupada com estas significações e com as idéias e os sentimentos do ser.

Trata-se de uma tese de doutoramento e, portanto, de um trabalho científico e por isso mesmo o A. faz uma revisão crítica da crítica em torno dos contos de Guimarães Rosa, destacando especialmente as posições de Antônio Cândido, Cavalcanti Proença, Oswaldino Marques, Augusto de Campos, Assis Brasil, Álvaro Lins, dentre outros.

A análise proposta na base de *Morphologie du Conte* de Wladimir Propp e na *Gramática do Decameron* de Todorov parece-nos válida porque em geral os contos de Guimarães Rosa apresentam personagens rústicas, instintivas, que reagem à primeira vista, e permitem portanto um trabalho ao nível de ação e reação, e de causalidade, mas mais dificilmente aplicável, por exemplo, a um romance de profunda introspecção. Ora, o conto é eminentemente ação, antes de qualquer coisa, é dinâmica, e portanto parece-nos bem esta escolha de uma perspectiva estruturalista, baseada naqueles dois autores. A leitura

em profundidade e a reflexão sobre este trabalho de W. B., no entanto, mostram que ele se ressentia de certa profundidade.

Estamos diante de um processo descritivo em torno dos contos do autor de *Sagarana*, dentro da linha de ação X reação, causa-efeito, mas sem um estudo mais profundo no plano da significação, digamos, puramente regional, ou abrangentemente universal do referido conto. Percebe-se que o presente trabalho procede à análise ou seja, ao levantamento das partes, da problemática geral do conto de Guimarães, em que se envolvem sempre criaturas rústicas do sertão mineiro, mas não estão presentes os dados de valor, a que seria levado o autor se procedesse ao estudo crítico. Então perguntamo-nos: a que leva o simples levantamento ou descrição das “ações”, se podemos pensar que o trabalho se apegava ao caráter chamemos de progressivo e não evolutivo das ações? Ainda mais, certas perguntas ficam por responder. Qual o significado maior das personagens de Guimarães, para além de terem realizado algumas ações e reações? Qual a diferença, para além de serem personagens de contos, destas, comparando com as personagens dos contos regionalistas de um Valdomiro Silveira ou de um Graciliano Ramos? A estas questões é que não responde a simples análise proposta por W. B. no seu trabalho que fica mesmo na mera visão descritiva do processo criador de Guimarães Rosa.

Salvo melhor juízo, o presente trabalho de W. B. se revela antes como uma constatação da linha progressiva adentro dos contos de Guimarães Rosa do que a discussão de valores num caráter evolutivo, trabalho que o A. apenas propõe já ao final do livro quando assinala:

“Resta ainda uma dupla tarefa: 1) caracterizar a poética de Guimarães Rosa, o que somente será possível em termos de sua evolução; 2) diante de um caso concreto, questionar a utilidade do método, suas possibilidades e seus limites.” (pp. 135-136)

Ora, estes realmente constituiriam o grande trabalho e que implicaria nos estudos dos valores e das possibilidades de situar Guimarães Rosa numa mera dimensão regional ou de colocá-lo numa dimensão universalista. Era isto que competia realizar além da análise descritivista proposta pelo A., que ficou no mero levantamento de ações e reações de causalidade (causa e efeito) mas não chegou aos valores do conto de Guimarães Rosa.

Não obstante, como levantamento de dados, que cumprem ser trabalhados mais profundamente e como sugestão de outros trabalhos em torno do sempre falado e pouco estudado Guimarães Rosa, a presente obra constitui um primeiro passo para isso.

*JOÃO DÉCIO*

CLAUDE BREMOND — **Logique du recit** —, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 350 pp.

O. A. no presente volume opera uma revisão da posição de alguns críticos em face da narrativa e em seguida apresenta algumas inovações, que merecem acurado estudo e demorada reflexão.

O livro divide-se em duas partes. Na primeira delas C.B. revê e discute a posição de Vladimir Propp, Joseph Bedier, Alan Dundes, A. J. Greimas e Tzevtan Todorov. Na segunda, o A. introduz a idéia de papéis narrativos e processo a um estudo minucioso da função das personagens ao longo da narrativa.

Se partirmos da idéia de que a crítica tradicional (Nelly Cormeau em *Physiologie du Roman*, por exemplo) deu ênfase à personagem, tudo partindo dela, desde ação até o tempo e o espaço e a crítica estruturalista que deu ênfase à ação, num sentido de causalidade (Propp em *Morphologie du Conte*, Todorov em *As Estruturas Narrativas*), afastando um pouco a personagem, a presente obra de C.B. aparece para equilibrar ambos procedimentos, falando agora em papel narrativo, valorizando, num conjunto dinâmico, a personagem e a ação, e retomando num sentido mais amplo a idéia de função que aparece em Propp e Soureau. Bremond conceitua papel como sendo: “atribuição a um sujeito-pessoa de um predicado-processo eventual, em ato, ou acabado” (p. 134).

Falando de Propp, da *Morphologie du Conte*, Bremond aceita grande parte do livro, recusando apenas a impersonalização e a generalização quando aquele crítico estabelece o processo de ação e reação. Lembra Claude Bremond a certa altura:

“Contrariamente às afirmações de princípio de Propp (mas não à sua prática), nós recusamos eliminar da estrutura da narrativa a referência às personagens. A função não é simplesmente o enunciado de uma ação (Delito, Luta, Vitória) sem agente nem paciente determinado, como se não importasse saber que o autor do delito tornou-se em seguida um dos combatentes, depois o vencedor ou o vencido dessa luta). Ao contrário, a função de uma ação não pode ser definida

senão pela. (p. 132)

personagem (p. 132).

No concernente às idéias de Greimas, especialmente do seu livro *Semântica Estrutural*, Bremond aceita a proposição dos dois níveis de análise: um “nível aparente” da narração, onde as manifestações são submetidas às substâncias lingüísticas e um “nível imanente” constituindo um tronco estrutural comum à narratividade, organizada anteriormente à manifestação, como acentua o autor, na página 82.

Comentando Tzevtan Todorov, Claude Bremond discute especialmente o estatuto do verbo, do substantivo e do adjetivo, além das relações causais e temporais. Num sentido amplo, C.B. comenta a “Gramática do Decâmeron”, de Todorov onde há uma preocupação em três direções: semântico, sintático e verbal.

Depois de repassar ainda criticamente as idéias de Alan Dundes em *A Morfologia dos Contos Folclóricos Indígenas Norte-Americanos* e Joseph Bédier, de *Les Fabliaux*, chega o A. à segunda parte do seu livro, dedicada aos papéis narrativos principais, que nos parece ser a parte fulcral de todo o livro.

No capítulo em questão, observa-se inicialmente um caráter bastante minucioso, não só no tratamento dos papéis de agente como de paciente. O A., com muita propriedade parte do conceito de papel:

“A ambição deste trabalho é, portanto, proceder ao inventário sistemático dos “papéis narrativos principais” — a atribuição a um sujeito pessoa, de predicado-processo eventual, em ato, ou acabado e por via de especificações sucessivas, se esforça por prever as determinações mais em mais particulares que este papel pode receber.” (p. 134).

A minuciosidade do autor verifica-se na determinação da modificação e conservação nos papéis de paciente, na informação, na satisfação ou insatisfação, no beneficiário e na vítima, ainda no mesmo papel. No tocante ao agente, há subdivisões: o voluntário, o voluntário eventual, voluntário em ato, involuntário, ou dos agentes que atuam na persuasão e na dissuasão, ou como informador ou dissimulador, sedutor ou intimidador, obrigador, interditor, aconselhador ou desaconselhador. Ainda aqui são discutidos aspectos como o mérito e o demérito, e a última parte do livro é dedicada aos papéis e à narrativa.

Livro que repõe a importância da personagem ao mesmo tempo que valoriza a ação, numa tentativa de equilibrar a

crítica temática com a estruturalista, na dimensão dos papéis, a leitura deste *Logique du Récit* de Claude Bremond não é só necessária como imprescindível para quem queira retomar a narrativa dentro de uma linha não apenas moderna, mas bastante válida no campo da análise e da crítica literária.

Constitui, por isso mesmo, leitura obrigatória para os teóricos da narrativa e os estudiosos do romance e do conto.

JOÃO DÉCIO

E. M. DE MELO E CASTRO — **O Próprio Poético**, São Paulo, Edições Quiron, 1973, 162 pp.

Um livro de ensaios sobre a poesia portuguesa da atualidade, eis o que nos apresenta o A., tentando inovar naquilo que é a preocupação com um tema que ainda não foi discutido amplamente e que permanece aberto, na crítica literária em Portugal.

Compreende seis capítulos e se encerra com uma antologia dos poemas citados, no desenvolvimento das idéias críticas.

E. M. de M. e C. trata, paralelamente, da poesia de autores expressivos como Herberto Helder, Ramos Rosa, Adolfo Casais Monteiro, Gastão Cruz, Raul de Carvalho, Alberta Menéres e de José Régio, Camões ou Cesário Verde, ou de um texto de autor barroco buscando um problema fulcral que é o estabelecimento das raízes, influências e encontros da atualidade portuguesa com o que há de melhor e mais expressivo na poesia tradicional. As raízes o A. vai buscá-las na poesia medieval, em Camões, na poesia barroca do Postilhão de Apolo e da Fênix Renascida, na poesia do cotidiano de Cesário Verde, em Antero de Quental, no simbolismo de Camilo Pessanha e, mais detidamente, na poesia de Fernando Pessoa, especialmente através de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e em menor escala em Alberto Caeiro.

O. A., contudo, toma posição francamente de adesão à poesia experimental, embora reconheça (e aqui um dos méritos da obra) haver uma ruptura, o fato é que a tradição, o passado pesa decididamente nos poetas da atualidade, mostrando a impossibilidade de se romper com a tradição, pelo menos no que ela apresenta de mais significativo e permanente.

Certo caráter heteróclito e algo de mal alinhavado, se revela no trabalho que tem outros pontos de interesse: a preocupação com a palavra poética ao nível do silêncio, retomando, talvez, o que já pensava um Jean Claude Renard sobre a presença de tal elemento, (o silêncio) anterior e posterior à palavra poética.

O. A. se detém nas várias linhas da poesia portuguesa da atualidade, especialmente as ligadas ao movimento das

revistas, como *Árvore*, *Cadernos do Meio Dia*, *Távola Redonda*, ao *Novo Cancioneiro*, ao Surrealismo, à poesia experimental, nunca se desligando, contudo, de uma fonte ou raiz de uma tradição poética, na idade média, no século XVIII, ou XIX ou mesmo no classicismo de um Camões, ou no Simbolismo de um Pessanha.

O A. já começa a abandonar uma poesia como expressão de um conteúdo, para ater-se a um interesse por ela como obra de linguagem e produção de significação, defendendo, como se está a ver, uma poesia experimental em que o texto se revela como objeto criado e que se esgota em si mesmo, no momento em que o significado se identifica com o significante. À página 3, afirma-se numa verdadeira profissão de fé:

Há muito já que não falo dessa “Poesia”, porque não posso falar do que se me apresenta agora como verdadeiramente inviável, isto é, estar sujeito apenas às sensações elementares da vida. E a poesia que corresponde a este tipo de relação entre os homens está em vias de extinção, já desde o começo do século. Extinção que provém do dinamismo, do sentimento do mundo e de si próprio, complexo e facetado, que vamos projetando nas nossas próprias criações.” (p. 3).

Como se nota. E. M. do M. C. situa-se num abandono dos aspectos psicológicos da obra poética, como revelação de sentimentos, sensações e idéias do mundo, para se ater ao dinamismo da palavra, à possibilidade ou não da comunicação, através de uma linguagem que é construída com rigor:

“A Poesia realiza-se como uma tensão entre a não-comunicação e a comunicação, uma troca de bens que se guardam avaramente: uma linguagem. Mas o que se troca em poesia, não é diretamente mensurável em medidas físicas, e a não-comunicação estabelece-se definindo-se a si próprio como bem comunicável (ou não)...” (p. 3).

