

**ESTUDOS
PORTUGUESES**

OBRAS PUBLICADAS PELO
CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES
DA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Camões e Eça de Queirós, em co-edição com a Editora
Vigília, Belo Horizonte, 1978.

Boletim n^{os} 1 e 2, 1979.

*Anais do VII Encontro Nacional de Professores Uni-
versitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*,
1979.

PUBLICAÇÃO DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES DA
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

ESTUDOS PORTUGUESES

TRABALHOS DA
***IV SEMANA DE
ESTUDOS PORTUGUESES***

BELO HORIZONTE

1979

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES - FALE/UFMG

RUA CARANGOLA, 288 - 7º andar - s/725

fone 2239622 - ramal 30

30.000 - BELO HORIZONTE - MG - BRASIL

UFMG. Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras.

Estudos portugueses; estudos de Literatura e de Língua Portuguesa. Belo Horizonte. Imprensa Universitária, 1978.

p.

1. Castelo Branco, Camilo. 2. *Eusébio Macário*. 3. Garrett, Almeida. 4. *Frei Luís de Sousa*. 5. Emigrantes. 6. Publicidade. 7. Camões, Luís de. I Literatura Portuguesa II. Língua Portuguesa.

CDD 869

CDD 469

Ficha catalográfica feita pela Biblioteca do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG.

ÍNDICE

Apresentação	9
PRIMEIRA PARTE - LITERATURA	
A ambigüidade da escritura em <i>Eusébio Macário</i> Ana Maria de Almeida	11
Comentário a "A ambigüidade da escritura em <i>Eusébio Macário</i> " Ruth Silviano Brandão Lopes	26
Aspectos do estilo camiliano em <i>Eusébio Macário</i> Aires da Mata Machado Filho	29
Comentários a "Aspectos do estilo camiliano em <i>Eusébio Macário</i> " Onofre de Freitas	46
O componente clássico na estrutura dramática do <i>Frei Luís de Sousa</i> Ângela Vaz Leão	55
A propósito do <i>Frei Luís de Sousa</i> , de Garrett Johnny José Mafra	71
Elementos românticos do <i>Frei Luís de Sousa</i> Lélia Duarte	78
O emigrante na Literatura Portuguesa Ivana Versiani	84

Debate sobre o texto "O emigrante na Literatura Portuguesa"	
Letícia Malard.....	91
Comentário a "O emigrante na Literatura Portuguesa"	
Hennio Morgan Birchall.....	95
O amor e os amores em Camões	
Oscar Mendes.....	101
SEGUNDA PARTE - LÍNGUA PORTUGUESA	
A publicidade portuguesa e a revolução de 1974	
Norma Lúcia Horta Neves.....	117
"A publicidade portuguesa e a revolução de 1974"	
Comentários I	
João Carlos de Melo Mota.....	130
"A publicidade portuguesa e a revolução de 1974"	
Comentários II	
Maria Helena Rabelo Campos.....	134
O ensino da Língua Portuguesa	
Clara Grimaldi Eleazaro.....	138
"O ensino da Língua Portuguesa"	
Considerações críticas I	
Carlos Maciel da Cunha.....	150
"O ensino da Língua Portuguesa"	
Considerações críticas II	
Vilma de Matos Barbosa Araújo.....	161
"O ensino da Língua Portuguesa"	
Considerações críticas III	
Paulo R.M. Volker.....	165
Publicidade e correção idiomática	
Norma Lúcia Horta Neves.....	170
Sistema e norma no <i>Grande Sertão</i>	
Luiz Carlos de Assis Rocha.....	176
Algumas reflexões sobre <i>Gramática</i>	
Júnia Maria Campas Passos.....	183

Esta publicação vem divulgar os trabalhos da IV SEMANA DE ESTUDOS PORTUGUESES, realizada pelo Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em junho de 1979.

Dá-se, assim, continuidade a uma tradição iniciada pelo CESP em 1978, com a publicação de *Camões e Eça de Queirós*, e seguida em 1979 com os *Anais* do VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e os números 1 e 2 do *Boletim* do CESP.

Lamentamos ter sido impossível incluir neste volume as proveitosas discussões que se seguiram às intervenções dos debatedores após as conferências. Lamentamos também a impossibilidade de incluir o debate do Prof. Antônio de Abreu Rocha à conferência do Prof. Aires da Mata Machado Filho.

Agradecemos ao Conselho Estadual de Cultura e ao Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais o apoio que tornou possível a realização da IV SEMANA DE ESTUDOS PORTUGUESES, assim como a publicação destes trabalhos.

Agradecemos também à funcionária Flora Eleonora Alencar Franco, aos professores Ana Maria de Almeida, Ítalo Múgado e Valmiki Villela Guimarães, e à Imprensa da UFMG pelo trabalho de datilografia, revisão e impressão dos textos.

Lélia Parreira Duarte
Diretora do CESP



PRIMEIRA PARTE

LITERATURA



A AMBIGUIDADE DA ESCRITURA EM EUSÉBIO MACÁRIO

Ana Maria de Almeida*

1. Escrita e ambigüidade

Eusébio Macário, de 1879, e *A Corja*, romance de 1880, que constitui a continuação do primeiro, não parecem, para nós, meros pastiches do ideário naturalista em voga. São, a nosso ver, dois "romances-programa" que apresentam, de maneira explícita, grandes diretrizes da obra camiliana. Em primeiro lugar, transparece neles o profundo senso de liberdade que a posição de "operário das letras e das gazetas" proporcionava ao autor. Em segundo lugar, dão voz ao vivo espírito de polêmica que orientou a produção literária de Camilo Castelo Branco. O profissionalismo e a veia polêmica determinam, na obra camiliana, dois movimentos complementares e contraditórios: a adesão às expectativas do grupo a que pertencia e do público que o lia, bem como a permanente atitude dialógica, mesmo parodística, com relação ao acervo cultural e histórico da sua geração.

Em *O Clamor Público*, Camilo publica, aos 15 de setembro de 1856, uma carta-programa na qual manifesta o intuito dialógico e o propósito de independência profissional:

"Eu posso escrever romances jesuítas, romances franciscanos, romances carmelitas, romances jansenistas, romances despóticos, monárquicos-representativos, cabralistas e até romances regeneradores: o que eu quiser, e para onde me der a vêneta (...) Se me é possível aventar o que farei amanhã vou dizer-te o que tenciono fazer nos folhetins do teu jornal. Mas não sirva o programa de compromisso. Não me responsabilizo senão pelo

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Literatura Brasileira.

que fiz; o que farei não depende de mim..."¹

Não faltava ao polemista de São Miguel de Ceide a consciência de uma techné literária, que implicava, simultaneamente, a colagem de uma escritura, (ao mesmo tempo, tecido e trama que mantêm o escritor em relação com a sociedade, num processo dialético de transgressão e limitação) e de um estilo (o fio de Ariadne, fio condutor que desenlaça o labirinto das manifestações do inconsciente individual).

É, desse modo, significativo que apareçam, nas obras camilianas aqui analisadas, imagens comparativas do ato de tecer com o ato de escrever, assim como da escritura que oculta, como certos tecidos, sob a face rendilhada e bem acabada o avesso áspero e indomável.

Em *A Corja*, ao explicar o impulso que leva Mota Prego a colocar seu "porte-monnaie à disposição da virtude regeneratriz" (isto é, promover a reconciliação entre o "brasileiro" Trigueiros e a Pascoela), Camilo tece irônicas considerações sobre a arte de escrever à antiga e à moderna:

"Segundo o convencionalismo dos processos modernos, estas percepções deixam-se a quem lê; mas — desta vez, sem exemplo, ajuda-se o leitor a perceber, — sim, isto não é a subjetividade, a interpretação imposta: é simplesmente um modo de ver o tecido grosseiro dos lindos gobelins examinados do envés."²

Esse trecho fornece-nos elementos que permitem a compreensão da ambigüidade da escrita-tessitura de Camilo: enunciação consciente de um estilo que encontrava na distorção, na paródia, no grotesco, nas aproximações de aspectos contraditórios a via única de o escritor expressar seu compromisso com a realidade de seu tempo, ao mesmo tempo que lhe propiciava meios para libertar-se de suas constrições.

Como o ato de escrever é, para ele, uma profissão, o exercício de um jogo e de uma técnica — mais do que uma missão — julga necessário haver, entre o escritor e o público, uma consonância de aspirações e expectativas. É o que se deduz da "Advertência", datada de junho de 1879, que acompanha *Eusébio Macário*:

"Mas é necessário a quem reedifica a sociedade sa

ber primeiro se ela quer ser desabada a pontapés de estilo para depois ser reedificada com adjectivos pomposos e adverbios rutilantes."³

Para Camilo, numa sociedade onde grassava a ignorância, impor à novela esquemas científicos era mero charlatanismo. Isto é, reduplicação do abismo entre a cultura viva e a cultura livreca, assim como entre a escrita e o real, entre o saber de cor e o saber de coração. E, mais ainda, uma forma de impor um saber oficial e autoritário como limite à observação individual:

"Escrevi *A Corja*, sem previamente alinhar os personagens consoantes os moldes do Sr. Eça de Queirós, nem saberia destrinchá-los entre os que servem à obra evolutiva francesa desde *Manon Lescaut* até *Nana*; e, se cotejo as novelas modernas com os praxistas sociológicos em que se estriba a estética da última hora, persuado-me que esses romances podem fazer-se com observação e estilo sem que aos autores urja a necessidade imprescindível de manusearem a *Biologia* de Herbert Spencer, a *Evolução Humana* de Haeckel e o *Positivismo* de Comte. Para que se hã-de assoprar com tamanho empirismo de ciências pingues uma coisa tão oca e fútil como a novela? O burguês sensato pode rir-se do nosso charlatanismo. Sejam francos. A gente faz romances sujos porque a sociedade nos pede a história contemporânea: é ela que faz os nossos romances. Não partimos de uma renovação de Moral; emergimos de um lodaçal de inveterados vícios."⁴

Na "terra dos Afonsos e dos Joões" — segundo sua pitoresca expressão — o conhecimento livresco agia como ópio, como drogas destinadas a adormentar a consciência nacional, a memória viva, em benefício da preservação de monumentos desprovidos de significado histórico. É necessário realçar o jogo de provérbios, chalagens, anexins, máximas em *Eusébio Macário* e *A Corja*: representam as fórmulas (as receitas, drogas, remédios e venenos, que constituem o saber culto, ou pseudo-culto, e o saber popular). Não é por acaso, também, que os dois romances *Eusébio Macário* e *A Corja* constituam a série *Sentimentalismo e História.* O que une os dois roman

ces às narrativas de caráter histórico é a consciência do risco de toda a escrita opor-se ao saber vivo, de se ser apenas o simulacro da ação viva. Ao narrar a morte do lobo, em *Eusébio Macário*, o autor deixa patente essa oposição entre o saber culto e a espontaneidade da palavra viva, que está mais próxima da tradição:

"Padre Justino Gonçalves ganhara amigos com a morte do lobo. Admiravam-no até ao culto, uma idolatria medieval, a força bruta, o arrôjo de palmarilhar serras medonhas cavadas de fojos rasos de neve, por alta noite, e remeter para um lobo, matá-lo, seguir seu caminho, o destino do seu coração valente, e não fazer alardo da façanha para não difamar os créditos da môça. Dizia-se isto na serra, em palavras mais singelas, sem as condicionais da moral, das conveniências, com que nós, os cultos, costumamos virar de envés as ações extraordinárias, a fim de nos desculparmos da nossa incapacidade para matar lobos."⁵

O ato de escrever é, paradoxalmente, um ato de repetição e de transgressão da tradição viva, conforme se pode concluir da leitura do texto acima. Mantém com o patrimônio vivo e com a herança cultural vínculos de filiação e, simultaneamente, exerce sobre eles uma ação destruidora e substrativa. Daí a sua concepção do ato de escrever fundamentado na tensão de opostos e na ambigüidade. A nosso ver, o "virar ao envés" dos textos constitui o cerne da escrita camiliana, moldada numa época em que os espíritos se exercitavam na esgrima das chalaças, dos anexins, dos calembours, bem como na lógica dos cacetes e das bengaladas.