O. A. estabelece ainda os parâmetros da moderna poesia em Portugal, buscando situar as direções mais importantes nos últimos trinta anos, como sendo as seguintes: humanismo dramático (1940-1950) representado, dentre outros por Egito Gonçalves, Raul de Carvalho e Sebastião da Gama; realismo contraditório (1950-1960), representado por António Ramos Rosa, João Rui de Sousa e Maria Alberta Menéres e experimentalismo polivalente em que se integram Herberto Helder, Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, Salette Tavares, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro.

Assinala ainda o A. que tais direções se mesclam com outras influências estéticas vindas do Surrealismo, do Neo-Realismo e do Barroco.

Embora defendendo a poesia como sendo o objeto criado, na materialidade da escrita, o fato é que o A. valoriza também os espaços em branco, o silêncio, a pontuação e também os aspectos imagéticos. No referente ao silêncio, vale a pena assinalar as palavras do ensaísta à página 9:

“Isto indica claramente que as palavras que compõem esta proposição são capazes de dizer coisas que existem só para além delas próprias (palavras), coisas que são silêncio. A rigor, o silêncio é a ausência de palavras, porém enquanto houver palavras podem dizer-se coisas, coisas que criam o silêncio.”

Outro aspecto a assinalar no livro é a preocupação com a imagem, o processo anafórico, a enumeração poética que conduzem a uma negação do caráter discursivo e histórico da poesia.

Livro que abre amplas perspectivas sobre a poesia portuguesa da atualidade, *O Próprio Poético* se reveste de indiscutível interesse para os estudiosos da Literatura Portuguesa, particularmente, os da poesia.

JOÃO DÉCIO

**RICHARD, BACH — A História de Fernão Capelo Gaivota,**  
Tradução de Antônio Ramos Rosa e Madalena Rosález,  
Rio de Janeiro Editorial Nórdica Ltda., 1975, 148 pp.

Uma parábola sobre a liberdade sustentada numa simples história de uma gaivota que abandona o grupo e vai tentar abrir seu próprio caminho e possibilidades, eis o que se nos apresenta o A.

O livro permite duas leituras distintas e associadas: uma, é ao nível do enredo, do discurso, outra que são das idéias que decorrem da narrativa. No plano destas, apresenta-se clara a oposição entre a assimilação no coletivo inconsciente e a assunção da individualidade consciente. Todo processo de liberdade o é de separação de desligamento, o que gera a repulsa e a inaceitação do indivíduo da parte do grupo, dada a liberdade de espírito daquele. Ainda mais, o histórico e o simbólico (o denotativo e o conotativo) percorrem toda a obra, e entre as duas dimensões caminha Fernão Capelo Gaivota.

Simbólica naquilo que é o estabelecimento da fronteira entre a aceitação passiva e a rebeldia ativa, claro é que Fernão Capelo Gaivota caminha numa dimensão ora concreta, ora abstrata, ora prosaica, ora poética.

Direta ou indiretamente ainda a obra trata do problema da opção entre caminhar com os outros ou caminhar só, da solidão decorrente da segunda opção, do abandono eterno em que vivem os seres que são únicos e diferentes. Tematicamente, o livro defende a idéia que não há limites e disto resulta a possibilidade de perfeição do ser, e para a perfeição o caminho percorrido deve sê-lo a sós. Aqui não se caminha em companhia. Assumir o futuro é aceitar a grave missão de se ir só. No presente caminhamos em companhia, no futuro a caminhada é solitária, e nesta última situa-se a personagem Fernão Capelo Gaivota.

Enquadra-se ele dentre aqueles grandes escritores ou pintores, que criando uma obra para o futuro, estiveram sós no seu presente e acompanhados pelos seus pósteros, o que quer dizer, estiveram sempre sós. Só que Fernão Capelo Gaivota não criou nada, ou melhor, criou o seu próprio caminho,

sua própria liberdade e solidão. Num certo sentido, Capelo Gaivota carrega sua loucura, que é a única grande maneira de se ser livre e não carregar o peso do tempo.

A narrativa apresenta dimensão fabulária, desde o fato de a personagem principal ser uma gaivota que curiosamente é uma ave ligada ao céu, à terra e à água. O autor escolheu um elemento que associa três realidades que servem ao estudo de limites do ser: o mar, o ar e a terra. Os motivos maiores do livro, estreitamente ligados a ele, são: a liberdade, a solidão, a perfeição e o paraíso. Quanto a este último renova-se a sua concepção, na medida em que se desliga de realidades espaciais e temporais:

— Você está aprendendo outra vez, Fernão Gaivota.

— Bem, e o que é que acontece depois disso? Para onde vamos? Não há um lugar chamado paraíso?

— Não, Fernão, não há tal lugar. O paraíso não é um lugar nem um tempo. O Paraíso é ser perfeito. (p. 89).

Fernão Capelo Gaivota constitui uma personagem fabulosa que ilustra à saciedade a afirmação do poeta e filósofo de que o homem é um “ser de horizontes”. Ele busca voar cada vez mais velozmente e com mais perfeição, porque é esse seu destino.

Richard Bach escolheu com muita propriedade a gaivota por que se trata de uma ave estreitamente ligada aos limites ilimitados do ser: o mar, o ar, a terra. Ainda mais, o livro aponta para a idéia de que se a gaivota nasceu e vive em bando o seu destino há de construir-se sozinho. Um grande destino (como é o de Fernão Capelo Gaivota) situa-se sempre num plano de ruptura, de não-aceitação, daí a rebeldia de Fernão, que procura ir sempre além, superando a limitação em que ficam as demais gaivotas do bando. Para estas, que não conseguem sair de sua vida regrada e estreita (e cuja única finalidade é comer e não voar), Fernão Capelo se revela mesmo como sendo um louco, um ser que transgrediu as regras do rebanho, no momento em que procura atingir um além, característica de todo ser idealista e que busca a perfeição, identificada no livro com o paraíso. E por isso, ele constitui-se em um dos poucos eleitos cuja grandeza de destino apenas Henrique compreende:

— “A única resposta que encontro, Fernão, é que você é um daqueles pássaros que se encontram num milhão.” (p. 74).

O livro de Richard Bach se reveste ainda de enorme interesse num momento em que rareiam cada vez mais no mundo

os caracteres fortes, os que procuram compreender e assumir seu destino, num plano consciente, tentando lançar para frente o rebanho inconsciente e incompreensivo. O mundo vive mesmo uma crise dos Fernão Capelo Gaivota, na medida em que a maioria cada vez se satisfaz mais com suas dimensões puramente vegetativas. Fernão Capelo reage contra isto, buscando um ideal só seu, distanciando-se do bando:

— Cada um de nós é, em realidade, uma idéia da Grande Gaivota, uma idéia ilimitada de liberdade, costumava dizer-lhe Fernão à noite, quando se reuniam na praia” (pp. 119-120).

Num momento crucial do mundo, em que se pensa e se opera no plano da violência e da destruição, Fernão Capelo Gaivota dá o exemplo oposto, o da tenacidade, da construção (do vôo) da elevação de uma vida (“que se constrói dia a dia”, na expressão de Ramos Rosa, tradutor da obra), num canto de otimismo que vem muito a propósito:

— “Quando souberem do triunfo”, pensava, ficarão loucos de alegria. Como vale a pena agora viver! Em vez da monótona labuta de procurar peixe junto dos barcos de pesca, temos uma razão para estar vivos”. Podemos subtrair-nos à ignorância, podemos encontrar-nos como criaturas excelentes, inteligentes e hábeis. Podemos ser livres. Podemos aprender a voar. (p. 37).

Em alguns passos a narrativa se enriquece de uma linguagem poética (não fosse Antônio Ramos Rosa, seu tradutor, poeta de primeira água), particularmente quando arremete ao conceito de amizade:

— Se a nossa amizade depende de coisas como o espaço e o tempo, então, quando finalmente ultrapassarmos o espaço e o tempo, teremos destruído a nossa fraternidade! Mas, ultrapassado o espaço, tudo o que nos resta é Aqui. Ultrapassado o tempo, tudo o que nos resta é Agora. E entre Aqui e Agora você não crê que poderemos ver-nos uma ou duas vezes? (pp. 102-103).

Fernão Capelo situa-se entre os loucos, na concepção de Fernando Pessoa (“Louco sim, porque quis grandeza”), entre os iluminados, os que viveram no futuro de si mesmos e que por isso vivem um eterno-presente-solidão e que só estará acompanhado dos seus pósteros (o que quer dizer que estará sempre sozinho). O importante é que Fernão Capelo Gaivota assume a sua solidão, vivendo aqui ainda na dimensão proposta pela poesia de Fernando Pessoa (“Na ânsia de ultrapassar-me /Nem dei pela minha vida”) numa loucura mansa e consciente, só encontrável nos grandes poetas, pintores,

compositores, artistas, enfim, no que têm de mais terrivelmente mítico.

E se ao nível da história, por ser uma gaivota, Fernão Capelo busca amplos horizontes (o mar, a terra, o sol, as grandes distâncias e altitudes), metaforicamente (ao nível do discurso) a obra chama a atenção para os largos horizontes dentro de nós, atraentes e desconhecidos, que cumpre alargar, incessantemente, embora a sua busca possa ter como consequência a solidão e a pecha de louco.

Veja-se que quando começamos a explorar os ilimitados limites de nós mesmos, não estamos ainda no meio, muito menos no fim, mas apenas no começo:

“Não há limites, Fernão, pesou e sorriu. A sua corrida para a aprendizagem acabava de começar.” (p. 148).

A personagem, por vezes lembra, irresistivelmente, Sartre na medida em que o ser se sente responsável pelo seu destino, e também pelo dos seus semelhantes, e isto leva a outro tema do livro, o da responsabilidade:

“Uma gaivota nunca contesta o conselho do bando, mas a voz de Fernão ergueu-se, gritando: — Irresponsabilidade? Meus irmãos! Quem é mais responsável do que uma gaivota que descobre e desenvolve um significado, um propósito mais elevado na vida? Passamos mil anos lutando por cabeças de peixe, mas agora temos uma razão para viver, para aprender, para descobrir, para sermos livres! Dêem-se uma oportunidade, deixem-me mostrar-lhes o que descobri”... (p. 48-49).

O livro ainda defende a idéia perfilhada por Vergílio Ferreira de que “a aprendizagem é difícil”, e que não aprendemos com o rebanho, mas sim com algumas cabeças pensantes que são os seres eleitos, que se libertam do tempo e do espaço, por seu idealismo ou sua loucura.

Mesmo que ocorra a limitação imposta no plano social (pelo bando, ou rebanho), no do pensamento é possível encontrar libertação:

“Todo o corpo de vocês, da ponta de uma asa a outra — dizia Fernão outras vezes — não é mais do que seus próprios pensamentos, numa forma que podem ver. Quebrem as correntes dos seus pensamentos e conseguirão quebrar as correntes do corpo... (pp. 120-121).

A tradução do poeta António Ramos Rosa e de Madalena Rosález captou bem em toda sua extensão e profundidade, o discurso narrativo de Richard Bach. As fotografias de Russel Munson, com expressivos flagrantes dos vôos das gaivotas,

sós ou em bandos, nos ilimitados espaços do céu fora do tempo, complementam bem a problemática levantada pelo autor em torno da liberdade, da solidão, da busca de perfeição e do ato de voar. Depreende-se feliz associação do processo narrativo simbólico e metafórico com a realidade visual.

Obra que discute e não aceita a neutralidade e o indiferentismo, que consubstancia um grito silencioso de alerta para a liberdade, possibilitadora dos caminhos para a perfeição (embora o grande ônus seja a solidão e a ruptura com o espírito do rebanho do bando), destaca a personagem Fernão Capelo Gaivota, em toda a linha, como um desses loucos conscientes, que têm liberdade por que não o constroem o tempo e o espaço, porque sua loucura os libertou deles. É um dentre um milhão, que aponta com a preocupação e a luta para o viver perfeito, num processo ascendente de referencialidade, de necessidade e de utilidade para seus semelhantes.