Por isso mesmo, não causa espécie o fato de o autor de "*Poetas e Raças Finas*" utilizar idênticos processos satíricos na perquirição dos fatos e feitos históricos. É sempre a procura da fonte oculta, da palavra velada, do sentido interditado na narrativa tradicional. Veja-se a significativa passagem que narra o casamento de Sã de Miranda:

"O irmão observou-lhe que ela tinha pouca formosura, menor dote, e já bastantes anos. Não se demoveu Francisco de Sã. Viu-a, quando já estava re

sidindo na Tapada; e um ano depois, casou. Diz-se que ela era tam vèlha que já se abordoava a um pau. Creio que lhe atribuem a velhice à conta do cajado, e não reparam que ela teve dous filhos e foi dezoito anos casada. Esta lenda do pau formou-se dum êrro de imprensa na *Vida de Sã Miranda*, contada por Gonçalo Coutinho. Aí se lê que Francisco de Sã dissera à noiva: "Castigai-me, senhora, com êsse bordão porque vim tão tarde". Seria esquisito, porém, e impróprio da irmã de tam graduado fidalgo receber de pau nas unhas o noivo em sua casa. Quem levava o bordão era o poeta. Aquele adjectivo articular êsse é um erro tipográfico. Francisco de Sã diria: "Castigai-me, senhora, com este bordão porque vim tam tarde." Significava assim que já ia no declinar dos anos, pois excedia os quarenta."⁶

2. Os fios do labirinto

As expressões "choldra", "mã raça", "corja" podem ser aplicadas, indiferentemente, à família dos Macários e à corporação dos "brasileiros". Impõe-se, assim, a questão: que família é o objecto principal do estudo histórico e sociológico dos romances *Eusébio Macário* e *A Corja*?

O primeiro fio, que nos desvenda a trama da tessitura, é lançado às primeiras linhas de *Eusébio Macário*:

"Havia na botica um relógio de parede, nacional, datado de 1781, feito de grandes tóros de carvalho e muita ferraria. Os pesos, quando subiam, rangiam o estridor de um picar de amarras das vèlhas naus."⁷

A esse fio entrelaça-se um segundo, na passagem que descreve a chegada do "brasileiro" José Bento Pereira Montalegre à casa do abade, com quem a irmã do "brasileiro" vivia amasiada:

"Havia uma estrumeira de mato fôfo antes de chegar à porta da residência. O Comendador o-

lhava para os espinhos do t^ojo com a estranheza a-
terrada do primeiro nauta que avistou o cabo tor
mentório. O verniz das botas delira-lhe dos p^{és} a
memória do bravió que calcára na infância."⁸

As referências às naus e aos primeiros navegantes são ín-
dices de que o estudo histórico e social, proposto para os dois
romances, extrapola o mecanismo rígido das leis da hereditariedade
para perscrutar a tensão entre a herança cultural e as transforma
ções por que passou o reino, desde a luta entre vintistas e cartis
tas, liberais e monarquistas, "chamorros e mijallos" — na desastrada
arenga, à Sancho Pança, de Eusébio Macário.

Desse modo, o autor apresenta-nos o abismo entre a tradi-
ção dos velhos tempos e a civilização moderna, e, principalmente, a
força destruidora do comércio e do poder reificador do dinheiro,
que tornavam o português "retornado" um estrangeiro na própria ter
ra e um agente de dissolução do patrimônio nacional. Essa força des
truidora mascara outra força ainda mais potente na sua ação: a de-
generação que consumia o reino português desde a chegada de outro
"brasileiro", outro português retornado — D. Pedro IV, que foi o
nosso Pedro I.

Utilizando-se as expressões de Gilles Deleuze, no ensaio
"Zola e a Fissura",⁹ pode-se dizer que há, nesses dois romances ca-
milianos, a justaposição de uma "pequena hereditariedade" a "uma
grande hereditariedade". A pequena hereditariedade é constituída
pelos "gordos apetites", pelos "instintos ruidosos" que enco-
brem um silêncio e um vazio: o emudecimento de uma tradição glorio-
sa e a evolução surda do instinto da degeneração e da morte. Torna-
se, assim, significativa a fusão da farmacopéia com a arte culinária,
a confusão de suores e sinapismos, de ervas e carnes maceradas
a pedirem unguentos como os olhos inflamados do S. Miguel da balan-
ça que compõe os artefatos da nova botica de Eusébio, em *A Corja*.

O romance *Eusébio Macário* tem como subtítulo o rótulo ex-
plicativo: "História Natural e Social Duma Família do Tempo dos Ca-
brais". A nota preambular, que o acompanha, não é exclusivamente i-
rônica:

"Pede-se à crítica de escada abaixo o favor
de não decidir já que o autor plagiou Emilio Zola.
Eusébio Macário não é *Rougon Macquart*, nem uma famí-

lia no tempo dos Cabrais une famille sous le second empire. Sim, eles, os Cabrais, não são perfeitamente o segundo império."¹⁰

Os Cabrais não constituem o império; formam, principalmente, o partido dos brasileiros, dos retornados. São, outrossim, os Índices, do vazio, da degeneração do império.

A ironia camiliana tece outras malhas (ou máculas, na expressão à Derrida) para evidenciar o abismo da degeneração. Para Eusébio Macário, Costa Cabral, que recebera da rainha D. Maria I o título de Conde de Tomar, era o segundo Marquês de Pombal. Todavia, a época dos Cabrais não foi um segundo império. Foi a era dos estrangeiros e retornados, um período de obscurantismo, que em nada lembrava as luzes do pombalismo e das reformas dos sábios estrangeirados. Aqui, é importante lembrar que a data do relógio que surge nas primeiras linhas de *Eusébio Macário* marca o tempo decorrido entre época áurea e ilustrada da regeneração pombalina e as posteriores épocas de pseudo-regenerações. Em 1781, D. Maria I assinou o decreto que determinava o desterro de Pombal para a distância de vinte léguas da corte. Sub-repticiamente, Camilo vai delineando a diferença entre estrangeirados e retornados. E mais ainda: o ser em trânsito, que conformava o português de velha cepa, torna-se transitório. Pode-se dizer que o dito tradicional "navegar é preciso, viver não é preciso" é parodiado, nessas obras camilianas, aqui analisadas, por um novo modo de dizer a realidade em transição: ficar é prender-se, partir é perder-se...

A brecha por onde se transmite a grande hereditariedade da degeneração é representada pelo filho de Eusébio Macário, o José Fístula. O herdeiro do boticário vende-se ao barão do Rabaçal, ao casar-se com Felícia, irmã do "brasileiro", enobrecido pela força do dinheiro. Tempos mais tarde rouba a mulher de outro "brasileiro", a Pascoela Trigueiros, e foge para o exterior. Como o abade Justino, Fístula é ferida e elemento cauterizador, agindo como drogas amíguas e potencialmente envenenadas e supurativas dos velhos vícios. Não era também Fístula o neto da Pucarinha de Penaguião "que andara com a tropa no tempo dos franceses, uma vivandeira suja, possante, de tamancos, com brotoeja na cara e uma chaga suspeita num joelho."-? Força possante e doenças suspeitas são Índices da subalternidade obrigada a que se reduzira o ímpeto guerreiro dos velhos lusitanos.

O fado e a habilidade de lidar com as ervas medicinais são também elementos indicadores da potencialidade paradoxal do Fístula. herdando do pai a atividade de boticário, José Fístula tornou-se exímio em farmacopéias, embora lidasse com as drogas com um azedume mefistofélico, congruente com a sentimentalidade cana-
lha com que entoava fados. Observe-se a fusão de lirismo tradicio-
nal com o grotesco do refrão nas trovas do seguinte fado:

Vós sois o mimo do Fado,
Eu da Fortuna o desprezo,
Vós em Liberdade, eu prêso,
Vós feliz, eu desgraçado.
Oh! que diferente estado
O Fado a cada um nos deu!
A mim, passarinho meu,
com afecto diferente,
Eu em penas, vós contente
cantai vós, chorarei eu.
.....
Ai torradas com manteiga,
Torradas não quero mais,
Etc.

12

Essa "candura bucólica digna de Rodrigues Lobo e de muito chicote", dá-nos a exata dimensão da ambigüidade que orientou a es-
critura da série *Sentimentalismo e História*. Essa ambigüidade per-
mite ao autor a análise da tradição ora como reiteração de velhos
vícios, ora como defesa de augustas virtudes.

3. O boticário, o abade e o brasileiro

Jacques Derrida, no ensaio "La Pharmacie de Platon"¹³, ao
analisar o mito de Farmacéia, chama a atenção para o fato de o no
me Pharmakeia estar associado à administração do pharmakon, da dro
ga, que pode ser compreendida, tanto como remédio quanto como vene-
no.

"Par son jeu, Pharmacée a entraîné vers la mort une pureté
virginale et un dedans inentamé.

A peine plus loin, Socrates compare à une drogue (pharmakon)

les textes écrits que Phédre a apportés avec lui. Ce pharmakon, cette "médecine", ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être-tour à tour ou simultanément — bénéfiques et maléfiques".¹⁴

Os discursos e as ações de Eusébio, o boticário, e de Justino, o abade, são também marcados por essa potencialidade ambígua, benéfica e maléfica, ao mesmo tempo. Como toda manifestação instintiva (a da pequena hereditariedade, dos "gordos apetites", de que falamos), essa potencialidade visa a conservar e a curar, assim como a ultrapassar a fissura, a fenda da degeneração.

Alimentam-se da grande degeneração, nela encontrando os meios adequados à sobrevivência e à satisfação de suas ambições.

Vejam-se as seguintes passagens:

"Era em 1840. Começava a grassar a facção cabralista. Havia eleições disputadas entre os chamorros e outros que significavam idéas políticas muito diuréticas — a diabetes de patriotismo que os outros curavam a fricções secas de cacete. Padre Justino entrou na política, e arrebanhou consigo todos os fetiches da sua façanha. O galopim fermentara-se evolutivamente da podridão do lobo. A autoridade superior do distrito chamara-o, honrara-o com confidências, abraços, promessas e alguns dinheiros do cofre para avinhar o sufrágio."¹⁵

.....
"O barão iniciava a nobilitação do sogro com 76\$000 réis que lhe custara o hábito, cinquenta para o Estado e vinte e seis de luvas para o Lobato, o seu procurador. O Mota Prego brindou a Eusébio Macário.