É possível ver ilustrada na presente história de Fernão Capelo (sim, porque haverá outros Capelos a viver solitária e desconhecidamente no mundo), a lição de dois grandes artistas, Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira, respectivamente quando afirmam que “tudo vale a pena quando a alma não é pequena” e “somente o impossível vale a pena”.

Ao fim e ao cabo, *A História de Fernão Capelo Gaivota* constitui visão simbólica e alegórica de temas que sempre nos assaltam para a reflexão: a liberdade, a não-neutralidade, a amizade, o amor, a co-responsabilidade, a solidão, a assunção do mundo, e a nostalgia da perfeição do paraíso que pode existir em nós.

Que mais se poderá dizer, para confirmar-se que se trata de obra que exige urgente leitura e de imprescindível reflexão?

JOÃO DÉCIO

## LE MONDE DE L'EDUCATION: N.º 13 L'ORTHOGRAPHE

O jornal francês "Le Monde" está publicando cadernos mensais especializados, entre os quais *Le Monde de l'Éducation*. No n.º 13, de janeiro deste ano, ele abordou a crise da ortografia na França, através de diversas colocações do assunto, que vão desde a posição oficial do Ministro da Educação, até as opiniões individualistas de escritores e críticos.

O assunto nos interessa de perto, pois a crise da ortografia é sensível também no Brasil e está movimentando especialistas e o Ministério da Educação, na procura de uma solução para o problema.

Segundo se depreende da maioria dos textos, não é um problema que se inscreva nos limites estreitos de uma discussão entre gramáticos, mas atinge proporções amplas, pois está ligado a toda uma concepção social e ideológica de cultura. Na França de hoje, apesar de sua profunda tradição intelectual, processa-se também a democratização do ensino secundário, aberto cada vez mais a alunos de faixas econômicas mais baixas. Tal democratização, ao contrário do que ocorre no Brasil, está sendo alcançada duramente na França, através de longas discussões, conquistando-se palmo a palmo o terreno, contra o conservantismo de uma concepção de cultura senão superada, pelo menos limitada a uma classe favorecida pelo seu bom nível econômico.

Sem dúvida, há na França uma faixa de intelectuais esclarecidos que defendem a cultura humanística porque esta se integra dinamicamente em suas atividades. Mas há uma boa porção da burguesia que adota posições mitificantes, usando a cultura humanística apenas como uma distinção de classe.

Em 1968, quando se discutia a supressão do latim na primeira série do curso secundário, a fim de estender por mais um ano as séries comuns, a todas as crianças, o jornal "Le Monde" citou uma carta de um pai indignado, que protestava contra a supressão do latim "porque seu filho iria estudar as mesmas disciplinas que o filho do porteiro"...

Dentro desse estado de coisas, a ortografia tem sido um dos instrumentos de bloqueio ao acesso a classes que se beneficiam dos estudos superiores e de melhor *status*.

Felizmente, no Brasil, nosso atraso cultural, a superficialidade de nossas tradições intelectuais, garante um aspecto positivo: a ignorância da ortografia não é discriminatória, pois ela atinge todos os níveis de estudantes, do primário ao superior, e nem por isso alguém deixa de ser aprovado...

Os artigos de *Le Monde de l'Education* nos mostram que, apesar das diferenças, muitos paralelos podem ser estabelecidos entre a crise da ortografia na França e no Brasil. E o conhecimento do que se passa na França pode nos acautelar quanto a distorções do problema e nos sugerir soluções para a crise.

O trabalho mais importante é a apresentação do problema por Jacques Cellard, "L'orthographe, un monument de la société bourgeoise". Ele inicia seu trabalho mostrando que, em matéria de ortografia, predomina nos franceses o espírito conservador. A tal ponto que mesmo os que são considerados muito evoluídos, como o caricaturista Siné, não estão dele isentos. E cita um desenho onde, para caracterizar um dos tipos mais repulsivos da sociedade francesa, um "para", desenhou-o carregando um cartaz com enormes erros de ortografia...

Após resumir alguns pontos difíceis da reforma ortográfica do francês, em particular as conseqüências da adoção de uma grafia fonética, o autor apresenta um histórico da questão ortográfica na França.

As reflexões sobre a ortografia iniciam-se com a imprensa, no século XVI, e também já as tentativas de reforma. Na França, só uma é finalmente levada a cabo, em 1740. Após essa data, instala-se um espírito extremamente conservador, consolidado pela Revolução Francesa e por Napoleão — e que culmina com a subida ao poder da burguesia liberal, em 1830. É a partir dessa data, segundo J. Cellard, que a ortografia se transforma num instrumento político, manobrado pela classe dominante, que fixa, por lei, as formas mais complicadas de grafia. "Cette complexité inutile servait parfaitement les objectifs de la nouvelle classe dominante. Momifiée et sacralisée: dans son byzantinisme, cristallisant autour d'elle toute une idéologie des rapports sociaux, l'orthographe marquait fortement la distance entre la langue du peuple, parlée (et peu ou mal écrite), et celle des "nouveaux clercs" bourgeois. (...) les consignes officielles faisant d'une "bonne orthographe" la condition rigoureuse de l'accès à la fonction publique, tout

concourait à en faire non plus (...) “une *“bonne orthographe”* du français (...) mais une institution, un monument historique.” (p. 7)

O ditado e o conteúdo dos textos completavam o aspecto coercitivo do ensino, que se torna cada vez mais orientado pelo Estado, a medida que se organiza o ensino primário obrigatório. Por volta de 1880, “réussir la dictée du certificat d’études devint l’espoir suprême et la suprême pensée de centaines de milliers de fils de paysans ou d’ouvriers, et de leurs maîtres. (...) Mobilisant l’attention sur le compliqué au détriment du simple, sur le littéraire au détriment du réel, sur le traditionnel au détriment de l’actuel, orthographe et dictée sont des instruments d’enculturation et de sélection au service de la reproduction des rapports existants.” (p. 7)

Esta situação se manteve até bem recentemente, e só a partir de 1968 é que movimentos contra a tirania da ortografia e a discriminação que ela engendrava, começam a se manifestar de forma marcante.

Para J. Cellard, a ortografia francesa é ainda hoje o que há de mais “bloqué dans la société française” (p. 8) e ele mostra que políticos, sociólogos, a opinião pública enfim, ainda *não quer* realmente, simplificar a ortografia, pois se o quisessem já o teriam feito.

Encaminhando o fim de seu artigo, o autor chama a atenção para a predominância da expressão oral em nossos contatos de hoje. E para o fato de que na comunicação escrita, a leitura é muito mais freqüente que a redação, bastando ao leitor apenas entender o texto que lê, sem ser obrigado a enfrentar as dificuldades da ortografia, ao contrário da pessoa que escreve.

Ora, somente o estudante é obrigado a escrever sem poder consultar um dicionário e somente ele é punido por erros de ortografia... “Il se sent placé en face de l’orthographe comme un accusé permanent dans un procès kafkien”. (p. 9)

E abordando aspectos da crise atual na França, constata entretanto: “depuis quatre siècles que le système graphique du français est fixé dans ses grandes lignes, il n’a jamais été véritablement maîtrise, ni par la totalité de la classe intellectuelle, et sans doute même pas, à aucun moment de l’histoire, par la majorité de celle-ci. Aujourd’hui, combien de français écrivent et orthographient sans faute ni hésitation? Un sur dix? Certainement pas. Un sur cent? c’est douteux. Un sur

mille?...” (p. 9) (imagine se o autor do artigo viesse ao Brasil...)

Para J. Cellard, as razões destas proporções seriam antes de mais nada, a existências de duas línguas francesas: a falada e a escrita, entre as quais já se estabeleceu uma grande distância. E a escola, por sua vez, não proporciona aos alunos as ligações necessárias para a passagem de uma a outra. Assim, são os estudantes os mais prejudicados e, para libertá-los, o autor propõe a criação da profissão de “ortografador”, como solução imediata ao problema. Proposta que nos parece quase uma gozação para um assunto que exige decisões tão drásticas que seguramente não será atacado como deveria ser.

Terminando seu comentário, insiste no aspecto social das coações da ortografia, alertando a opinião para o aspecto psicológico, que tem efeitos tão negativos, em consequência dos métodos usados no ensino da ortografia na França: “avant d’agir sur l’objet-orthographe, se soucier des sujets, et d’abord des élèves. Qu’elle soit le jeu “bête et méchant” des adultes ou le psychodrame national, l’orthographe est mal ou très mal “vécue” par des millions d’enfants et d’adolescents. C’est de cela, d’abord, qu’il faut prendre conscience.” (p. 10)

\* \* \*

Segue-se um artigo de Hélène Huet, sobre os problemas do ensino da ortografia, em particular sobre as “ilusões do ditado” e uma série de opiniões de pessoas e entidades importantes na França sobre o assunto.

Inicialmente, a posição do ministro da Educação, René Haby, que pretende tomar “medidas de urgência” nada simplificadoras. Elas se resumem em recomendações pedagógicas genéricas para o ensino da ortografia.

Em seguida a posição cautelosa da Academia Francesa, que pretende propor pequenas mudanças a fim de “corrigir as mais chocantes anomalias”. E a posição francamente conservadora do Partido Comunista, que se pronuncia por “uma simplificação moderada”.

Segue a opinião de alguns escritores, bastante curiosas e muito individualistas: Indiferentes aos protestos de ordem social e psicológica, os escritores insistem na “fisionomia” particular das palavras escritas. Assim, Jean Dutourd é “irredutivelmente hostil” à simplificação, porque, escreve ele, “les mots, pour un écrivain, ne sont pas seulement des sons. Il ont aussi une figure qui joue son rôle dans l’écriture puis dans la

lecture. Une page est faite pour l'oeil autant que pour l'oreille" (p. 16). E Roland Barthes não tem uma posição diferente, embora se coloque no pólo contrário: ele protesta contra a ortografia unificada, imposta por lei, defendendo a ortografia como criação individual... "si l'orthographe était libre, elle pourrait se constituer une pratique très positive de l'expression; la physionomie écrite du mot pourrait acquérir une valeur proprement poétique, dans la mesure ou elle surgirait de la fantasmagorie du l'escripteur, et non d'une loi uniforme et réductrice." (p. 17)

Finalmente, se pronunciam os professores — estes, com os pés na terra — e todos contra a atual grafia do francês. Para os mais extremistas, os da escola Freinet, ela constitui "um desperdício de tempo e de energia" e propõe vigorosamente sua desmitificação. Os outros professores, além do Sindicato Nacional dos Professores Primários, embora menos agressivos, são também pela simplificação drástica da ortografia francesa.

Embora as opiniões diverjam, conclui-se, sem esforço, que são pela reforma ortográfica todos aqueles que estão obrigados a lutar contra a sua complexidade, como os professores, os alunos e que, pela suas atividades, podem sentir mais de perto as conseqüências negativas da complexidade que todos conhecemos.

*CHRISTIANE MARIE DUMORTIER*  
*QUINTINO DE ALMEIDA*

MARIE DE MAISTRE — **Pour ou contre l'orthographe**, Paris, Editions Universitaires, 1974, Collection "Encyclopédie Universitaire".

Da bibliografia citada no n.º 13 de *Le Monde de l'Education*, dedicado à ortografia, destacamos o livro de Marie de Maistre, ortofonista, que examina o problema da ortografia francesa em seus diversos aspectos: lingüísticos, sociais, pedagógicos e propõe soluções práticas, sobretudo didáticas, para atenuar o problema.

Tendo trabalhado muitos anos na reeducação de crianças consideradas irrecuperáveis em ortografia e leitura, Marie de Maistre se deu conta de que muitos casos a ela encaminhados, eram conseqüência, não de defeitos físicos das crianças, mas tão somente de erros profundos de pedagogia da língua francesa, nas escolas primárias e secundárias. Partindo daí, ela faz uma análise bastante detalhada do problema da aprendizagem da ortografia e da leitura.