-Que aquela insígnia de cavalaria representava merecimentos feitos à humanidade e à pátria, ambas doentes; que o distinto farmacêutico era também um trunfo eleitoral, que ao mesmo tempo manipulava vesicatórios para os inchaços doentes do tesouro. Que sua majestade a rainha, galardoando Eu

sêbio Macário, remediava a injustiça de seu avô que deixara morrer despremiado e pobre num hospital, Duarte Pacheco Pereira".¹⁶

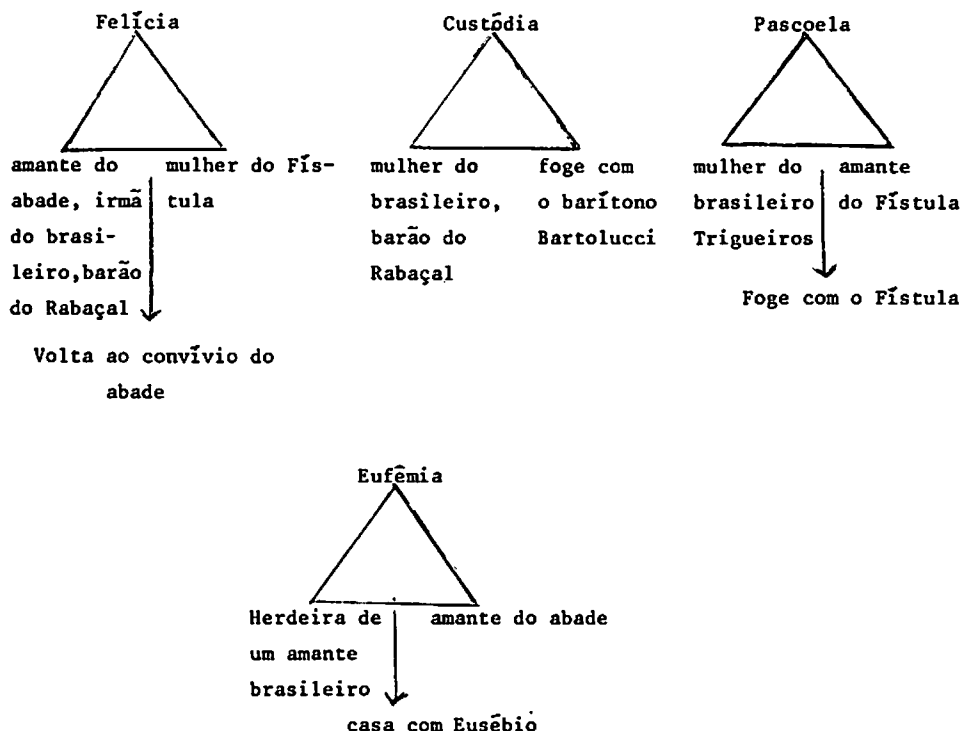
Mais uma vez o autor chama a atenção para o abismo entre a experiência (o saber de coração) e o obscurantismo (o saber de cor): Duarte Pacheco Pereira, companheiro de Pedro Álvares Cabral, seria o símbolo do verdadeiro brasileiro, desvendador de novos mundos. A Pacheco Pereira é atribuída a expressão: "a experiência, que é a mãe das coisas, nos desengana e de toda a dúvida nos tira." Os "brasileiros" de Camilo vivem de enganos e ilusões.

De certo modo, o abade e o boticário curam-se "à brasileira", homeopaticamente, conforme a satírica expressão de Camilo: as semelhantes com as semelhantes.¹⁷ Esse processo de cura é, todavia, dotado de um grande poder de destruição, determinado pelo "gênero de vida sem o qual um corpo não suportaria sua existência historicamente determinada, em um meio desfavorável, com o risco de destruir a si mesmo..."¹⁸

Assim, pode-se compreender por que o dr. Viegas (rival e comparsa do abade nos amores adulterinos de Rosa Canelas, mulher de Eusébio) pode aconselhar ao furioso Justino que não se envolva com o Fístula, então casado com a antiga "fêmea" do Padre:

" - Não faça isso - aconselhou o Viegas - não faça isso, que lhe fica mal, e nada remedeia. Coração ao largo, abade. Receita de médico: pêlo do mesmo cão. Vingue-se conservando essas boas aparências de saúde; e para não estar a malucar, venha daí comigo, vamos dar um passeio."¹⁹

As boas aparências de saúde, o instinto como puro vigor e saúde, estão precisamente representadas nas personagens Felícia, Custódia, Eufêmia Troncha, Pascoela Trigueiros. Essas figuras femininas reagem contra a autoridade masculina, rompendo com a estrutura patriarcal. Curiosamente há uma inversão de pares amorosos, em que a figura do brasileiro é sempre lograda. Vejamos os triângulos amorosos:



A regeneração reside, pois, na reação à força corruptora dos portugueses endinheirados e na liberação do vigor antigo. Por isso, Custódia dá vazão à sua ira, ao perceber-se "mercadoria" no comércio dos "brasileiros":

" — Arre c'os tais brasileiros, que fazem às mulheres o que fizeram às chinelas e aos barretes que levaram p'r'o Brasil! Corja!"²⁰

O barão de S. Cucufate, em *A Corja*, é a instância moral que analisa a luta entre as forças cegas dos instintos e o dinheiro:

" — Vou responder à sua admiração. Um homem rico que compra, com os efeitos legais do sétimo sacramento, o corpo de uma senhora pobre, desconhece que êsse corpo vendido tem um contrapeso venenoso que se chama coração. Esse contrapeso é o que faz depois os desequilíbrios. Se a mulher vendida ao luxo e às

invejas sociais tem a rara virtude de devorar em si a peçonha do coração, o marido está salvo da desonra; porém, se ela é vulgar e sucumbe às tentações que as mesmas pompas lhe facilitam, é o marido quem traga o amargor desse veneno que comprou como contrapeso".²¹

A grande hereditariedade que se procura analisar é, portanto, a da ação corrosiva da "choldra de brasileiros" que, juntamente com os abades, eram os potentados das aldeias do Minho.

"No tempo em que Camilo escrevia os seus romances, no coração do Minho, onde vivia, e fazendo-os passar à sua volta, e mais ou menos, naquela mesma época em que os escrevia, o grande romancista, a querer ser natural e verdadeiro, não podia deixar de utilizar o brasileiro que era na aldeia minhota uma personagem não só saliente mas indispensável.

O brasileiro é quase sempre mesmo, o principal personagem da povoação, mercê de sua riqueza. A sua influência chega a sobrepujar a do abade (ou tro potentado), apesar de este ser o detentor dos bens espirituais. O povo impressiona-se mais com o detentor dos bens terrenos, e equipara à maravilha do milagre, o ver sacar a qualquer hora, do fundo bolso de umas calças de linho (só os brasileiros traziam dinheiro nos bolsos das calças), coroas a esmo e até libras.

Mas, de qualquer forma, são os dois, o brasileiro e o abade, quem exerce na aldeia minhota (exercia, naquele tempo) o mando quase discricionário, que não vinha da lei, mas que o povo habituado à submissão e à humildade pelos velhos capitães-mores, acatava não só sem repugnância, mas como providencial."²²

As três personagens — o abade, o boticário, o brasileiro — possuem em comum, perante os simples, a potencialidade de alterar as leis naturais, o fluir natural da vida, assim como a de operar os "milagres" que coloquem a seu serviço os dados circunstan-

ciais, mesmo com o risco de destruir os outros seres. Por que a crítica camiliana incide violentamente sobre o grotesco do "tornaviagem"? Porque o português enriquecido no Brasil, embora seja a continuação da raça dos antigos homens de ação, traz consigo "drogas" perniciosas: o dinheiro que altera os hábitos tradicionais, que compra títulos e comendas, que modifica a arquitetura e as outras artes tradicionais, que é também, o corruptor da língua, o agente que modifica as poções curativas em loções embriagadoras; enfim, o elemento transformador do que há de mais elementar e peculiar em uma cultura específica — isto é, de seu código alimentar e de seu código sexual.

É, portanto, o elemento desagregador da pacatez da vida sertaneja, dos velhos costumes. A agitação e o transtorno da rotina são os sinais de sua presença incômoda e ruidosa:

"O comendador, quando saía para o Porto, recebeu do seu correspondente na corte a notícia de que estava assinado o decreto que o agraciava barão do Rabaçal em uma vida, e pedia ordem para pagar de mercê, etc. José Fístula, assim que soube isto, carregou dōze morteiros, e bumba, três descargas. O criado das cavalgaduras foi para a torre, repicou, cuidou-se que era Senhor fora, acudiram velhas ao adro de aventais de saragoça pela cabeça, e quando souberam o que era, disseram "diabo do homem que dā que fazer ao sino!"²³

N O T A S

1. CASTELO BRANCO, Camilo. Dispersos - IV, p. 504-505. In: As Polêmicas de Camilo - II (recolha, prefácio e notas de Alexandre Cabral) Portugália Editora, Lisboa, 1964, p. 51.
2. CASTELO BRANCO, Camilo. *A Corja*, Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, Editores, Porto, s.d., p. 73.
3. _____. *Eusébio Macário*, Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, Editores, Porto, s.d., XIV.
4. _____. "Modelo de Polêmica Portuguesa" In As Polêmicas de Camilo. II. Op. cit., p. 249-250.
5. _____. *Eusébio Macário*, op. cit., p. 22.
6. _____. "Sã de Miranda". In: *A Corja*. Op. cit., p. 245.
7. _____. *Eusébio Macário*. op. cit., p. 1.
8. _____. *Eusébio Macário*. Op. cit., p. 41.
9. DELEUZE, Gilles. "Zola e a Fissura" In: *A lógica dos Sentidos*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974, p. 331-342.
10. _____. *Eusébio Macário*. op. cit., p. IX.
11. _____. *Eusébio Macário*, op. cit., p. 28.
12. _____. *Eusébio Macário*, op. cit., p. 89.
13. DERRIDA, Jacques et alii. In: Tel Quel, Hiver, Paris, 1968, nº 2. Segundo o mito narrado em *Fedro*, Boreas raptou Orítia, filha de Ereteu rei de Atenas. As brisas eram consideradas filhas de Bóreas e de Orítia. Ironicamente, Sócrates aponta a possível origem do mito: Orítia precipitara-se no mar ao brincar com Farmacéia, outra figura lendária.
14. DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 7-8.
15. CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário*, op. cit., p. 22-23.
16. _____. *Eusébio Macário*, op. cit., p. 82-83.
17. Utilizamos aqui um trocadilho de *A Corja*. Trigueiros busca esquecer a traição de Pascoela, na companhia de uma mocetona do Rio Tinto: "O Mota acompanhou-o, um dia, a Rio Tinto; e, quando viu a rica mocetona, e lhe viu na cara dêle um riso babado, alvar,

compreendeu que ele se curava à brasileira, homeopaticamente: as semelhantes com as semelhantes.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A Corja*. Op. cit., p. 80.

18. DELEUZE, Gilles. "*Zola e a Fissura*". Op. cit., p. 332.

19. CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário*. Op. cit., p. 109.

20. _____. *A Corja*. Op. cit., p. 138.

21. _____. *A Corja*. Op. cit., p. 129-130.

22. RIBEIRO, Antônio dos Reis. "*Os Brasileiros de Camilo*" In: O Padre Casimiro e Camilo, Editorial Enciclopédia, Lisboa, s.d. p. 179.

23. CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário*. Op. cit., p. 66.

Ruth Silviano Brandão Lopes*

O trabalho de Ana Maria de Almeida, excelente como sempre, não permite que eu cumpra rigorosamente minha função de debatedora. Não há o que debater, no sentido de discordar, descobrir contradições, falhas, lacunas. Ocorrem-me apenas algumas observações, mais complementares que contraditórias, em relação à análise apresentada.

Ana Maria mostrou muito bem o processo de degeneração/regeneração social em *Eusébio Macário*, através do estudo das personagens. Entre elas está a figura do "brasileiro", percebida como elemento desagregador, agente de corrosão dentro de uma tradição social portuguesa. Como escritura ambígua, a narrativa de Camilo revela uma tensão no interior de uma sociedade decadente e contraditória, que oscila entre os valores tradicionais e modernos. Assim, penso, as personagens circulam, flutuam entre séries opostas e, metaforicamente, são portadoras ora de saúde, ora de doença.