Na primeira e na segunda parte, em linguagem clara e acessível aos leigos, a autora expõe as "operações mentais implicadas na aprendizagem da leitura e da ortografia" e analisa os métodos mais comuns usados no ensino dessas atividades, na França.

Trata-se de capítulos importantes para os professores de língua estrangeira e materna, podendo-se adaptar muitas observações ao ensino da ortografia portuguesa, como, por exemplo, o caso dos homônimos e sobretudo o problema das diversas grafias para um mesmo som.

Quanto à discussão sobre o ensino da ortografia, vemos, nas idéias da autora, a oportunidade de refletir sobre o problema, pois, se na França, podem-se criticar os métodos empregados, no Brasil sequer existem correntes que proponham claramente aos professores, diferentes técnicas para o seu ensino. E, ao abordarmos a questão da reforma ortográfica, é conveniente associar ao exame preliminar do assunto, a discussão das técnicas de ensino da ortografia. Estas reflexões, virão seguramente ajudar as simplificações necessárias na grafia das palavras portuguesas.

Ressaltamos algumas críticas básicas, referentes ao ensino da grafia das palavras e como, por exemplo, partir-se apenas da linguagem escrita, para essa atividade. Como escreve Marie de Maistre, “para saber escrever é preciso partir da linguagem *falada* ou *pensada*” (p.     ). Trata-se de um princípio fundamental nas técnicas audio-orais de ensino de língua estrangeira e igualmente aplicáveis à língua materna, mas ao qual, no Brasil, ainda poucos têm dado importância.

Outro aspecto pedagógico a ressaltar, é a crítica às palavras usadas pelos professores ao ensinarem ortografia: “eles empregam um vocabulário desconhecido da criança, o que não favorece a aplicação da regra” (p. 85), atitude igualmente comum em nosso ensino de português.

Mais interessante, entretanto, é a terceira parte, onde Marie de Maistre examina as causas da crise da ortografia na França e as soluções possíveis. Como Jacques Cellard, ela dá grande importância aos fatores sócio-culturais ligados à aprendizagem da ortografia francesa, criticando, inicialmente, a “cultura oficial” e o poder que a escola adquiriu em nossa sociedade, uniformizando de modo restritivo os estudantes. “Em nossa sociedade”, escreve ela, “não se concebe que se possa adquirir cultura *fora* da escola” (p. 90).

Chama a atenção para o fato de que se “a língua é o veículo por excelência da cultura”, o seu conhecimento, “enquanto instrumento de pensamento e de expressão”, não precisa ser necessariamente ligado à língua literária e menos ainda à análise gramatical ou à análise lógica (p. 91). Por outro lado, a autora considera necessário fazer-se uma revisão da concepção francesa de cultura, “estritamente literária”, no que, aliás, nós também no Brasil, seguimos sem diferenças. A partir daí, inicia um comentário bastante oportuno sobre o desinteresse dos jovens pelo que se estuda atualmente nas universidades, com um ponto de vista que não é comum em discussões do gênero, e que interessa igualmente aos professores brasileiros. Considerando a posição dos intelectuais de nosso tempo que, não podem “conceber a aliança entre trabalho manual e cultura” e que “se reduz à cultura escolar”, a autora critica a escolaridade obrigatória até 16 anos na França e defende uma cultura auto-didática, adquirida através da leitura e dos atuais meios de comunicação, como a televisão, o rádio, o teatro, o cinema etc. Para ela, a existência de menor número de filhos de operários e de camponeses nas Universidades é menos devido às condições sócio-econômicas dos pais

ou à inferioridade intelectual desses jovens — explicação a que se recorre para justificar o fato — do que à maneira como se processa o ensino nas Universidades. Aí, os cursos são teóricos, doutrinários, acadêmicos, formais e desligados dos problemas de nossa realidade atual e por isso, não interessam aos jovens de classes menos favorecidas. Tal ponto de vista, encontraria acolhida entre nossos estudantes de Letras, por exemplo, conforme pudemos verificar em diversos encontros com alunos de nossa Faculdade.

Um segundo fator que a autora aponta como causa do divórcio existente hoje entre a cultura acadêmica e o desinteresse dos jovens está na incapacidade da escola em se adaptar a um ensino de massa e à mentalidade dos jovens. As críticas que Marie de Maistre faz ao ensino secundário na França, — guardadas as proporções com nossa estrutura de ensino, bem menos organizada que a francesa e menos enraizada as nossas pretensões acadêmicas — não deixam de atingir também nosso ensino secundário e mesmo o superior, nas Faculdades de Filosofia. Hoje, no Brasil, esse ensino oscila entre uma tradição humanística mal enraizada e aqui mais alienada do que na França, onde a vida intelectual intensa favorece a defesa de tal orientação — e uma modernização feita às cegas, sempre incompleta, superficial, onde atitudes e técnicas pedagógicas das mais novas coexistem ao lado de elementos dos mais tradicionais e conservadores. Nosso modernismo pedagógico, a bem dizer, (refiro-me sobretudo a certos manuais de português para o secundário), não passa de atitude mal orientada, uma simples maneira de mascarar superficialmente um ensino tradicional, sem se dar ao trabalho de refletir ou pesquisar para sua efetiva melhoria ou adequação as novas gerações. “L'école”, escreve Marie de Maistre, “parvient difficilement à se débarrasser du programme de l'enseignement qui correspondait autrefois à la préparation au baccalaureat classique fait pour une “élite” provenant en grande majorité de milieux aisés. L'enseignement de la grammaire qui devait aboutir au C.E.P. a peu à peu évolué du fait que tous les élèves entrent en sixième, vers des procédés qui, en définitive, constituent une préparation au latin, que d'ailleurs on apprend de moins en moins. Il en va de même pour le choix des textes. C'est ainsi que nous avons vu cette année 1972/73 étudier *Tarturfe* en 4e. pratique (...) comme si leur niveau linguistique, leur environnement social, pouvaient leur permettre de comprendre ce texte et de s'intéresser à un tel sujet” (p. 98).

Seguem-se capítulos propondo soluções práticas para a crise da ortografia, como a reforma, a renovação do ensino da leitura, com a finalidade de desenvolver o interesse do aluno, e inúmeras sugestões técnicas e práticas, que interessam diretamente todos os professores de línguas. Ressaltamos, em particular, a recomendação da autora para dois vocabulários ortográficos de base, de língua francesa (*L'Echelle Dubois-Buyse*, de E. Ters, G. Mayer e D. Reichenbach e o *Vocabulaire orthographique de base*, OCDL, Neuchatel), onde listas de palavras mais comuns são oferecidas aos professores para serem usadas em classes do primário e do secundário. É uma idéia a ser aproveitada no Brasil, onde vemos, mesmo em livros de português para o primário, inúmeros exercícios de ortografia elaborados com palavras eruditas, inteiramente alheias às necessidades imediatas de comunicação dos alunos, enquanto estes não sabem escrever muitas das palavras de uso corrente em seu vocabulário, como estamos constatando em pesquisa ora desenvolvida na Faculdade de Filosofia de Marília, entre estudantes secundários.

Marie de Maistre conclui seu livro com uma página bastante sucinta, onde adota duas posições interessantes: uma, moderada, no que se refere à questão da reforma ortográfica e outra, revolucionária, no que diz respeito às nossas concepções acadêmicas de cultura, assim resumidas:

*“Pour l’orthographe, mais contre la façon dont on l’enseigne ou plutot on ne l’enseigne pas.*

*“Pour l’orthographe, mais contre une conception livresque et littéraire de culture.*

*“Pour l’orthographe, mais contre l’intolérance qui rejette celui qui n’a pu l’acquérir et lui refuse le droit à la culture.”*

*“Pour l’orthographe, oui, mais surtout pour la culture et pour la culture accessible a tous.” (p. 179).*

Desses quatro pontos, os dois primeiros nos interessam diretamente, pois estão ligados ao nosso problema atual do ensino da língua portuguesa em geral e da ortografia em particular. Assim, o livro de Marie de Maistre constitui uma obra interessante, como ponto de partida para reflexões sobre nosso ensino, e em particular o da língua materna, cujos objetivos, hoje em dia, nos parecem bastante confusos. Comprometidos ainda com a cultura tradicional, ao mesmo tempo que se ensaiam modernizações superficiais, permanece alienadamente uma ampla base acadêmica, hoje não assimilada pela juventude, ou ignorada por ela ou ainda repudiada.

Observa-se, entre nós, nas tentativas de se definirem programas e currículos, a falta de uma análise profunda da situação sócio-econômica e cultural dos alunos que, em todos os níveis, demandam hoje as escolas brasileiras e cujos objetivos, seguramente, não são mais idênticos aos de vinte ou trinta anos atrás.

Para todos os professores insatisfeitos com os resultados de seu ensino e desejosos de melhorar sua atuação, o livro de Marie de Maistre não deixará de trazer inúmeros elementos para uma ampla reflexão sobre o assunto.

*CHRISTIANE MARIE DUMORTIER*  
*QUINTINO DE ALMEIDA*

**NOTICIÁRIO**

## DOUTORAMENTOS NO DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Doutorou-se por esta Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras a Prof<sup>a</sup>. Maurília Galati Gottlob, Assistente da Disciplina de Língua e Literatura Alemã.

A defesa da tese — *Das orações subordinadas adverbiais na língua alemã (Contribuição para sua melhor compreensão por falantes do português)* — deu-se a 16 de março de 1974 perante Banca Examinadora nomeada pelo Conselho Estadual de Educação e composta pelos seguintes Profs. Drs. Hedwig Luís Dannenberg (orientadora), Erich Arnold von Buggenhaugen, Margaretha Speer, Mauro Quintino de Almeida e Neide Smolka.

O trabalho, aprovado com o grau “distinção”, consistiu num estudo contrastivo entre as orações subordinadas adverbiais em língua alemã e em língua portuguesa, a partir da análise de “corpus” constituído por textos de literatura contemporânea alemã e brasileira.

As várias etapas do trabalho obedecem ao seguinte desenvolvimento:

### INTRODUÇÃO

#### I — CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

#### II — ORAÇÕES JÁ CLASSIFICADAS

1. Causais
2. Comparativas
3. Concessivas
  - A. Concessivas do tipo “indiferença”
  - B. Concessivas intensivas
4. Condicionais
5. Conformativas
6. Consecutivas
7. Contrastivas

8. Finais
9. Locativas
10. Modais
11. Proporcionais
12. Temporais

### III — OUTROS TIPOS DE SUBORDINADAS ADVERBIAIS

1. Aditivas
2. Explicativas

\* \* \*

### DOUTORAMENTO NO DEPARTAMENTO DE LETRAS

No dia 27 de abril de 1974 doutorou-se, por esta Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a professora Daisy Sada Masad, assistente da disciplina de Prática de Ensino de Inglês.

A Banca Examinadora, nomeada pela Câmara do Ensino Superior do Conselho Estadual de Educação, foi composta pelos professores Dr. Paulo Vizioli (orientador), Winifred Kera Stevens, Frederic Litto, Catarina Teresa Feldman e Carlos Daghlian.

A tese denomina-se *Tema e Estilo nas Peças de Arnold Wesker: Relacionamento e Evolução*. Aprovada com o grau “distinção com louvor”, aborda o relacionamento entre a evolução temática e a evolução formal da obra teatral de Arnold Wesker, um dos mais significativos dramaturgos ingleses da atualidade. Por ser um escritor contemporâneo, poucos estudos foram feitos sobre suas peças: dois na Inglaterra e um nos Estados Unidos. No Brasil, nenhuma obra de fôlego foi escrita sobre tão importante dramaturgo, constituindo-se, pois, a tese em apreço, no primeiro trabalho escrito em língua portuguesa. Ela aborda as onze peças weskerianas publicadas e encenadas no período de 1956 a 1972. Reformula várias posições críticas e procura oferecer uma abordagem mais completa, mais atualizada e mais orgânica que a de todos os livros publicados sobre Wesker.

O presente estudo divide-se em duas partes. A Parte I, intitulada O Pensamento de Arnold Wesker, subdivide-se em quatro capítulos:

- Capítulo 1. O Socialismo weskeriano
- Capítulo 2. Aspectos Sócio-Culturais

Capítulo 3. Os Problemas de Relacionamento Humano

Capítulo 4. Valores Judaicos

O Capítulo 1 analisa as idéias socialistas do Autor; o segundo versa sobre suas idéias sócio-culturais; no terceiro são abordadas as idéias sobre relacionamentos humanos; e o quarto examina a influência dos valores judaicos tradicionais em suas peças. Todos os quatro capítulos se interrelacionam.

A Parte II, denominada A Evolução do Estilo das Peças Weskerianas, subdivide-se em três capítulos:

Capítulo 5. As Peças de Estilo Naturalista

Capítulo 6. As Peças Naturalistas Estilizadas

Capítulo 7. Peças de Tendência “Poética”

O Capítulo 5 analisa as peças que compõem a Trilogia: *Chicken Soup with Barley*, *Roots* e *I'm Talking about Jerusalem*; o sexto abrange as peças *The Kitchen*, *Chips*, *The Nottingham Captain* e *Golden City*; o último capítulo estuda as peças de relacionamentos humanos: *Menace*, *The Four Seasons*, *The Friends* e *The Old Ones*.

A Introdução salienta a importância de Wesker na dramaturgia inglesa do pós-guerra, faz uma síntese das onze peças a serem estudadas e focaliza o problema da perda de prestígio do dramaturgo, bem como a reação da crítica que vem sendo desfavorável desde meados da década de sessenta. Estes problemas encontram uma explicação na Conclusão, onde há uma tentativa de se verificar as causas das divergências existentes entre o escritor e os críticos, bem como as razões para a progressiva perda de prestígio de Wesker. A Conclusão demonstra, ainda, o perfeito entrosamento entre tema e estilo nas peças weskerianas.

\* \* \*

PROJETO DE ESTUDO DA NORMA LINGÜÍSTICA URBANA  
CULTA NO BRASIL. Relatório da IX Reunião Nacional

Reuniram-se no Rio de Janeiro, de 4 a 8 de agosto de 1975, sob a presidência do Coordenador Geral, Professor CELSO FERREIRA DA CUNHA (RJ), os responsáveis pela execução do Projeto de Estudo Conjunto e Coordenado da Norma Lingüística Urbana Culta do Brasil (NURC), professores ALBINO DE BEM VEIGA (POA), ATALIBA TEIXEIRA DE CASTI-

LHO (SP), JOSÉ BRASILEIRO TENÓRIO VILANOVA (RE), NELSON ROSSI (SSA) e membros das equipes Aida Wailer Ferrás, Leda Bisol (POÁ), Dino Preti, José Iran Miguel (SP), Adair Pimentel Palácio (RE), Myriam Barbosa da Silva (SSA), Célia Therezinha Guidão da Veiga Oliveira, Dinah Maria Isensse Callou, Maria Nazaré Lins Soares, Maria do Perpétuo Socorro Demasi, Maria Cristina Rigoni Costa, Renata Gérard Bondim Menezes e Ângela Márcia dos Santos (RJ). Participou também da Reunião a professora Glécia Bem-Vindo Cruz (RE).

As dez sessões de trabalho, em um total de aproximadamente 40 horas, realizaram-se no Auditório Guimarães Rosa, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, presididas alternadamente pelos professores coordenadores das equipes em cada cidade.

O professor Celso Ferreira da Cunha deu início à primeira sessão de trabalho agradecendo a presença de todos.

Dando cumprimento à agenda prevista, os trabalhos realizaram-se na seguinte ordem:

#### I — *Relatórios*

Foram lidos e comentados os relatórios das atividades do Projeto NURC nas cinco cidades, os quais constituem, respectivamente os anexos 1, 2, 3, 4 e 5.

O professor Ataliba T. de Castilho (SP), comunicou que o professor Nelson Rossi (SSA) fora eleito presidente da Associação Brasileira de Linguística na última reunião desta e que fora reconduzido ao Comitê Executivo do PILEI (PROGRAMA INTERAMERICANO DE LINGÜÍSTICA E ENSINO DE IDIOMA).

O professor José B. T. Vilanova informou que, apesar de ter conseguido passagem para ir ao Congresso do PILEI em Lima, não pode fazê-lo devido a questões de ordem burocrática.

O professor Albino de Bem Veiga comunicou ainda, que o Projeto NURC foi incluído nos catálogos de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Na segunda sessão do dia 4.VIII.75, assinalou-se a presença do Professor Afrânio Coutinho, Diretor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que acompanhou, com o interesse que tem sempre demonstrado pelo Projeto NURC, o início dos trabalhos.

## II — *Discussão do Guia-Questionário*

Em primeiro lugar, procedeu-se à atualização do “Quadro-balanço das adaptações do Guia-Questionário”.

Em seguida o Professor Ataliba T. de Castilho (SP) procedeu à leitura das sugestões feitas pelas cidades ao capítulo *Nexos*.

As propostas foram exaustivamente consideradas e discutidas por todos os participantes. Após os debates, que se prolongaram até a sessão da quinta-feira pela manhã, o texto ficou aprovado, cabendo a São Paulo dar a redação final a esta parte.

A partir da sessão da tarde do dia 5.VIII.75, participou dos trabalhos a professora Maria Helena Mira Mateus, da Universidade de Lisboa. Sua presença deve-se ao interesse que a professora dispensa a este trabalho e a aspiração dos coordenadores brasileiros de ver incluída a cidade de Lisboa no Projeto NURC.

O professor Celso Cunha informou aos participantes da IX Reunião do andamento do pedido de financiamento nacional e comunicou que o Presidente do Conselho Federal de Cultura reafirmou o seu propósito de apoiar financeiramente o Projeto NURC.

## III — *Gravações*

1. Foram esclarecidas as dúvidas quanto ao percentual de informante cujos pais não nasceram na cidade onde se executa o Projeto, no que se refere às gravações do tipo D2.

2. Reiterou-se a necessidade de os informantes serem filhos de pais brasileiros natos, falantes de português.

3. Reafirmou-se a exigência de o informante ter feito curso primário, secundário e universitário na cidade em que se realiza o Projeto.

4. Todas as cidades farão um levantamento das gravações a fim de verificar se existe algum caso em que o informante haja feito o curso superior fora da cidade onde se realiza o Projeto.

5. Estabeleceu-se que, realizados todos os inquéritos previstos no Projeto NURC, com exceção dos que incluem mulheres da 3.<sup>a</sup> faixa etária, será suspensa a exigência de que o curso universitário dos informantes em questão tenha sido

feito na cidade onde se realiza o Projeto, depois de esgotados os esforços para cumprir a referida exigência.

6. Deve-se entender por *cidade* os limites administrativamente demarcados da capital.

7. Reafirmaram-se as decisões já tomadas no âmbito do Projeto NURC para as capitais hispano-americanas no que se refere às gravações do tipo *GS*, contidas na página 25, do opúsculo editado em Marília, nos termos que se seguem:

“En el caso de las grabaciones secretas, la mitad de ellas se hará sin la intervención en el diálogo del encuestador; la otra mitad será inducida, es decir, orientada temáticamente por el encuestador participante también en el diálogo.”

8. Fica estabelecido que se utilizará nas *GS* material técnico idêntico ao empregado para a realização dos demais inquéritos (*DID*, *D2* e *EF*).

9. Reafirmou-se a decisão anterior de que a identificação sonora da bobina deverá ser feita no início da fita, de acordo com o modelo que consta no relatório da VI Reunião:

- a) no início da pista 1, serão deixados no mínimo 30 giros para a identificação;
- b) na pista 2, as gravações começarão a partir de zero;
- c) deverão ser deixados 10 giros entre cada gravação.

10. O preenchimento do item *nível sócio-cultural* deve ser feito tendo por base uma distribuição dos informantes em três graus: integrado 1, integrado 2 e integrado 3. Essa graduação é estabelecida no sentido decrescente a partir da perspectiva dos valores sociais institucionalizados.

#### IV — *Informantes*

Por sugestão de São Paulo as várias cidades relataram suas experiências para levantamento de possíveis informantes e por sugestão de Salvador aprovou-se que seja enviada uma carta de agradecimento a cada informante após a realização do inquérito.

#### VI — *Acordos Finais*

As questões tratadas nesta parte e as soluções propostas foram as seguintes:

1. Determinação de local e data do próximo encontro.

Dependendo do sucesso das gestões locais e/ou federais para obtenção de recursos, a próxima Reunião Nacional do Projeto NURC deverá realizar-se na Bahia, na primeira semana de março de 1976, comprometendo-se o Coordenador Geral do Projeto a enviar ofício ao Reitor da Universidade Federal da Bahia, solicitando que esta Universidade patrocine a X Reunião.

2. Prazo para a redação final do item *Nexos*.

Aprovou-se que a redação final dos *nexos* (SP) deverá ser concluída distribuindo-se o texto respectivo até o próximo encontro.

3. Adaptação do item referente a *Advérbios*.

Aprovou-se que a equipe de Porto Alegre apresentará esse trabalho até a data da próxima reunião.

4. Adaptação do item referente aos *Verbos*.

Decidiu-se que as equipes das demais cidades enviarão a São Paulo suas sugestões até 31 de dezembro do corrente ano, sugestões estas que abrangerão somente as 30 primeiras páginas, aproximadamente.

5. *Arquivo e Documentação do Projeto NURC*.

Nos termos da decisão tomada na última reunião do PILEI, em Lima, ficou determinado que em cada cidade se organizaria um Arquivo para a recolha da documentação do Projeto Latino-Americano.

O Coordenador Geral do Projeto no Brasil, Professor Celso Ferreira da Cunha, ofereceu-se para fotocopiar toda a documentação através do Centro de Letras e Artes da UFRJ, a fim de enviá-las às equipes das cidades brasileiras.

Aprovou-se, ainda, sugestão do Professor Celso Cunha no sentido de se publicar:

a) Um opúsculo que reunisse artigos sobre o Projeto e demais documentos relativos ao seu desenvolvimento.

Caberá à equipe de Salvador a preparação dos originais e à São Paulo sua publicação.

b) O capítulo de Fonologia do Guia-Questionário, de cuja publicação se encarregará o Professor Celso Cunha.

Ao final da última sessão, a Professora Doutora Maria Helena Mira Mateus fez uma exposição sobre o andamento do Projeto do Estudo do Português Fundamental, realizado pelo Centro dos Estudos Lingüísticos de Lisboa.

Ao se encerrarem os trabalhos da IX Reunião Nacional do Projeto NURC, o Professor Celso Ferreira da Cunha agradeceu ao Professor Afrânio Coutinho, Diretor da Faculdade de Letras, o apoio e incentivo que tem dado ao Projeto no Rio de Janeiro, bem como a acolhida dispensada aos participantes da Reunião, tendo outrossim ficado registrados agradecimentos aos magníficos Reitores da Universidade Federal de Pernambuco, da Universidade Federal da Bahia, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Universidade de São Paulo, ao Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, e muito particularmente, ao magnífico Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem assegurado com sua contribuição o andamento do Projeto no Brasil.

Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1975

\* \* \*

#### GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO (GEL)

De 13 a 14 de junho de 1975 realizou-se o *XIII Seminário do GEL*, sob os auspícios do Departamento de Lingüística do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas e da Secretaria de Educação, Cultura, Esportes e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas.

O programa do seminário incluiu a realização de duas mesas-redondas e a apresentação de diversas comunicações, tendo sido abertos os trabalhos por uma conferência plenária proferida pelo Prof. Dr. Antonio Cândido de Mello e Souza, da Universidade de São Paulo, o qual historiou o surgimento dos grupos de Lingüística e Teoria Literária da universidade hospedeira.

A primeira mesa-redonda teve por assunto “A Lingüística e o Ensino da Língua Materna”, que constou de uma exposição a cargo do Prof. Dr. Aryon Dall’Igna Rodrigues, seguida de debates pelos Profs. Brian F. Head, Rita de Cássia Cêntola e Ataliba T. de Castilho, além dos presentes.