É interessante notar que a ambivalência está presente em toda a narrativa. Se as figuras femininas, como Ana Maria de Almeida mostrou, representam "o instinto e o puro vigor", a saúde, enfim, elas são, então, remédio. Entretanto, por outro lado, são também veneno, na medida em que atuam como agentes corrosivos, em relação ao Eusébio Macário ou ao abade, por exemplo, já que é por causa delas que "a mãe de Justino não podia consolar-se da queda da religião e da libertinagem do filho" (EM, p. 16).

Ambíguas, oscilantes, as personagens não se enquadram num esquema rígido, numa estrutura rigorosamente centrada. Dentro desse ponto de vista, o próprio "brasileiro" pode também ser percebido como um Minotauro às avessas, que, em vez de tomar o dinheiro ao povo, pensando seduzir, é seduzido por Ariadnes astutas. Responsável pelos males da época, agente corrosivo, na medida em que, com seu dinheiro modifica os hábitos, sim, mas não seria válido pensar o "brasileiro" como aquele que revela a degeneração já existente? Nesse caso, ele seria apenas um elemento catalisador ou, então, aquele que ocupa o lugar do desejo, significante flutuante, desejo de poder em última

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Literatura Brasileira.

instância, que existe fora dele? Podemos notar, inclusive, que ele preenche aquele espaço intermediário, próprio dos elementos que estão incluídos e excluídos de um conjunto: é estrangeiro, mas é o "irmão d'além mar"; seus valores são novos, mas não totalmente, já que seu passado histórico é o mesmo que o dos portugueses; seu dinheiro é estrangeiro, mas não é, pelos mesmos motivos.

À página 56 encontramos a seguinte afirmação: "Planos desonestos, abasileirados tinham manchado a candura do comendador a respeito de Custódia". Entretanto, sabemos que os planos de Custódia já existiam em relação ao futuro barão de Rabaçal. O possível título de baronesa vai funcionar apenas como estímulo, um "revulsivo forte (EM p. 60) para que se exteriorizem, se representem em forma de fantasias o desejo de riqueza de Custódia. Cabe lembrar aqui os sonhos da filha de Eusébio Macário, onde o futuro barão aparece como um elefante ajazeado de pedrarias, condensação e deslocamento do exibicionismo e desejo de grandeza da própria sonhadora (EM p. 60/61).

Será, então, que não poderíamos pensar o "brasileiro" como aquele que penas faz vir à forma um desejo e uma corrupção já existentes? A degeneração dos velhos modelos é manifesta em vários níveis, em *Eusébio Macário*. Assim acontece na relação pai/filho; nobreza tradicional/nobreza endinheirada; severidade dos antigos costumes/decadência dos novos. O abade, por exemplo, recém-chegado à terra, levava a tiracolo um frasco de aguardente, "como seu padre São Domingos levaria os Salmos de David, os Evangelhos, a hinologia triunfal da Igreja, e os estatutos da Inquisição" (EM, p.13).

Quanto ao episódio da morte do lobo, acho interessante lembrar que o abade eliminou esses "polícias importunos aos vagabundos noturnos" (EM p.20). Matando o lobo, ele estaria transgredindo, então, simbólica e realmente, a censura, o código moral tradicional. Nesse caso ele também pode ser percebido como agente corrosivo, tal como o "brasileiro", que viria substituir o lobo pelo dinheiro. Podemos acrescentar que o próprio abade acaba transformando o lobo em dinheiro, pois "Padre Justino entrou na política, e arrebanhou consigo todos os fetiches da sua fazanha. O galopim fermentara-se evolutivamente da podridão do lobo. A autoridade superior do distrito chamara-o, honrara-o com confidências, abraços, promessas e alguns dinheiros do cofre para avinhar o sufrágio" (EM, p. 25/26).

A oposição doença/saúde permanece em toda a narrativa, estando presente também no código alimentar e no sexual, como foi analisado pela conferencista. Parece-me, porém, que os personagens todos oscilam entre esses dois polos opostos. A Rosa Canelas, por exemplo,

a saudável mulher do boticário e amante do médico, "fora morrer à Ta manca, um recolhimento de Braga, onde se repurgavam viciossidades(EM, p. 27). A Custódia, cheia de saúde - "Ria-lhe no rosto uma alegre saúde que lhe carminava os beijos"(EM, p. 49) - entretanto, "tinha no sangue o ardor de extravagâncias, uma herança viciosa de sua mãe" (EM, p.7). No dia de seu aniversário, o doutor de Abadim, faz a seguinte afirmação:"Eu faço votos por que o nosso ilustre amigo, o Snr. Comendador Bento José Pereira Montalegre, não gaste da botica do Snr. Eusébio Macário senão a linda filha, a droga mais doce, mais balsâmi ca que ele produziu".(EM, p. 65). A Felícia é outra, que ora é bál-samo para o abade, ora o faz sentir "a turbacão das lágrimas a subir lhe do íntimo, um nó que o entalava, como nas mulheres históricas". (EM, p. 97).

Enfim, figuras femininas ou masculinas, portuguesas e "bra-sileiros" sempre oscilam entre polos opostos, são corrompidos e corruptores, doentes e saudáveis, veneno e remédio, compondo, assim a ambigüidade da escritura camiliana, como ficou evidente no traba-lho de Ana Maria de Almeida.

ASPECTOS DO ESTILO CAMILIANO
EM EUSÉBIO MACÁRIO

Aires da Mata Machado Filho*

No prefácio à segunda edição do *Eusébio Macário*, nega Camilo Castelo Branco que, com esse livro houvesse "intentado ridicularizar a Escola Realista". Será injusto dizer que não fez outra coisa. Ao contrário do que afirma, na dedicatória, com galante modéstia, saiu vitorioso, na aposta com a sua Ana Plácido. A zombaria, inevitável no seu caso, tinha de caracterizar, camilianamente, as fraquezas que soube apontar. Ao cabo, o "velho novelista" mostrou-se capaz de escrever um romance no estilo novo. Juntamente com os traços característicos da paródia, negada só da boca para fora, nele transparecem as demais particularidades do estilo camiliano, já documentadas nos vinte e cinco anos de ficção literária.

"O período longo, indeciso, enfático, a adjeticação abundante, mas sem escolha, a insistência no termo grosso, excessivo, que devia aterrar ou enternecer e hoje faz sorrir, aquela "linguagem amelaçada, com interjeições trágicas, e um jeito especial de tocar as mães, com imagens ternas tiradas das coisas infantis",... as comparações floridas ou brutais dum espetaculismo fácil, os "clichês puídos pelo uso", a que alude Jacinto do Prado Coelho (*INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA NOVELA CAMILIANA*, Coimbra, 1942, pág. 463 e seguintes), todas essas baldas de principiante também exemplificam tributo pago ao romantismo. Aliás, nunca sonegou esse imposto do sentimentalismo lusitano. Do romantismo também procede o estranho amor à terra, do qual tirou a sua maior força o mais português entre os grandes romancistas da nossa língua. Prova-o mais visivelmente o regionalismo, patenteado na origem predominantemente popular do vocabulário riquíssimo e matizado onde são raras as concessões ao exibicionismo verbal. Dos grandes românticos, ainda seus contemporâneos, sofreu influência. De Herculano herdou "a frase de amplas ressonâncias morais", de Garrett, "o estilo dútil e brincado de conversa com a

* Catedrático fundador da Faculdade de Filosofia da UFMG. Doutor em Letras. Professor emérito da Faculdade de Letras da UFMG.

leitora". Alguma complacência com o "estilo amelaçado" seria ainda mau exemplo de Castilho, com quem se carteoou freqüentemente. Ainda negativamente, contribuiria o autor de *Telas Literárias*, mediante a contaminação desse defeito de uma das suas qualidades: o preocupar-se demasiadamente com "acepilhar e brunir períodos", no dizer de Sampaio Bruno.

Também a ele (não exclusivamente, é claro), deve o haurido na lição dos seiscentistas, das crônicas e poesias do período áureo, dos cronicões primitivos. A Manuel Bernardes, Vieira, Frei Luís de Sousa e Dom Francisco Manuel de Melo, freqüentou desde as aulas do Padre-Mestre Manuel Rodrigues e pela vida fora. Deles se origina a feição clássica da escrita. Está no mais denso pensamento e no conteúdo moral da linguagem, veículo de "amarga experiência e severa filosofia", que aqui e ali lhe repontam na obra, a partir da estada na cadeia, prelúdio e futuras tribulações. Algum dia logo falsamente literário, a contrastar com a vivacidade popular da maioria, pode advir da constante preocupação de classicismo. Sempre fez questão de enriquecer o seu pecúlio de expressões antigas, para artisticamente as ressucitar. Não só no léxico, senão também na sintaxe. Haja vista a posposição do sujeito, a qual geralmente pode atribuir-se a Castilho, que a pratica e expressamente a recomenda, como a parcimônia no emprego do possessivo. Para Jacinto do Prado Coelho, - e a sua explicação não parece excludente - esse traço característico da linguagem camiliana "deriva da atitude do novelista que, dum modo geral, põe em primeiro plano o fio dos sucessos e em segundo plano as pessoas que neles intervêm". O autor de *INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA NOVELA CAMILIANA* alude a outras dâdivas dos clássicos: a freqüente substantivação do infinitivo e do adjetivo, além da preferência do auxiliar haver, no pretérito perfeito com - posto. Faz remissão para *AUREOS FILHOS DE CAMILO*, do nosso João Leda. Dão na vista. Delas, ai de nós, usam e abusam os numerosos e pígonos.

Classicizante, sim, foi Camilo Castelo Branco. Não lhe quei ramos mal por isso. O ponto está em saber tirar proveito da lição dos clássicos. "Ao mesmo tempo, porém, - observa Prado Coelho - Camilo não deixa de aproveitar as locuções populares que julga mais sugestivas. Segue na esteira dos autores clássicos, fundindo na criação linguística as formas cultas e as formas populares. E, nas NO

VELAS DO MINHO tira pleno fruto da sua anterior experiência: numa linguagem duma precisão e dum dinamismo insuperáveis, os termos apreendidos nos livros e as locuções surpreendidas vivas na boca do povo cooperam intimamente para alcançar um supremo objetivo: a recriação flagrante do real".

São as coincidências entre os elementos desse tesouro lexical e os regionalismos de Minas, rastreáveis também em outras obras, notadamente no *EUSEBIO MACÁRIO*, dariam matéria a longo ensaio. Agora, limito-me a frisar que essa "recriação flagrante do real" sintetiza o "realismo espontâneo", típico das novelas de Camilo. Não o foi buscar a Zola e aos outros franceses. A contribuição alheia à sua maneira própria pertence aos mestres portugueses da escola, Bento Moreno e Eça de Queirós. A Eça de Queirós manifestou admiração. A força dramática da maneira pessoal, expressou-a em "frases curtas, sobriamente enunciativas". Trata-se de instrumento expressional, nascido para transmissão de sentimentos e pensamentos portugueses, retintamente vernáculos. Ao que recebeu dos bons autores imprimiu o romancista "o nervosismo, o ímpeto dramático, a vis irônica, marcas pessoais inalienáveis." Quanto ao mais, ressalta na "simplicidade viril da linguagem, termos correntes próprios, sóbria notação dos dotes que traduzem sentimentos, nos relatos de realização mais feliz. "De modo geral, - ajunta Prado Coelho - podemos dizer que a linguagem camiliana, antes do *EUSEBIO MACÁRIO* se caracteriza pela clássica elegância, pela austera concisão do narrador que refere os fatos capitais, ora com vivo dramaticismo, ora com silenciosa gravidade."

* * * * *

Que eu saiba, ninguém analisou, melhor que Jacinto do Prado Coelho o estilo do romance centenário. Daí, a longa transcrição que vou fazer. Serve também para repassar análise estilística. Visa a mostrar a "novidade, encontrada no estilo do *EUSEBIO MACÁRIO*.

"Havia na botica um relógio de parede, nacional, datado em 1781, feito de grandes toros de carvalho e muita ferraria. Os pesos, quando subiam, rangiam o estridor dum picar de amarras das velhas naus. Dava-se-lhe corda como quem tira um balde da cisterna. Por debaixo da triplicada cornija do mostrador havia uma medalha com uma dama cor de laranja, vestida de vermelhão, decotada, com

uma romeira e uma pescocreira crassa e grossa de vaca barrosã, penteada à Pompadour, com uma réstea de pedras brancas a enastrar-lhe as tranças. Cada olho era maior que a boca, dum vermelho de ginja. Ela tinha a mão esquerda escorrida no regaço, com os dedos engelhad^{os} e aduncos como um pé de perua morta; o braço direito estava no ar, h^{ir}to, com um ramalho de flores que parecia uma vassoura de hⁱdrângeas. Este relógio badalara três horas que soaram ríspidas co^mo as pancadas vibrantes, cavas, das caldeiras da Hécate de Shakes^{peare}.

"O farmacêutico Eusébio Macário sentara-se espapado, com as carnes desfalecidas, à porta, num largo mocho de cerdeira com as^{sento} de junco roto, espipado, com uns esbeijamentos de palhiça mui^{to} amarelada do atrito. Havia grande calor enervante. O sol punha nas paredes clareiras faiscantes, cruas. Moscas zumbiam com asas lampejantes em giros idiotas; gatos agachados como velhos sicários pinchavam com muitas perfídias à caça dos pássaros nas densas verduras desbotadas dos arvoredos; carros chiavam nas terras baixas, barrentas, com grandes gretas das calcinações do grande sol; os lentos bois nostálgicos vergastavam com as caudas ásperas os moscardos que os atacavam de entre os tapumes com grandes sedes impetu^{tu}osas de frescores de sangue. Havia molezas e estonteamentos abafadiços no ar cheio de sensualidades mordentes. Levandiscas esvoaçavam nas orelhas úmidas dos regatos, muito garbosas, com pipilações joviais; besouros azuis de tons metálicos luzentes rodopiavam em volteios curtos e muito sonoros; pardais abandados infestavam as painçadas, dando pios hilariantes de bandidos canalhas; cerejas bica^{is} vermelhavam as suas provocações sorridentes como beijos rubros de mulheres vitalizadas de lascívias aquecidas de bom sangue; pêssegos abeberados de sucos doces penujavam; varas de porcos com grunhidos regalados esfoçavam nas esterqueiras, banhando-se com grandes espalhafatos como odaliscas epilêpticas de volúpias escan^{decidas}; raparigas esguedelhadas, de narizes arrebitados, com as caras fuliginosas de suor e poeira, muito escaneladas, com olhos e^s pantadiços, de secreções amarelas, saias de estopa suja, frangalhona, a trapejar nos canelos esburgados, guardavam bācoros, e davam gritos dum timbre muito agudo que punham ecos nas colinas batidas do largo sol; galinhas cacarejavam; galos de cristas escarlates e recortadas arrastavam a asa com arremetidas parlapatonas de sultões. A natureza estava cheia de mistérios amorosos e duma gran

de espiritualização sensual.

"Eusébio Macário ofegava, enxugava com o lenço de Alcobaça, pulverulento de meio-grosso em pastas esmoncadas, as roscas do pescoço que porejavam as exsudações da carne opilada dum farto jantar. Ele tinha feito anos nesse dia e enchera-se de capão com arroz açafrado e de muito vinho de Amarante, com muita aletria engrossada de ovos e letras de canela.

"-Que não queria saber de histórias - pensava: - que a vida eram dois dias; quem cá ficasse que o ganhasse."

Ao analisar o estilo deste excerto - adverte Prado Coelho - cumpre não esquecer, em primeiro lugar, a intenção parodístico autor: Camilo exagerou, fez uma condensação dos traços que julgou típicos do estilo dos realistas portugueses, a fim de os ridicularizar. Em segundo lugar, é preciso não perder de vista que se trata dum trecho descritivo - novidade que naturalmente implica diferentes processos de expressão (já vimos que o realismo camiliano pontâneo era essencialmente narrativo, servido por um estilo seco e ágil).

"Descreve-se um ambiente: daí o emprego repetido do verbo haver com valor impessoal ("Havia na botica um relógio de parede... Havia grande calor enervante... Havia molezas e estonteamentos abafadiços...") e da partícula apassivante ("Dava-se-lhe corda...") O autor procura traduzir ações que habitualmente se repetem, ou dar a sensação do tempo que decorre lentamente; daí o emprego do imperfeito: "Os pesos, quando subiam, rangiam..." (aspecto iterativo); "O sol punha nas paredes... Moscas zumbiam... Levandiscas esvoaçavam..." (aspecto durativo). Na novela camiliana típica, em que predomina o relato, o tempo usual é o perfeito; os realistas, que tentam integrar o leitor num ambiente e fazê-lo assistir aos atos e às conversas das personagens, preferem antes o imperfeito, que se presta também à evocação nostálgica.(1)

"Salta aos olhos, no primeiro parágrafo, a insistência humorística no pormenor inútil ("um relógio de parede, nacional, de 1781"; "por debaixo da triplicada cornija do mostrador havia uma medalha com uma dama cor de laranja", etc.). Pormenor inútil para o desenrolar da ação (e por isso faltava na novela camiliana típica, que é sobretudo aventura, drama concisamente narrado) mas útil no romance realista, onde serve para definir o ambiente físico e a

travês dele, muitas vezes, a atmosfera moral em que se movem as personagens (é o caso de Balzac). Mas inútil com efeito aqui, despropósito, porque afinal da botica do Eusébio Macário só vemos o relógio, que em breve perdemos de vista e para sempre". (Conviria salientar, penso eu, que os incitantes pormenores referentes à dama da medalha empanaram os relativos ao relógio).

"Para dar a sensação da presença, os realistas sugerem a forma, a cor, o som, o cheiro das coisas. Daí a rica adjetivação do seu estilo. Como já vimos, Camilo refere-se com ironia, a propósito de Teixeira de Queirós, a "rendilhados de adjetivos - adjetivos em arreata com grandes chocalhos com os dos velhos estafetes"; na advertência do EUSEBIO MACÁRIO, fala de novo em "adjetivos pomposos e advérbios rutilantes". Na linguagem da novela típica predominava o verbo; o adjetivo era geralmente abstrato, encerrava um conteúdo moral. Agora Camilo junta em regra dois adjetivos concretos a cada substantivo: "pancadas vibrantes, cavas"; "junco roto, espipado"; "clareiras faiscantes, cruas"; "terras baixas, barrentas". Estas parelhas de adjetivos são típicas do novo estilo camiliano. Outras vezes os adjetivos rodeiam o substantivo: "densas verduras desbotadas", "lentos bois nostálgicos". Ou cada substantivo vem seguido dum adjetivo: "cerejas bicaís vermelhavam as suas provocações sorridentes como beijos rubros de mulheres vitalizadas de lascívias aquecidas de bom sangue". De descarnado que era, o estilo de Camilo torna-se plástico, sensual, políchromo.

"As imagens e as comparações são mais um processo de concretizar, de sugerir a cor ou o som; por exemplo: "o estridor dum picar de amarras", "a boca dum vermelho de ginja", "dedos engelhados e aduncos como um pé de perua morta"; "um ramalho de flores que parecia uma vassoura de hidrângeas". Algumas das comparações, pelo seu caráter berçante, excessivo ou excêntrico, denotam propósito de charge.

"Conformando-se à estética realista, uma vez desenhado o relógio que badalou três horas, Camilo descreve com minúcia todos os aspectos vivos da natureza; vêm então séries de frases deste tipo: "Moscas zumbiam... gatos pinchavam... carros chiavam...", etc., em que os nomes não são precedidos de artigo, exatamente porque a vida impessoal, universal, está no primeiro plano, e só interessam os seres individuais na medida em que participam dessa vida, em que se in

tegram no todo. Camilo, a exemplo dos realistas, dramatiza as coisas, atribui alma e movimento aos frutos: "cerejas bicais vermelhavam as suas provocações sorridentes... pêssegos abeberados de sucos doces penujavam..." A dramatização traduz-se em palavras como "vermelhar", "penujar", (mais abaixo "trapejar"), que denunciam ao mesmo tempo o gosto do termo novo e conciso.

"O ambiente, largo e difuso, está impregnado de sensualidade; tudo parece viver duma vida instintiva exuberante: "Moscas zumbiam com asas lampejantes em giros idiotas... varas de porcos com grunhidos regalados esfoçavam nas esterqueiras, banhando-se com grandes espalhafatos como odaliscas epilêpticas de volúpias escandecidas... galos de cristas escalartes e recortadas arrastavam a asa com arremetidas parlapatonas de sultões". O autor diz expressamente: "Havia molezas e estonteamentos abafadiços no ar cheio de sensualidades mordentes". E acrescenta, parodiando a mistura de sensualismo e de espiritualismo em moda depois das PROSAS BÁRBARAS: "A natureza estava cheia de mistérios amorosos e duma grande espíritualização sensual". Um sol de verão amolece e enerva: Eusébio senta-se por isso "espapado, com as carnes amolecidas". Os ambientes cálidos e as personagens lânguidas, preguiçosas, que se refastelam com gozo nas poltronas, são características do romance realista.

"Nota-se o emprego de frases curtas, diretas, em que sõ pesam as fieiras de atributos encadeados (o verbo geralmente depois do sujeito, porque interessa mais a coisa do que o fato), e o emprego dum vocabulário familiar, rasteiro, de termos pitorescos e fortemente expressivos: "pescoceira", "espapado", "espipado", "agachado", "pinchavam", "regalados", "esguedelhadas", "escaneladas", "espantadiços", "esburgados". Na própria palavra ou na terminação sufixal, por vezes, certos fonemas têm para nós um valor sugestivo: "abafadiço", "arrebitado", "frangalhona" (mais adiante "pimpona").

"Do ponto de vista semântico, a audácia no uso de certos vocábulos e na sua agrupação distingue também o estilo do EUSÉBIO MACÁRIO, onde encontramos "clareiras cruas", "verduras desbotadas", "provações sorridentes". Pela tendência concretizante, a qualidade é substantivada e o nome a que ela se adjetiva aparece como determinativo: "esbeijamentos de palhiça" em vez de "palhiça esbeijada"; "frescores de sangue" e não "sangue fresco".

"A transposição metafórica é às vezes particularmente feliz: "mão escorrida no regaço" diz muito mais, por exemplo, que "mão estendida no regaço"; como escorrer se aplica habitualmente aos líquidos, temos a impressão da mão esguia, mole, abandonada. Notar também a expressão "carnes desfalecidas", em que o estado moral se se projeta no físico. Audácia ainda na sintaxe do verbo: "rangiam o estridor..."; "vermelhavam provocações..."; "porejavam exsudações..." A colocação do adjetivo dá-lhe por vezes grande relevo na frase: "o braço direito estava no ar, hirto, com um ramalho de flores..." Outras vezes, depois do verbo, tem um valor adverbial: "três horas que soaram ríspidas..."

"Certos adjetivos surgem com frequência ("grande calor", "grande sol", "largo sol"); nas duas últimas expressões, "grande" e "largo" incluem, como em Eça, uma vaga idéia de "forte", "esplêndido", "magnífico". Em "grandes sedes impetuosas" o emprego de "sedes" no plural amplifica o sentido, contribui para dar à frase um tom épico.

"Repare-se ainda na adoção do estilo indireto livre: "-Que não queria saber de coisas - pensava;- que a vida eram dois dias; quem cá ficasse que o ganhasse". O estilo indireto livre, reproduzindo as palavras vivas da personagem, mantém-na todavia a certa distância; integra-se melhor, por isso, na narração. Mais uma vez, o imperfeito ("pensava") a indicar uma atitude habitual."