A segunda mesa-redonda versou a “Lógica e Semântica das Línguas Naturais”, com exposição pelo Prof. Dr. Marcelo Darcal, e debates pelos Profs. Drs. Carlos Alberto Vogt e Izidoro Blickstein.

A terceira mesa-redonda se considerou “A Semântica como Análise Sêmica”, com exposição a cargo do Prof. Dr. Ignacio de Assis Silva e debates pelos Profs. Drs. Haquira Osakabe, Mary Kato e demais participantes.

A quarta e última mesa-redonda versou o tema “A Negação”, com exposição a cargo da Profa. Dra. Leyla Barbara, e debates pelos Profs. Drs. Quentin Adley Pizzini, Francisco da Silva Borba e outros participantes.

As sessões de comunicações, realizadas simultaneamente em três ambientes, contaram com uma extensa gama de temas, adiante enumerados.

1. Yara Frateschi Vieira — “A Identificação de personagens na narrativa literária”.
2. Antonieta Senne Soares — “Análise semântica da publicidade”.
3. Carlos Alberto Vogt — “Comparar e argumentar”.
4. Mary A. Kato — “Os três verbos *andar* em português”.
5. Maria Tereza C. Biderman — “As comunicações de massa e a linguagem”.
6. Jurn Philipson — “Comunicação suficiente”.
7. Zelinda T. G. Moneta — “Algumas contribuições da lingüística contemporânea à aprendizagem de línguas estrangeiras”.
8. Caroline S. Gammon — “Input e a aquisição da linguagem”.
9. Brian F. Head — “Variação de estilo em linguagem falada”.
10. Ataliba T. de Castilho — “O Projeto da Norma Lingüística Urbana Culta”.
11. Francisco Gomes de Mattos — “A aplicabilidade do conceito de registro em gramáticas escolares”.
12. Maria Alice de Oliveira Faria — “O estudo do vocabulário básico dos colegiais”.
13. Maria Aparecida Hauptmann, Marita Cavalcanti e Raymund Lemon — “Uma experiência metodológica no ensino da Lingüística”.

Na sessão de negócios, a Diretoria cessante, tendo à testa o Prof. Dr. João de Almeida, Presidente, apresentou seu relatório, procedendo-se à eleição da nova Diretoria, que ficou assim constituída: Prof. Dr. Alceu Dias Lima, Presidente (FFCL de São José do Rio Preto); Prof. Nildemir Martins, Secretário (FFCL de São José do Rio Preto); Profa. Dra. Maria Tereza C. Biderman, Tesoureira (FFCL de Marília).

\* \* \*

De 17 a 18 de outubro de 1975, realizou-se o *XIV Seminário do GEL* sob os auspícios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara — na qual a entidade tinha realizado seu primeiro seminário, em 1969.

A programação incluiu conferências para alunos, mesas-redondas e comunicações para os participantes do GEL (professores e alunos de pós-graduação).

A primeira mesa-redonda focalizou o “Ensino da Linguística”, com exposições prévias a cargo dos Profs. Drs. Aryon Dall’Igna Rodrigues, que tratou da matéria no âmbito da graduação e da pós-graduação, Carlos Franchi, que discorreu sobre as estratégias para o ensino da Linguística, e Paulo A. Froehlich, que discorreu sobre sua experiência como professor da matéria num Instituto Isolado do Ensino Superior.

A segunda mesa-redonda tratou de “Aspectos do ensino do Português”, com relatórios dos Profs. Mercedes Sanfelice Risso, que tratou da programação e carga horária da Disciplina de Língua Portuguesa num curso de Letras, Maria Alice de O. Faria, que discorreu sobre as atividades que os alunos de Letras podem desenvolver no sentido de um melhor conhecimento da linguagem dos colegiais, Rita de Cássia Cêntola, que relatou as atividades do “Centro de Recursos Humanos e Pesquisas Pedagógicas” da Secretaria da Educação no que toca à renovação do ensino de Português, e Ataliba T. de Castilho, coordenador da mesa-redonda, que tratou dos objetivos gerais da Disciplina de Língua Portuguesa numa faculdade isolada.

As comunicações foram divididas em áreas, da seguinte forma:

#### I — Área de Língua Portuguesa

1. Carlos A. Vogt — “Indicação para uma análise semântica argumentativa das conjunções *pois*, *porque*, *já que*.”

2. Vera Lúcia P. dos Santos — “A oposição ser/estar e a voz verbal”.

3. Brian F. Head — “Dois componentes da aquisição do português padrão”.

4. Maria Zélia Brandon — “A aquisição da passiva em português”.

5. Odette de S. Campos e Sônia Rodrigues — “Estudo contrastivo do gerúndio no português e no inglês”.

## II — Área de Lingüística

6. Paulo Rogério Foina — “Modernas linguagens de computação para Lingüística”.

7. Jurn Philipson — “A atualidade de Edward Sapir”.

8. Francis H. Aubert — “Regras de combinatória fonológica do português do Brasil”.

9. Brian Head — “As cem primeiras palavras de um falante de português”.

10. Francis H. Aubert — “A study of english pre-syllabic distinctive units with reference to syllable structure”.

## III — Área de Literatura

11. Yara F. Vieira, Eliane Rached, Suely Q. Palermo — “Formas de citação da fala na narrativa literária”.

12. Suzi F. Sperber — “Para uma teoria da escritura”.

## IV — Área de Língua Portuguesa

13. Geraldo Cintra e F. Teresa Martins — “Mim ou eu”.

14. Frank Róberts Brandon — “A interação de *muitos* e *não* em português”.

15. Leonor Lopes Fávero — “Ocorrência do subjuntivo nas orações completivas em português”.

16. Cláudio Campos e Luís F. Candorim — “As intra-visões da gramática gerativa transformacional oral no ensino de português”.

17. Cacilda de O. Camargo e Najla Lauand — “O campo onomasiológico da palavra professor — análise sêmica do conjunto”.

18. Célia Maria Moraes de Castilho — “Erros de ortografia na linguagem dos colegiais”.

## VII SEMINÁRIO DE LITERATURA NORTE-AMERICANA

Numa promoção da Universidade Federal da Bahia, juntamente com a Comissão Fulbright e o Serviço de Divulgação e Relações Culturais da Embaixada dos Estados Unidos da América, setenta e quatro professores universitários de Literatura Americana representando Faculdades Brasileiras participaram do VII Seminário de Literatura Norte-americana em Universidades Brasileiras, de 2 a 6 de fevereiro de 1976, em Salvador, Bahia. Um dos objetivos do Seminário foi reunir um grupo de educadores profissionais a fim de promover o ensino de Literatura Americana.

O Conclave, organizado e dirigido por Nathan Rosenfeld e A. J. Hald Madsen, respectivamente Adido Cultural Adjunto e Assessor para Assuntos Culturais da Embaixada dos Estados Unidos, contou com a colaboração dos seguintes professores: Dr. William Stott (University of Texas at Austin): “New Directions in American Literature: Bicentennial Reappraisal” e “Visual Meanings: How to Look at Trash and Broadway Photos”; Dr. Stephen L. Tanner (Universidade Federal de Minas Gerais): “The Quest for Literary Independence”; Dr. Stanton Garner (University of Texas at Arlington): “Billy Budd and the Age of the Antonines” e “America’s Lost American: Harold Frederic”; Dr. Haskell Springer (University of Missouri-Kansas City): “The Roots of Bitterness: The Significant History of Women in American Literature”; Dr. Paulo Vizioli (Universidade de São Paulo): “Reason and Feeling in Poe and Whitman: An Evaluation of the American Contribution to the Aesthetics of Romanticism”; Dra. Marlene Springer (University of Missouri-Kansas City): “Edith Wharton: Taking a Backward Glance”; Jeffrey R. Biggs: (USIS de Brasília): “Social Impact of American Literature”; Dr. Luiz Angélico da Costa (Universidade Federal da Bahia): “Meaningful Violence in Faulkner’s Fictional World”; Sidney Hamolsky (USIS de Brasília): “Varying Interpretations of the American Revolution”.

Os participantes foram divididos em cinco grupos de estudo, reunidos durante uma hora e meia por dia. Dr. Stanton Garner dirigiu o grupo cujo tema foi “Edgar A. Poe Rediscovered”; Dr. Haskell Springer: “The Uncertain World of American Narratives”; Dr. William Stott: “Literature of American Studies”; Dr. Stephen L. Tanner: “American Poetry as a Reflection of American Thought”; Dr. Paulo Vizioli: “Regio-

nalism, Nationalism and Internationalism in Twentieth Century American Poetry”.

A Associação Brasileira de Professores Universitários de Literatura Norte-americana, Língua e Literatura Inglesa elegeu sua diretoria para o biênio 76-77, composta dos seguintes elementos: Presidente: Carlos Daghljan (FFCL de São José do Rio Preto); Vice-Presidente: Reynaldo Gonçalves (PUC de Campinas); Secretária: Daisy S. Massad (FFCL de Marília); Tesoureiro: João C. Gonçalves (São José do Rio Preto).

*Daisy S. Massad*

Doutorou-se pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília a professora Daisy Sada Massad, Profa. Assistente de Prática de Ensino de Inglês.

A tese intitulada *TEMA E ESTILO NAS PEÇAS DE ARNOLD WESKER: RELACIONAMENTO E EVOLUÇÃO* foi defendida no dia 27 de abril de 1974, perante Banca Examinadora nomeada pelo Conselho Estadual de Educação e composta dos seguintes membros: Prof. Dr. Paulo Vizioli (orientador), Profa. Dra. Kera Stevens, Profa. Dra. Catarina Feldman, todos da Universidade de São Paulo, e Prof. Dr. Carlos Daghljan, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto.

As razões mais importantes para a escolha deste autor e o estudo de sua obra foram duas: primeiramente, sua grande projeção no palco inglês na década de sessenta; em segundo lugar, o intuito de divulgar a obra deste dramaturgo pouco estudado nos países de língua inglesa e quase que desconhecido no Brasil.

O trabalho constou de duas partes. Na primeira foram analisados os temas da obra weskeriana, subdividida nos seguintes capítulos:

- Capítulo 1. Aspectos Políticos nas Peças de Arnold Werker
- Capítulo 2. Aspectos Sócio-Culturais
- Capítulo 3. Os Problemas de Relacionamentos Humanos
- Capítulo 4. O Judaísmo

A segunda parte versou sobre o estudo da forma, compreendendo:

- Capítulo 5. Peças de Estilo Realista
- Capítulo 6. Peças de Estilo Naturalista
- Capítulo 7. Peças de Estilo Poético.

A Introdução dá uma visão geral do drama inglês do pós-guerra, situando Arnold Wesker no contexto da época. Na Conclusão são reiterados os relacionamentos entre as diversas peças políticas e as poéticas, dando ênfase ao processo de evolução de umas para as outras.

A tese foi aprovada com o grau “Distinção com Louvor”.

DAISY S. MASSAD

\* \* \*

VII CONGRESSO BRASILEIRO DE LINGUA E LITERATURA  
(De 14 a 18 de julho de 1975)  
Faculdade de Letras da U.F.R.J.

A Sociedade Brasileira de Língua e Literatura em convênio com a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e com o Instituto de Filosofia e Letras da Universidade do Estado da Guanabara, convida para os trabalhos do VII CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA E LITERATURA, de 14 a 18 de julho de 1975, no auditório da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro — Av. Chile.

*Presidente de Honra*  
Oscar Tenório

(Magnífico Reitor da Universidade do Estado da Guanabara)

*Comissão Diretora:*

Olmar Guterres da Silveira, Leodegário A. de Azevedo Filho, Jairo Dias de Carvalho, Ivan Villon e Antônio Sérgio Mendonça.

PROGRAMAÇÃO

*Dia 14*

9 h — Entrega de credenciais e de material aos congressistas regularmente inscritos.

10 h — *A Lingüística e o Ensino de Português* — Sílvio Elia (P.U.C.). Debatedores: Aluizio Ramos Trinta (U.F.R.J.) e Abílio de Jesus (S.U.A.M.).