De Camilo não cabe esperar nem a leveza, nem a graça de Eça de Queirós. O autor de *OS MATIAS* deflagrou importante revolução na prosa portuguesa. Repetiu Fernão Lopes e Antônio Vieira, outros pontos culminantes na sua evolução. É "escritor econômico", vale dizer, consegue o máximo, com o mínimo de meios. (Aires da Mata Machado Filho, *CRÍTICA DE ESTILOS*, Agir, Rio.1956, págs.191 e segs.). Já os poderes verbais de Camilo comprazem-se em esgotar os matizes semânticos, encontrando para cada um o termo apropriado. Mobiliza todos os recursos morfológicos e semânticos, na luta pela expressão. Sem negligenciar a flexibilidade da sintaxe.

No próprio EUSEBIO MACÁRIO, depara-se-nos convincente comprovação, não de talento singular, mas de verdadeiro gênio, de quem soube superar todas as condições desfavoráveis ao trabalho intelectual bem sucedido. Aí vai o texto, seguido das observações estilísticas que suscita.

"Uma noite de novembro caía neve, os aspectos do céu profundamente frio tinham umas estrelas trêmulas, lucilantes, e um luar ar âlgido que dava às concavidades nevadas a claridade nítida duns lagos de prata fundida. O padre vestia polainas de saragoça asser-toadas, tamancos ferrados e suspensos nas fortes presilhas das po-lainas, jaqueta de peles e uma carapuça alentejana escarlata, que lhe abafava as crelhas. Debaixo da lapela da vêstia resguardava a escorva de clavina, e caminhava curvado com as mãos nas algibeiras e os olhos vigilantes nas gargantas dos serros. Uivos longínquos de lobo ouviam-se e punham-lhe vibrações na espinha, e um terror gran-de de naquela imensa corda de serras, onde ele, âquela hora, se consi-derava o único ente exposto a ser comido pelas feras esfomeadas. Pu-lava-lhe o coração. Ao trepar a um outeiro, entaliscado de roche-dos que pareciam resvalar de encontro a ele, ouviu o uivo ali per-to, para lá da espinha do serro. Tirou a clavina do sovaco, e lívi-do, com a sensação estranha do fígado despegado, meteu o dedo tre-memente, automático no gatilho. Fez um ato de contrição; provava quan-to as religiões são importantes, urgentes, nas crises, nos confli-tos sérios do homem com o lobo. Esperou. A fera assomara na lom-ba do outeiro, recortando-se esbatida no horizonte branco com uma negrura imóvel, sinistra: parecia um bronze, um emblema de sepul-cro. Ela quedou-se por largo espaço num aspecto de admiração, de surpresa. Depois, descaiu sobre as patas trazeiras, com ares com-templativos, de uma pacatez fleumática. Mediam trinta passos entre a fera e o frade. Estava ao alcance da bala o lobo; mas o frade, ca-çador astuto, manhoso, receava perder um dos tiros. Pôs-lhe a pon-taria com um gesto de espalhafato, dava gritos como quem açula cães: "Boca! pega! Aí vai, lobo! "Ecos respondiam; e a fera, menos versada na física dos sons reflexos, olhava crespa, espavorida, pa-ra o lado em que repercutiam os brados. Ergueu-se, e desceu mui de passo, com uns vagares irônicos, com a cauda de rojo e o dorso iri-çado, a ladeira da colina. O padre via-a negrejar na linha flexuo-sa do declive. Pensou retroceder; mas o lugarejo de Felícia estava mais perto que a sua aldeia, e para aquele lado latiam cães dum fa-ro que adivinha o lobo antes de lhe ouvir o uivo e o fariscam pela inquietação das reses. Trepou afoito ao teso do outeiro: ganhara ânimo; bebera uns tragos de aguardente duma cabaça atada com o pol-vorinho do correão. Sentiu-se capaz de afrontar o rebelde, se ele o não respeitasse como rei da criação, segundo afirmativas de teó-

logos que nunca viram lobo. Do topo olhou para baixo: não o avis-
tou. Carcavava-se um algar emaranhado de brávio espesso onde se
embrenhara. Estugando o passo, ganhou uma chã ladeada de extensas
leiras de feno alvejantes como um estendal de lençóis; e, quando
olhava para trás receoso, viu a alimária, a grandes passos, com a
cabeça alta atravessar a leira da esquerda, parecendo querer cor-
tar-lhe o passo na extrema do caminho que entestava com a aldeia.
O padre agachou-se, coseu-se com o valor de urzes e giestas que
formavam o tapume das terras cultivadas, e muito derreado, arque-
jando com o dedo no gatilho, e a fecharia rente da barba, cami-
nhou paralelo com o lobo que o farejava de focinho anelante e as
orelhas fitas; e assim que a fera passou de perfil em frente do
tapigo, o rei da criação, que era pelo direito do bacamarte, des-
pediu-lhe a primeira bala com a destra pontaria de quem havia já
matado águias com zagalotes. O lobo, varado pela espádua até o co-
ração, decaiu sobre um dos quadris, escabujou em rancos frementes,
espargindo flocos de neve, ergueu-se ainda inteiriçado numa gran-
de agonia, e morreu". (EUSEBIO MACÁRIO, 4a. ed., Porto, s/d pags.
21-23).

Curioso! Camilo deu um jeito de afirmar que mentira ao
deixar a impressão de haver reproduzido experiência pessoal: "Di-
zia-se isto na serra... a fim de nos desculparmos da nossa incapa-
cidade para matar lobos". (EUSEBIO MACÁRIO, pag. 25). Custa crer.
Desde rapazinho, andou à caça, por entre serros e barrocas. Sô se,
muito de indústria, quis insinuar que abrisse mão do elemento ex-
perimental, caro ao realismo. Pretenderia descansar da caricaturá?
O certo é que esse passo incluído por Sousa da Silveira nos seus
TRECHOS SELETOS exemplifica feliz aliança do novo estilo com o do
realismo tipicamente camiliano. Por seu querer o assimilou o nos-
so autor, conforme aconteceu em outros casos. Aqui, não o mete à
búlia.

A própria adjetivação copiosa do começo, com responsabi-
lidade quase substantiva, serve antes à preparação da cena, bem
camiliana, que ao desejo de zombaria. "Uma noite de novembro caía
neve". Positivamente, não bastava essa pincelada sóbria. Apenas in-
troduz a narrativa. Cumpria acrescentar-lhe, coordenativamente: "E
os aspectos do céu profundamente frio tinham umas estrelas trêmu-
las, lucilantes, e um luar álgido que dava às concavidades neva -

das a claridade nítida duns lagos de prata fundida." Pondo-se acima da solução de toda a gente, que mastiga a languê no automatismo do lugar-comum, o autor não descreve o céu diretamente, senão os seus "aspectos". A metonímia preludia orquestração poética. Nela já se inseria o advérbio, pela cadência do ritmo: "E os aspectos do céu profundamente frio ..." Consegue mais: salva da banalidade o adjetivo. Seria esse, parece, o "azul profundo", que Henriqueta Lisboa condensou num belo título. Os dois adjetivos de estrelas não serviram ao objetivo parodístico. Acudiram naturalmente. Nem há como substituí-los por um só, capaz de expressar tudo. A sinestesia de luar algido casa-se à poesia do restante, sem nada puramente tô pico: só a brancura de neve ressalta nestes "lagos de prata fundida". Acusará tudo isso reflexos das *PROSAS BÁRBARAS* de Eça ou dos escritos de Teixeira de Queirós, onde pululam ainda mais os defeitos da escola. Mas, inegavelmente, a imagística frisante salienta muito bem não ser escura aquela noite de novembro, boa para caçada de lobos.

Descrição e narrativa combinam-se, cada qual com o pretérito adequado, segundo a função aspectiva do imperfeito e do perfeito. A durativa, talvez melhor, a permanciva, logo transparece em caía e tinham. Está-se em plena descrição. Prossegue no período em que se mostra como ia o padre. Lá vem o aspecto durativo no pretérito imperfeito de vestir. O "que lhe abafava as orelhas" do remate corrige a demasia de minúcias, minúcias demasiadas, que andaram qua se a fazer esquecer a frialdade da noite. Mas o próprio "escarlate" da carapuça alentejana, além da antítese fortemente visual, trazia o alcance de sugerir sangue. Ainda o pretérito descritivo con vêm ao período subsequente, onde aparecem escorva, clavina e "os olhos vigilantes".

A anteposição de "uivos longínquos de lobos" a "ouviam-se" fora do habitual nessas construções com o pronome se, importa realce estilístico a serviço do medo. "Punham-lhe vibrações na espinha", assim mesmo com o vitorioso galicismo contraído em Eça de Queirós, em boa harmonia com o camiliano "espinha", tomado à língua corrente. "E um terror grande naquela imensa corda de serras, onde ele, àquela hora, se considerava o único ente exposto a ser comido pelas feras esfomeadas..." Perfeita a expressão de solidão apavorada. Resume-se, incisivamente, muito ao gosto de Camilo: "Pulava-lhe o coração."

Aqui reponta, no convinhável pretérito perfeito, a narrativa dos fatos, em seguida ao suspense preparativo que pormenores prolongam: "Ao trepar a um outeiro, entaliscado de rochedo que pareciam resvalar de encontro a ele, ouviu o uivo ali perto, para lá da espinha do serro." No tempo verbal do perfeito e acabado, continua o texto, "no estilo ágil e seco do relato", como diria Jacinto do Prado Coelho. Volta o imperfeito, na altura em que o autor intervém, como de costume, com esta observação irônica, para lida e entendida em tom diferente, após o ato de contrição: "Provava quanto as religiões são importantes, urgentes, nas crises, nos conflitos sérios do homem com o lobo." (Repare-se no alcance da antítese final, deflagrada em "crise"). Uma sô palavra modulou para a narrativa: "Esperou." No aspecto perfectivo que lhe é peculiar, tem-se a fleumática atitude da fera: "Descaiu sobre as patas trazeiras, com ares contemplativos, de uma pacatez 'fleumática'. Não queria saber de coisa alguma. Mas o padre que, apesar de armado, pelo sim, pelo não, ia a outra caça noturna bem mais segura, viu-a de maneira diferente. O caso é que, antes da postura mencionada, portanto no mais-que-perfeito, igualmente narrativo, "assomara na lomba do outeiro, recortando-se esbatida no horizonte branco com uma negrura imóvel, sinistra: parecia um bronze, um emblema de sepulcro." A figura esbatida, apresentada na vaguidade gerundiva da oração reduzida, entre modal e temporal, forma contraste medonho com "horizonte branco", para culminar na expressividade do substantivo abstrato, duplamente adjetivado, em gradação de terror: "Negrura imóvel, sinistra". Tinha mesmo de acabar em bronze, feito emblema de sepulcro. Assinale-se a ênfase do sujeito expresso: "Ela quedou-se". Também de frisar esse "aspecto de admiração e surpresa", precedente a "pacatez fleumática". Sempre se alternam o descritivo no imperfeito e o narrativo no perfeito. Vejamos, seguidamente, as formas verbais media, estava, receava perder. Retoma-se o relato em "pôs-lhe a pontaria com um gesto de espalhafato". O artigo indefinido reforça o "espalhafato" do gesto, que se chega a ver. Acima, a inversão do sujeito o lobo não é só tributo ao recorte clássico da linguagem. Obedece ao intuito do realce: "estava ao alcance da bala o lobo." Experimente-se a ordem direta, para uma idéia da expressão empobrecida. Além da afetividade que a interjeição desencadeia, os fingidos gritos aos cães acrescenta o elemento astúcia. Isso in -

fluiu na condição animal da fera, "menos versada na física dos sons reflexos", marcando oposição com o antropomorfismo de outras passagens. Até "ares irônicos" lhe atribui eficazmente o Autor, quando ela "desceu a colina". Tem todo o cabimento a minúcia durativa desse imperfeito a fazer boa liga com o adjetivo flexuoso: "O padre via-a negrejar na linha flexuosa do declive". Ao ágil "pensou retroceder", muito à feição do relato, respondem os imperfeitos per-mancivos estava e latiam, principalmente a novidade do presente sen-tencioso: "O faro adivinha o lobo antes de lhe ouvir o uivo", "caães fariscam o lobo pela inquietação das reses". Transponha-se isso da natureza para as coisas da vida, e ter-se-á a sabedoria de provérbios. O valor temporal de "ganhara ânimo" e "bebera uns tragos de aguardente", pretéritos-mais-que-perfeitos, explica o modo como chegou a eminência o padre, espancado o medo: "Trepou afoito ao teso do outeiro". A pontuação de outeiro, dois-pontos, tem valor estilístico: anuncia explicação. Escusado não parece o pormenor acerca de "cabaça de aguardente", nem caricatural. Vale sublinhar a ponta de ironia da condicional em diante: "Se ele o não respeitasse como rei da criação, segundo afirmativas de teólogos que nunca viram lobo". O deslocamento do pronome átono o, em seguida a duplo fator de próclise, não documentará apenas preferência lusitana, a partir do século XIX. Segundo Said Ali, (*DIFICULDADES DA LÍNGUA PORTUGUESA*, Rio, 1930, pags. 71-72) é sinal de ênfase, não estranha inteiramente à língua literária no Brasil. Dispensamo-nos de mostrar o evidente revesamento de imperfeitos subjacentes ao relato e de perfeitos que o expressam, imprimindo movimento à descrição. Dá na vista a expressividade da regência de paralelo, pois a preposição de companhia com diz mais e melhor que a preposição a meramente tópica: "Caminhou paralelo com o lobo que o farejava de focinho anelante e as orelhas fitas". Repare-se, finalmente, no desfecho, de recorte -inconfundivelmente camiliano pela despojada agilidade do estilo narrativo: "O lobo, varado pela espádua até ao coração, decaiu sobre um dos quadris, escabujou em roncões frementes, espargindo flocos de neve, ergueu-se inteiriçado numa grande agonia e morreu".

Com propósito exemplificativo, não exaustivo, anotarei mais amostras estilísticas do EUSEBIO MACÁRIO. Estadeiam as quali-

dades do genial escritor, ainda em livro escrito por brincadeira ou quase. Equipara-se a façanha — note-se de passagem — ao que alcançou em *CAVAR EM RUÍNAS*, de 1867: entremeou comentários e glosas mordazes, tudo repassado de irônica atualidade com excertos de autores antigos. Uma graça!

Amiúde, o efeito assemelha-se ao remate desta descrição: "Era Felícia, a impoluta, com a roca à cinta, rodopiando o fuso, saía de linho muito fresco, apanhada na cintura em refegos inquietadores da honestidade, e uns traços de pernas trigueiras, redondelas de barrigas muito gordas, e um colete de chita amarela com atacadores vermelhos que pojavam para cima os seios muito entumescendo e mordidos dos beijos do sol, com alguns sinais de pulgas". (pag. 13) "Um peixão!" — exclama o arrieiro, como entre nós, pelo menos no meu tempo... Outros reflexos do falar mineiro. "Ia cabeceando sobre o macho, a pingar de sono" (pag. 12). Eu cá, não. Ainda consigo perceber que a sintaxe brasileira seria "pingando sono", mas a imagem é a mesma. "O frade é aquilo que vocês estão vendo... Deu cabo da mãe... E eu não tardo" (pag. 17). Na desarticulação da sintaxe, o supra-sumo do descalabro. "E acende na isca cigarros uns atrás dos outros" (ibidem). "Uns burros que receitavam moxinfadas de França e o La-croix, um purgante que relaxava a máquina interior e punha o enfermo na espinha, desfazendo o fato". A este ponto, intervém o Autor, conforme o costume: "Ele chamava fato aos intestinos baixos, e tudo o que estava para cima era bofes, exatamente como entre nós". (pag. 28) "Conhecia o botequim do Pepino em cima do Muro onde o fado batido deitava à madrugada, com entreatos de facadas e muito banzé" (pag. 30). (Aires da Mata Machado Filho. *COLEÇÃO ESCREVER CERTO*, I, pag. 153, São Paulo, 1966). Esse vocábulo, muito nosso, não é brasileiro, como sucede a tantos da língua popular portuguesa. Vem da saudação japonesa banzai. Na mesma página, outra coincidência diletológica: "A cambada moderna — dizia — não conhecia os unguentos milagrosos do Maneta". "Dentes ferozes e muito chumbados" (pag. 32). Hoje se diz obturados.

Apesar de estarmos todos fatigados, não resisto à tentação de apontar o caso do verbo entediado. Está na pág. 17: "Tinha dores de cólica, enxaquecas, uma cansaça que até os vícios lhe entediavam". O texto não reproduz linguagem do povo. Aproveita-o Aulete como verbo transitivo, designação correspondente a transitivo direto.

E todavia, o pronome complemento é lhe, em evidente lapso de regência do próprio Camilo, senão caricatura dos "velhos erros de gramática, censurados nos realistas" (Prado Coelho, Op. Cit., pág. 474). O mineiro Francisco Fernandes, mais ladino, lança mão desta abonação inventada, que esclarece o bom uso, sem cabalmente o autorizar, pois a variação pronominal da primeira pessoa serve para os dois objetos: "Entendia-me a monotonia da vida". Também Moraes, na última edição, dá exemplo forjado, embora com a forma correta: "Entediou-a aquele passeio debaixo do sol."

Ia-me esquecendo a seguinte anotação, expressivamente reveladora da unidade na língua popular luso-brasileira, particularmente documentável no falar mineiro: "Daí por diante Felícia quando ia a um cerco, romaria ou festa de Igreja, longe, o povo, apontando para ela, dizia: "Aquela é a fêmea do padre que matou o lobo". Valha o cotejo sintático. Quanto ao vocábulo fêmea que o nosso povo talvez não empregasse aqui, interessa a observação de Camilo: "Em terras de Barroso e nas limítrofes, a mulher em mancebia é uma fêmea; reduzem-na às condições mais fisiologicamente animais que podem. A casada não é fêmea, nem mulher; é a patroa. "A minha patroa", diz o marido.

Para não me alongar ainda mais, deixo de transcrever a enumeração de simples e drogas, que se estende por duas páginas, e outra, um pouco menor, de "cantores da aurora", sem omissão do "cuco, das trepadeiras, raiado de branco no ventre, pintalgado de branco na cauda escura, ave sinistra que coopera nos adultérios e tem cornos cartilagíneos, embrionários, ocultos nos tegumentos do crânio". A referência, asseguro, vem apenas para sugerir confronto com o nosso Guimarães Rosa, que gostava muito do processo enumerativo. Também se parece com o autor do EUSEBIO MACÁRIO, no empenho de exaurir as possibilidades semânticas do léxico e ainda na escassa paragrafação. No capítulo das sugestões, mais duas me ocorrem agora. A primeira diz respeito à medicina popular, com base no texto do EUSEBIO MACÁRIO, onde nem tudo se forrageou nos livros de Curvo Semedo (1635 a 1719), POLIANTEIA MEDICINAL, notícias galênicas e químicas, repartidas em três tratados, etc. (Lisboa, 1622) e ATALAIA DA VIDA contra as hostilidades da morte, fortalecida e guarnecida com tantos defensores quantos são os remédios (Lisboa, 1720). Concerne a segunda ao estudo estilístico da adjetivação. O nosso Autor farpeou a dos realistas pensando na de Bento Moreno e talvez

na de *PROSAS BÁRBARAS* do Eça. Quando se trata da sua, será dizer pouco afirmar que a anteposição tem efeito estético. Há muitas a-chegas na reproduzida análise de Prado Coelho. O ponto de partida pode ser esta citação de Dâmaso Alonso e o comentário do autor acabado de mencionar: "Dâmaso Alonso chama à associação adjetivo-substantivo "sintagma analítico", no sentido de que nesse sintagma se extrai do substantivo uma qualidade inerente a ele, enquanto na asociação substantivo-adjetivo se atribui ao substantivo uma qualidade que lhe não é inerente". (*LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ*, Madrid, 1939). "Poderíamos ainda dizer, encarando o fato doutro ponto de vista, que o adjetivo anteposto, ou seja, o epíteto, implica geralmente uma visão subjetiva da realidade: vê-se em conjunto o objeto e a qualidade que se sente ou pensa fazendo parte essencial dele. Ao contrário, quando se apostõe o adjetivo ao substantivo, acompõe-se analiticamente o real: vê-se primeiro o objeto e depois uma ou várias qualidades que de momento o caracterizam."

A reprodução do falar atribuída ao "brasileiro" não passa de caricatura, prejudicada pela exageração dos traços. O português de torna-viagem é como o que permanece em nosso país: com raríssimas discrepâncias conserva as notas diferenciais da expressão pessoal.

BIBLIOGRAFIA

Camilo Castelo Branco, EUSEBIO MACÁRIO, Sentimentalismo e História, 4a. edição conforme a 2a., revista pelo Autor, Livraria Char-dron, Porto, s/d

Jacinto do Prado Coelho, INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA NOVELA CAMILIANA, Coimbra, 1946.

José Régio, CAMILO CASTELO BRANCO, in João Gaspar Simões, PERSPEC-TIVA DA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX, Ática, Lisboa, 1947.

Aquilino Ribeiro, O ROMANCE DE CAMILO, Lisboa, Editorial Gleba, 1957.

Aires da Mata Machado Filho, CRÍTICA DE ESTILOS, Agir, Rio, 1956.

M. Said Ali, DIFICULDADES DA LÍNGUA PORTUGUESA, Livraria Francis-co Alves, Rio, 1930 .

ASPECTOS DO ESTILO CAMILIANO EM EUSEBIO MACÁRIO
COMENTÁRIOS

Onofre de Freitas*

"Le style n'est qu'une manière de penser...
Le style est autant sous les mots que dans
les mots. C'est autant l'âme que la chair
d'une oeuvre".

Gustave Flaubert

O estilo é a paisagem interior do artista. O estilo é o modo de ser do artista; é a sua maneira de ver e sentir a realidade. Este ser e este ver e este sentir do artista importam muita vez em contestar o mundo, o outro, o próprio destinatário da expressão. Daí que o estilo represente a quebra da norma. Quanto ao estilo de Camilo em EUSEBIO MACÁRIO, esta quebra vai além, pois que aí Camilo contesta a si próprio.

A minha tese é que, em EUSEBIO MACÁRIO (e especialmente, em "A CORJA"), Camilo combinou o melhor de si com o melhor dos outros, assimilado aos mestres estrangeiros (sempre faz alusões a eles) e aos discípulos que estes já contavam em Portugal. Desta associação resultou um estilo novo e raro em Camilo: equilibrado, descritivo, dialético e impessoal, embora sempre cáustico e verboso.

Ernesto Guerra Da Cal, no item 2 da Introdução de LÍNGUA E ESTILO DE EÇA DE QUEIRÓS (Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro, 1969, p. 50 e 51) assevera:

"Fidelino de Figueiredo, que vê na "luta pela expressão" o núcleo e o problema central da criação literária, identifica, num dos seus sugestivos ensaios, os termos "arte" e "estilo", vendo em Eça de Queirós o mais flagrante e eficaz exemplo desta equação. E nestas mesmas páginas, pergunta-se o ensaísta qual seria a essência desse estilo queiroso no, tão reiteradamente louvado e tão tenazmente perseguido pelo seu criador durante toda a sua vida.