11 h — *O Impressionismo no Romance de Raul Pompéia* — Sônia Brayner (U.F.R.J.). Debatedores: Gilberto Mendonça Teles (P.U.C.) e Nelson Rodrigues Filho (U.E.G.).

15 h — Debate, em salas especiais, das conferências lidas pela manhã.

*Dia 15*

10 h — *Os Fonemas em Português* — Olmar Guterres da Silveira (U.E.G.). Debatedores: Evanildo Bechara (U.E.G.) e Carlos Eduardo Uchoa (U.F.F.).

11 h — *O Ensino da Literatura no 2.º Grau* — Leodegário A. de Azevedo Filho (U.E.G.). Debatedores: Afrânio Coutinho (U.F.R.J.) e Aniceta da Nazaré Gonçalves Mendes de Mendonça (Assis).

15 h — Debate, em salas especiais, das conferências lidas pela manhã.

*Dia 16*

10 h — *Gramática Transformacional e Estudos de Sintaxe do Português* — Miriam Lemle (Museu Nacional). Debatedores: Jurgen Haye (U.F.R.J.) e Mônica Rector (P.U.C.).

11 h — *Novas Cartas Portuguesas* — Fernando Mendonça (Assis). Debatedores: Maria Aparecida Ribeiro (U.E.G.) e Nadiá Ferreira Mendonça (U.E.G.).

15 h — Debate, em salas especiais, das conferências lidas pela manhã.

*Dia 17*

10 h — *O Barroco na Literatura* — Afrânio Coutinho (U.F.R.J.). Debatedores: Antônio Basílio Rodrigues (U.E.G.) e Liba Beider (U.F.R.J.).

11 h — *Comunicação e Expressão no Ensino de 1.º e 2.º Graus* — Jairo Dias de Carvalho (U.E.G.). Debatedores: José Maria de Souza Dantas (S.U.A.M.) e Mário Camarinha da Silva (U.F.R.J.).

15 h — Debate, em salas especiais, das conferências lidas pela manhã.

*Dia 18*

10 h — *Machado de Assis e a Presença do Simbólico* — Antônio Sérgio Mendonça (U.F.F.). Debatedores: Júlio Carvalho (U.E.G.) e Ivany Lessa Baptista de Oliveira (U.F.R.J.).

11 h — *Crítica Literária e Ideologia* — Eduardo Portella (U.F.R.J.). Debatedores: Paulo Amélio do Nascimento e Silva (U.F.R.J.) e Manuel Antônio de Castro (U.F.R.J.).

15 h — Debate, em salas especiais, das conferências lidas pela manhã.

17 h — Entrega de diploma e distribuição gratuita de livros.

\* \* \*

II SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE O NORDESTE  
(LÍNGUA E CULTURA POPULAR)  
MEC/DAC/UFBa

Salvador-Bahia 24 a 27 de novembro, 1975

NORMAS GERAIS

1. O II SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE O NORDESTE (Língua e Cultura Popular), é um evento cultural, em nível da extensão, promovido pela Universidade Federal da Bahia, dentro do Programa da Coordenação Central da Extensão, com o patrocínio do Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério da Educação e Cultura.

2. O II SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE O NORDESTE (Língua e Cultura Popular), que será realizado no próximo mês de novembro, de 24 a 27, com a presença de especialistas e estudiosos, dará continuidade à série iniciada no ano passado, com o encontro que teve por tema a *Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico*.

3. O II SEMINÁRIO terá como temário os seguintes assuntos ou rubricas:

LÍNGUA

1. Para uma caracterização lingüístico-social do Nordeste no contexto brasileiro: segmentos urbanos e segmentos rurais.
2. Levantamento e documentação da realidade lingüística — em toda sua amplitude — do Nordeste urbano e rural.
3. Para a definição de uma política lingüístico-cultural do Nordeste.

CULTURA POPULAR

4. Para uma definição de “Cultura Popular” segmentos urbanos e segmentos rurais da sociedade regional nordestina.

5. Cultura popular dos segmentos rurais da sociedade nordestina.
6. Cultura popular dos segmentos urbanos da sociedade nordestina.

4. À semelhança do anterior, este II SEMINÁRIO se propõe tratar objetivamente de questões (diagnósticos e prospectivas) referentes à cultura e a língua dos segmentos urbanos e rurais do Nordeste, quer dos grupos étnica e/ou culturalmente minoritários, quer de etnia (s) majoritária (s);

5. Serão convidados para participar dos trabalhos do II SEMINÁRIO representantes do Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, *Governos Estaduais e Municipais* (Secretarias de Educação e Cultura e Conselhos de Educação e Cultura), *Universidades* (Faculdades de Filosofia e Ciências Humanas e Institutos de Letras), *Fundações Culturais*, e outras entidades cujos interesses se vinculam ao temário;

6. Os participantes do II SEMINÁRIO deverão apresentar trabalhos comunicações e/ou sinopses de projetos realizados ou em desenvolvimento, dentro do temário, com um mínimo de três e um máximo de dez folhas datilografadas, em espaço dois, tamanho officio, até o dia 22 (vinte e dois) de outubro do corrente ano. Estas contribuições deverão ser encaminhadas à Coordenação Central da Extensão (Rua João das Botas n.º 27, Canela, 40.000/Salvador/Bahia), para que sejam reproduzidas e distribuídas com os participantes do conclave facilitando assim a realização de debates, conclusões e sugestões em torno dos temas.

— ESTAS CONTRIBUIÇÕES PODERÃO SER E/OU CONTER UMA ANÁLISE CRÍTICA — DESDE QUE OBJETIVA — DA SITUAÇÃO EM QUE SE ENCONTRAM OS ESTUDOS RELATIVOS AO TEMÁRIO NA REGIÃO NORDESTINA.

7. O II SEMINÁRIO estará dividido em 2 (duas) *Comissões*, nas quais serão realizados os debates em torno do temário:

COMISSÃO I — LÍNGUA  
TEMÁRIO/RUBRICAS 1, 2, 2

COMISSÃO II — CULTURA POPULAR  
TEMÁRIO/RUBRICAS 4, 5, 6

8. Em cada *Comissão* haverá, para cada tema ou rubrica, um *Propositor* ou *Relator* que deverá elaborar uma síntese crítica do conjunto de trabalhos apresentados, e da problemática levantada, para tentar chegar a proposições de caráter geral, apresentando soluções e/ou sugestões e principalmente encaminhando a discussão dos temas em foco;

- Caso o número de trabalhos apresentados o justifique, poderão ser designados outros *Propositores* ou *Relatores* para essa função, distribuindo-se os trabalhos de acordo com subunidades temáticas a serem definidas e estabelecidas *ad hoc*;
- Haverá também duas reuniões PLENÁRIAS, quando serão apresentadas em documentos próprios as conclusões dos debates realizados nas duas *comissões*,
- Será considerada a viabilidade de uma reunião Plenária das duas *Comissões*, para elaboração de um documento único de RECOMENDAÇÕES DO II SEMINÁRIO;

9. Considerando o conhecimento prévio que terão os participantes dos trabalhos, comunicações e sinopses de projetos apresentados ao II SEMINÁRIO, será bastante viável a realização de debates a partir da síntese crítica elaborada pelo *Propositor* ou *Relator*;

10. Os trabalhos, comunicações e sinopses de projetos apresentados ao II SEMINÁRIO, no prazo previsto, deverão tratar especificamente dos assuntos enumerados no temário, dentro de um nível estritamente acadêmico, técnico e crítico, podendo conter diagnósticos e prospectivas sobre as atitudes mais adequadas ante as características da Língua e da Cultura Popular do Nordeste.

- Estará automaticamente recusado qualquer trabalho, comunicação e sinopse de projeto apresentado ao II SEMINÁRIO que não se enquadre no espírito e nos propósitos aqui definidos.

11. Os trabalhos, comunicações e sinopses de projetos e documentos do II SEMINÁRIO deverão ser publicados em livro próprio e servirão de fonte analítica e crítica sobre a situação da Língua e da Cultura Popular da região nordestina.

12. Oportunamente a Coordenação Central da Extensão da Universidade Federal da Bahia dará conhecimento do calendário de atividades do II SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE O NORDESTE (Língua e Cultura Popular), que se desenvolverá

de 24 a 27 de novembro de 1975, na Cidade do Salvador, sob a Coordenação dos Professores Nelson Rossi, Pedro Agostinho da Silva e Fernando da Rocha Peres.

Salvador, 18.06.1975.

FERNANDO DA ROCHA PERES  
Coordenador Central da Extensão UFBA

Aprovado pela Câmara de Extensão da UFBA.  
Em reunião de 27.06.75.

**PUBLICAÇÕES RECEBIDAS**

## PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

### A) — LIVROS

1. ACCIDIA — Centerpoint. A Journal of Interdisciplinary Studies.
2. FUNDACION PENZOL — Editorial Galaxia, Reconquista 1 — Vigo — Espanha
  - a) LESSER, Arlene T. — *La Pastorela Medieval Hispanica: Pastorelas y Serranas Galaico-Portuguesas*. Editorial Galaxia, Vigo, Espanha, 1970.
  - b) ÁLVAREZ, Aníbal Otero — *Contribucion Al Dicionario Gallego*. Editorial Galaxia, Vigo, Espanha, 1967.
  - c) LANDEIRA, Ricardo L. — *La Saudade en El Renacimiento de la Literatura Gallega*. Editorial Galaxia, Vigo, Espanha, 1970.
  - d) CALERO, Ricardo Carballo — *Sobre Lingua e Literatura Galega*. Editorial Galaxia, Vigo, Espanha, 1971.
  - e) PONDAL, Eduardo — *Novos Poemas*. Ed. Galaxia, Vigo Espanha, 1971.
  - f) ENRÍQUEZ, Manuel Curros — *Aires da Minã Terra*. Ed. Galaxia, Vigo, Espanha, 1975.
  - g) PULPEIRO, Manuel Leiras — *Obras Completas. Lengua e Poesia de Leiras* — Ed. Galaxia, Vigo, Espanha, 1970.
  - h) COUSELO, Xesús Ferro — *A Vida e a Fala dos Devanceiros*. Ed. Galáxia, Vigo, Espanha, 1967.
  - i) SANTOS, Gonzalo Anaya — *La Depresión Cultural Gallega*. Ed. Galaxia, Vigo, Espanha, 1970.
  - j) ARES, José Cándido Paz — *Régimen de Los Lamados Montes de Vecinos en Galicia*. Ed. Galaxia, Vigo, Espanha, 1966.
3. INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS — Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
  - a) SÍCULO, Catoldo Paraíso — *Martinho, Verdadeiro Salomão* — Coimbra, 1974.
4. The Hebrew University of Jerusalem. Research Report. 1971, 1972 e 1973.
5. JUNTA DE INVESTIGAÇÕES CIENTÍFICAS DO ULTRAMAR
  - a) Dicionário Português — Macau, pelo Pe. Alexandre Valente de Matos, Lisboa — 1974.
  - b) SCHEDL, Karl E. — *Bibliografia Mundial sobre Scolytidae e Platypodidae*. Lisboa, 1974 — 2 volumes.
6. THE UNIVERSITY OF THE STATE OF NEW YORK
  - a) Understanding Financial Support of Public Schools — Albany, New York, 12224 — July 1974.
  - b) Suggested Program Assessment Checklist.

- c) Directory of New York State Public Schools and Administrators — 1974/1975.
7. BRUNO, Agnes M. — *Toward a Quantitative Methodology for Stylistic Analyses*. University of California Press, 1974.
  8. MOSKINSKY, Julius — *A Grammar of Southeastern Pomo*. University of California, Linguistics 72, 1974.
  9. JACOBS, Roderick A. — *Syntactic Change*. University of California, Linguistics 79, 1976.
  10. ENGGAS, Robert and STOKSTAD, Marilyn — *Hortus Imaginum, Essays in Western Art*. Lawrence, University of Kansas, 1974.
  11. Tenrikyo Yearbook, 1976. "The 130th Year of Tenrikyo", Tenrikyo Church Headquarters.

B) — PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

1. ACME — 1974, Vol. 27, n.º 3 e 1975, Vol. 27, n.º 3.
2. American Literature — 1975, Vol. 47, ns. 1 e 2.
3. Annali Delle Facoltà di Lettere, Filosofia Dell'Università di Cagliari — 1973, Vol. 36.
4. Anuário de Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, Vol. 10 e 1974, vol. 12.
5. ARIEL — Special Literary Issue — 1974, n.º 38.
6. Arizona Quarterly — 1975, 31, n.ºs 1 e 2.
7. Arquivo do Distrito de Aveiro (Portugal) — 1975, n.º 159.
8. ARQUIVOS. Universidade Federal do Paraná — 1973, vol. 2, n.ºs 1 e 2 — 1974, vol. 2, n.º 3.
9. BEIRA ALTA. Edição da Junta Distrital de Viseu — 1975, vol. 34, fascículo I e 1975, vol. 35, fascículo 2.
10. Biblioteca Hispanica — Bibliografía — 1974, n.ºs 3, 4, 5, 6, 7 e 8.
11. BOLETIM. Instituto Brasil-EEUU — 1975, ano 34, n.ºs 346, 347 e 348.
12. BOLETIM da Sociedade de Língua Portuguesa — 1975, n.º 3.
13. BOLETIM CULTURAL. Junta Distrital de Lisboa — 1971/72, n.º 75/78.
14. Boletim do Gabinete Português de Leitura. Porto Alegre — 1974, n.º 21.
15. Boletim do Instituto Luís de Camões — Macau — 1974, n.º 4.
16. BOLETIM INFORMATIVO. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa — 1974, Série II, n.ºs 28, 29/30.
17. Boletim de Estudios Latinoamericanos y del Caribe. Universidad de Amsterdam. 1975, n.º 18 (junio).
18. BRACARA AUGUSTA. Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga — 1971 e 1972 -- Vols. 25 e 26, n.ºs 59-62.
19. Brigham Young University — Provo, USA — Vol. 35, n.º 2, 1975.

20. British Bulletin of Publications on Latin America — 1975, n.º 52.
21. Bulletin de L'Institut Fondamental d'Afrique Noire — 1974, Tome 36, n.º 2.
22. Bulletin des Études Portugaises. Lisboa — 1971, n.º 33 e 1972, n.º 34.
23. Cadernos Culturais. Edições Universidade Federal de Pernambuco — 1975, n.º 2 (fevereiro).
24. Les Cahiers de Tunisie — 1975, Tomo 23, n.º 89/90.
25. Capricórnio. Cadernos, Lobito, Angola — 1975, n.ºs 26, 27, 28/29, 30, 31(2), 32(2) e 33(2).
26. Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Sudeste. São Paulo — Jan. 1975 n.º 16 e Jan. 1975 — Série I, vol. II.
27. The Columbia Forum — 1975, Vol. 4, n.º 2 e n.º 1.
28. Comparative Literature — 1975, Vol. 27, n.ºs 1 e 2.
29. Cuadernos de Filología. Mendoza. Argentina — 1976, n.º 6.
30. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid — 1973, n.º 275 (maio) e 1974, n.º 288 (junio).
31. DIÁLOGO — Embaixada Americana do Brasil — 1974, vol. VI, n.º 4 e 1975, vol. VIII, n.ºs 1, 2 e 3.
32. Die Neuren Sprachen — 1975, Heft 3, 4 e 5.
33. EDUCACION. Universitätsbibliothek Tübingen — 1975, Vol. 11.
34. Enseñanza Superior e Investigación Científica en Holanda — 1975, vol. 19, n. 1.
35. Español Actual. Ofines. Madrid — publ. de 28/12/74.
36. ESTUDOS. Revista de Filosofia e Cultura da Associação de Professores Católicos de Porto Alegre — 1975, ano 35, n.º 3 — Fasc. 137 e 1976, ano 36, n.º 1, fasc. 139.
37. Estudos Leopoldenses. F.F. de São Leopoldo — 1975, n.ºs 31, 32 e 33 e 1976, n.º 36.
38. Faculdade de Odontologia de Araçatuba — Relatório das Atividades de 1972/1974.
39. FILOLOGÍA. Instituto de Filología e Literatura Hispanica. B. Aires. 1972, ano XVI.
40. FTD — Revista de Lingüística, Língua e Literatura — 1974, ano 2, n.º 4.
41. The Great Basin Naturalist — Vol. 35, n.º 1.
42. Harvard Educational Review — 1975, vol. 45, n.ºs 2 e 3 — 1975, vol. 45, n.º 4.
43. HISTORIA. Deutsche Forschungsgemeinschaft. — 1975, Band 25, n.º 1.
44. Indogermanische Forschungen — 1972, vol. 77, n.ºs 1 e 2/3.
45. JORNAL DE LETRAS. RJ. 1975, n.ºs 294, 295, 296, 297, 298 e 299.
46. Jornal Universitário — Univ. Fed. de Pernambuco — 1975, Ano VII, n.ºs 5, 7, 8, 9 e 10 — 1976, ano VIII, n.ºs 8-9 e 10.

47. The Journal of The Alabama Academy of Science — 1974, Vol. 45, n.ºs 3 e 4.
48. Kybernetika. Academia. Praha — 1975, n.ºs 2 e 3, 1974-6, vol. 10 e 1/1975 — Vol. 11.
49. Language Planning — Newaletter — 1975, vol. 1, n.ºs 1, 2, 3 e 4.
50. Lenguaje y Ciências — Univ. de Trujillo. Perú — 1975, vol. 15, n.ºs 1 e 2.
51. Letras de Hoje — RS — (set.) 1975, n.º 19, 20 e 21.
52. MANUSCRIPTA — 1975, Vol. XIX, n.ºs 1 e 2.
53. Michigan Academician — 1975, vol. VII, n.º 4.
54. The Midwest Quarterly. Pittsburg — 1975, vol. 16, n.º 3.
55. MEC — Série Ensino Fundamental — 1974, n.º 14.
56. Modern Philology — 1975, vols. 3 e 4.
57. Modern Language Quarterly — 1975, vol. 36, n.º 2.
58. Monumenta Nipponica. Tokyo — 1975, vol. 30, n.º 2.
59. New Letters — 1975, vol. 41, n.º 3.
60. Notes Africaines — Université de Dakar — 1974, n.ºs 142 e 143.
61. Noticias Cristianas de Israel — 1974, vol. 25, n.º 1.
62. Noticias Culturales — Instituto Caro y Cuervo — 1974, n.ºs 162, 163, 164, 165, 166 e 167, — 1975, n.ºs 168, 169, 170, 171 e 172.
63. NUEVA Revista de Filología Hispánica, México — 1974, vol. 23, n.ºs 1 e 2.
64. La Palabra y el Hombre — 1974, n.º 12.
65. PHILOLOGICA. Romênia — 1975, vol. 2, n.º 18.
66. Philologica Pragensia — 1975, vol. 17.
67. Philological Quarterly — 1974, vol. 53, n.º 4.
68. Portugal Hoje — Jornal — 1975, n.ºs 53 a 72.
69. Problems of Communism — 1975, vol. 26, mar-abr de 1975.
70. RLA — Revista de Lingüística teórica y aplicada — 1974, vol. 12.
71. Repertório Americano — Univ. Nac. Heredia. Costa Rica — 1974, ano I, n.º 1.
72. The Review of English Studies — 1975, vol. 26, n.ºs 101, 102 e 103.
74. Revista do Racionalismo Moderno. Coimbra — 1975, vol. 35, n.º 374/375.
75. Revista de Letras. Curitiba — 1973/1974, n.º 21/22.
76. Revista Portuguesa de Filologia — 1969-71, vol. 15, Tomos I e II.
77. Revue des Langues Romanes — 1975, Tome 81, n.º 1.
78. Revue Roumaine de Linguistique — 1975, IX e année — 1 (27) e 2(28).
79. ROMANICA — 1974, n.º 7.
80. Seara Nova. Lisboa — 1975, n.ºs 1555, 1556 e 1557.

81. Siculorum Gymnasium — 1973, vol. 27, n. 2.
82. SIGNUM — 1974, vol. 2.
82. Sumário Actual de Revistas — 1974, n.º 7(2).
83. Theatre Studies — 1974/75, n.º 2, — 1974/75 — Suplemento do n.º 21.
84. Thesaurus — 1974, Tomo 29, n.ºs 2 e 3.
85. Cuadernos para el estudio de la Estética y la Literatura, — Caderno n.º 7 e Estudios Latinoamericano 2.
86. Universidade Federal do Paraná — Centro de Estudos Portugueses — Curitiba — Relatório Anual de 1974.
87. Universitas — Revista Alemana de Letras — 1975, vol. 12, n.ºs 3 e 4.
88. Universitas Humanistica — Bogotá-Colômbia — 1974, n.º 7.
89. Vanguarda — Jornal — 1975, n.ºs 25 (2 exemplares) e 28.
90. The Virginia Quarterly Review — 1975, vol. 51, n.ºs 1, 2 e 3.
91. VERTICE — Revista de Cultura e Arte — 1975, vol. 35, n.ºs 376/377, 378/379 e 380/381.
92. Western Humanities Review — 1975, vol. 29, n.ºs 2 e 3.
93. Zeitschrift Für Kulturaustausch — 1975, n.ºs 2 e 3.

## I N D I C E

ARTIGOS	Págs.
Enzo Del Carratore, <i>Plauto e a Helenização de Roma: Alguns Aspectos</i> .....	5
João Décio, <i>A Forma Conto e a Sua Importância</i> .....	45
Virgílio Ferreira, <i>Eça, Pessoa e Nós</i> .....	63
Rodolfo Ilari, <i>Uma Nota Sobre Redação Escolar</i> .....	77
Daisy Sada Massad, <i>Arnold Wesker e Clifford Odets: Breves Considerações</i> .....	93
Maurília Galati Gottlob, "Attributiver Adverbialsatz der Art" — <i>Algumas Considerações Sobre a Validade da Terminologia Proposta por Moritz Regula</i> .....	99
Carlos Alberto Iannone, <i>Uma Cantiga Satírica do Trovador Pêro Gomes Barroso</i> .....	111
Carlos Vogt, <i>Indicações Para uma Análise Semântica Argumentativa das Conjunções porque, pois e já que</i> .....	139
<b>ENTREVISTA</b>	
Maria Alice de Oliveira Faria, <i>Influências Francesas nos Participantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Entrevista com Rubens Borba de Morais</i> .....	159
<b>CONFERÊNCIAS</b>	
Ítalo Caroni, <i>O Ensino da Literatura Francesa na Universidade Brasileira</i> .....	171
Mário Laranjeira, <i>A Humanização do Ensino no Brasil: Papel do Francês</i> .....	183
<b>RESENHAS</b>	
Michel Zérafra, <i>Romance e Sociedade</i> . (João Décio) .....	193
Roland Barthes, <i>Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios</i> . (Idem) .....	197
Eduardo Lourenço, <i>Pessoa Revisitado</i> . (Idem) .....	201
Natália Correia, <i>O Surrealismo na Poesia Portuguesa</i> . (Idem) ...	205
Roland Barthes, <i>El placer del texto</i> . (Idem) .....	209
Vitor Manuel de Aguiar e Silva, <i>A Estrutura do Romance</i> . (Idem)	211
Willi Bolle, <i>Fórmula e Fábula</i> . (Idem) .....	215

Claude Bremond, <i>La logique du recit.</i> (Idem) .....	219
E. M. de Melo e Castro, <i>O Próprio Poético,</i> (Idem) .....	223
Richard Bach, <i>A História de Fernão Capelo Gaivota.</i> (Idem).....	227
<i>Le Monde de l'Éducation, n.º 13: L'Orthographe.</i> (Christiane M. D. Quintino de Almeida) .....	233
Marie de Maistre, <i>Pour ou contre l'orthographe.</i> (Idem) .....	239
NOTICIÁRIO .....	247
PUBLICAÇÕES RECEBIDAS .....	267