* Professor Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Católica de Minas Gerais.

Eis uma pergunta de difícil resposta. Reconhecer um estilo, defini-lo em termos abstratos e gerais, através da impressão que ele nos causou, é empresa relativamente fácil e até freqüente; mas determinar e explicar sua essência e estabelecer sua fisiologia é um problema difficilimo do qual é preciso aproximar-se com humildade, reconhecendo de antemão a impossibilidade de o abranger na sua totalidade ou surpreender seu mais íntimo segredo".

Mais adiante, no capítulo V ("COORDENADAS EXTERNAS E INTERNAS DA PROSA QUEIROSIANA"), ao estabelecer as características determinantes do estilo de Eça, o mesmo Da Cal assenta a seguinte distinção:

"Para isto teríamos que estabelecer duas grandes categorias gerais. De um lado, aqueles caracteres estilísticos cuja índole poderíamos chamar exógena, isto é, aqueles que não dependem diretamente do "eu" artístico do escritor, mas que lhe são transmitidos, na sua origem, pela época, pela influência difusa de elementos estéticos que flutuam no ambiente literários de um período, e que constituem um "bric-à-brac" de propriedade comum ou de grupo, que cada autor utiliza dentro desse tom comum, imprimindo-lhes, no entanto, um cunho pessoal, carregando-os de significado próprio.

.....

Por outro lado, devem ser considerados outros elementos a que chamaríamos endógenos, nascidos do temperamento do autor, inerentes à sua própria natureza"(Opus cit., p. 66 a 67).

A citação tem propósito porque nos dá as coordenadas para o exame do estilo de Camilo em EUSEBIO MACÁRIO ; especialmente, serve nos como roteiro para a demonstração da tese já colocada. Retomemos a meada, raciocinando com base no ensinamento de Da Cal: "arte" e "estilo" correspondem, respectivamente, a elementos exógenos e a elementos endógenos, correspondência que nos permite esta dedução:

{arte}: {elementos exógenos}:: {estilo}: {elementos endógenos}

auto-realização estética = arte + estilo

Esta auto-realização estética reside na identificação da arte e do estilo, equação de que Fidelino de Figueiredo reconhece ter sido Eça de Queirós o mais flagrante e eficaz exemplo. Pois deste exemplo se aproxima Camilo no romance EUSEBIO MACÁRIO.

A resumir o consenso geral da crítica de cá e de lá, será correto afirmar: - Ninguém como Eça tem tanto estilo e tanta arte, assim como ninguém como Camilo tem tanto estilo. Com efeito, o escritor de EUSEBIO MACÁRIO (romance hoje centenário - 1879/1979) possui uma maneira inimitável, tanto que, para lhe igualar o estilo, haveria quem quer o imitasse de viver a sua vida agitada, possuir o seu temperamento irrequieto e herdar os seus descarregos de família ("o despotismo do sangue" . como diria ele próprio!); juntar a tudo isso a leitura assimilada de todos os bons clássicos, primordialmente os prosadores clérigos e juristas dos séculos XVII e XVIII. A diferença, em verdade, entre Eça e Camilo decorre da diferença dos períodos literários a que se filiou cada qual; quero dizer: Camilo se formou literariamente no período romântico, em que se acentuou a supremacia do "EU" (=fortalecimento do estilo), enquanto Eça se forjou no cadinho realista, cuja ânsia primeira foi a valorização estética do texto pelo apuro da forma (o que significa a auto-realização estética pela fusão de arte mais estilo).

Em Camilo, no geral, predominam os elementos endógenos sobre os exógenos - o que equivale aos termos da proposição "Camilo tem mais estilo do que arte". Isto explica o paradoxo de possuir Camilo uma linguagem quase barroca e arcaica, sendo romântico posterior a Garrett e Herculano.

Neste ponto, eis que temos estabelecido as premissas de que evoluir para as conclusões confirmativas da tese proposta. Comprove-mo-la. Antes, porém, de nos abalancharmos a tarefa tal, permita-se-nos a colocação histórica do romance centenário: - EUSEBIO MACÁRIO assim como A CORJA (este é continuação daquele) advieram de uma aposta entre o seu Autor e Ana Plácido:

"Minha querida amiga,

Perguntaste-me se um velho escritor de anti -
gas novelas poderia escrever segundo os processos no
vos, um romance com todos os "tiques" do estilo rea-
lista. Respondi temerariamente que sim e tu aposta -
te que não. Venho depositar no teu regaço o romance

e na tua mão o beijo da aposta que perdi".

(Dedicatória de EUSEBIO MACÁRIO)

Tal informe vem de molde a nos precaver de que a elaboração dos dois romances não se deveu à adoção por Camilo da estética naturalista, em decorrência da aceitação da mesma estética, pelos seus fundamentos e princípios, e, portanto, pelo convencimento da sua validade como processo artístico mas, pelo contrário, em atitude de declarada aversão senão indiferença pela escola de Zola. Explicando melhor: em EUSEBIO MACÁRIO Camilo usa os recursos e técnicas da estética naturalista (elementos exógenos) em evidente situação ambígua, com a patente intenção de satirizar os discípulos de Zola. Feito este esclarecimento, passemos à consideração geral do principal aspecto do estilo camiliano no romance centenário:

a) Em EUSEBIO MACÁRIO deparam-se dois aspectos em oposição, a saber: os elementos pertencentes ao estilo naturalista (EN) (elementos exógenos) e os elementos que definem o próprio estilo de Camilo (EC) (elementos endógenos). Esquemmatizando:

EUSEBIO MACÁRIO (EM) = estilo naturalista (EN) + estilo camiliano (EC)

ou seja:

$$\begin{aligned} \{EM\} &= \{EN + EC\}; \\ \{EN\} &: \{el. exógenos\} :: \{EC\} : \{el. endógenos\} \end{aligned}$$

$$\{EN\} \neq \{EC\} = \{\text{estilo naturalista}\} \neq \{\text{estilo camiliano}\}$$

b) Como corolário da equação anterior, conclui-se que o estilo de Camilo, em EUSEBIO MACÁRIO, é o estilo parodístico, carnavalesco e dialógico, como o define Bakhtine no relato de Kristeva (*Introdução à Semanálise*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974).

Camilo se apropria do discurso naturalista em oposição ao seu próprio, postos ambos em sincronia dialógica entre si e intertextual. Pelas alusões, que são constantes, fere o CORPUS literário e o contexto social sincrônico/diacrônico, atitude de que resulta do o vigor satírico do seu estilo, quando se arremete contra a escola de Zola. Portanto:

$$\{EM\} = \{DN\} \times \{DC\} = \text{SÁTIRA}$$

Tentemos comprovar:

19) Apropriação do "discurso naturalista"(DN):

Esta apropriação começa pelo cognome da personagem - título "MACÁRIO" (que joga foneticamente com "MACQUART", de Zola), à semelhança da personagem-título do romance queiroziano *O CRIME DO PA-DRE AMARO* ("AMARO" igualmente combina com "MAURET", de Zola). Pela simples adoção do nome de "MACÁRIO" (Macário:Macquart::Amaro:Mauret), Camilo consegue a "blague", a "charge" e remete à consideração dialógica do contexto literário epocal contemporâneo.

A profissão de "MACÁRIO" (é farmacêutico) também traz a intenção de opor a personagem ao contexto cultural, ao cientificismo, aos processos fisiológicos do naturalismo. "MACÁRIO" reveste o seu próprio discurso de ironias com que questiona a validade dos recursos da moderna farmacologia. Considere-se, por exemplo, esse passo:

"Assim era; porém, não o queria formado em escolas modernas (refere-se ao filho - José Macário), como o outro, o Viegas, o contuso a fueiro, o da Rosa Canelas, e vários outros que saíam dos estudos, dizia, cheio de bazófia, com muitas farfalhices modernas, e doente que lhes caísse nas unhas era defunto. Contava muitos casos de moribundos a que ele valera, com as suas receitas; questões que tivera com doutores garraios, uns burros que receitavam moxinifadas de França, e o Lacroix, um purgante que relaxava a máquina interior, e punha o enfermo na espinha, desfazendo-lhe o fato. Ele chamava fato aos intestinos baixos, e tudo o que estava para cima era bofes". (Cap.III,p. 613)

Consoante os objetivos e processos dialéticos da escola satirizada, Camilo subordina o seu discurso carnavalesco a uma tese social-psicológica (como convém a todo romance naturalista bem urdido); subtendida já em a Nota Preambular da obra e no subtítulo "História Natural e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais" (aqui ainda uma vez se apreende a intenção parodística com endereço ao epígono da escola: "Histoire naturelle d'une famille sous le second Empire"), - esta tese, ao fluir da leitura, advinha-se, não é outra:

"o homem como um animal que digere e que se reproduz"

É o que se infere da maneira estilística bem camiliana (irônica, mordaz) de introduzir e apresentar as personagens:

"Eusébio Macário ofegava, enxugava com o lenço de Alcobaça, pulverulento de meio-grosso em pastas esmoncadas, as roscas do pescoço que porejavam as exsudações da carne opilada de um farto jantar. Ele tinha feito anos neste dia e enchera-se de capão com arroz açafrado e de muito vinho de Amarante, com muita aletria engrossada de ovos e letras de canela". (Cap. I, p. 600).

"Eusébio tinha gamão e damas; sabia fazer lardoeiras com os dados; jogava a pataco a partida, e dizia muitos anexins obrigatórios. O parceiro era o abade, um patusco, com chalaça, egresso dominico, o Padre Justino de Padornelos. Tinha menos de quarenta anos, muito gasto e puído dos atritos sensuais, comido de vícios, com os fluidos nervosos degenerados e as articulações perras de reumatismo e outros ataques contingentes de sangue depauperado. Eusébio Macário teimava que o complexo das moléstias era resultado de espinhela caída complicada com flatulências. Contava casos, curas, milagres e queria pôr-lhe o em pastro confortativo. - E vinho do Porto - dizia categórico - pingas do velho, e carne assada na brasa para esse bucho quanta la couber, e sopas de vinho, e de femeação pouco, e piscava o olho esquerdo". (Cap. I, p. 602).

A personagem, se mulher, alia aos predicados femininos, a indispensável habilidade culinária; com aqueles encanta, e com esta mantém a saúde ativa do seu homem; quando masculina, a personagem vive o seu destino de comedor insaciável (e come que come, nas várias isotopias do verbo):

"Era uma mulheraça frescalhona, de uma coloração sangüínea, anafada, ancas salientes, de trinta e cinco anos, muito lavada, a cheirar às frescuras do linho perfumado de alfazema". (Cap. I, p. 603)

Esta é Felícia, que, no Cap. II p. 608, oferece os seus prestímos culinários ao Abade Justino:

"A criada que cozinhava era uma sostra, não sabia fazer caldo de franga, deitava-lhe azeite e comia metade, lavando pouco as tripas da ave. Ele ati-

rou-lhe com a malga cheia daquela água gordurosa, chamando-lhe borrachona, porca e estupor maligno. Ninguém o queria servir. Felícia foi visitá-lo, e desatou a chorar quando o viu febril, com os olhos esbugalhados, encarniçados, a suar, praguejando que o matavam, que morria para ali como um cão vadio, sem ter quem lhe chegasse uma tigela de substância de galinha, uma miséria!

E Felícia compadecida:

- Se quer, eu venho fazer-lhe os caldos, que isso sei eu fazer a preceito".

Para não me alongar muito, buscarei apenas mais uma amostra, esta em que, ao pincelar o perfil do Abade Justino, Camilo conclui:

"Não tinha ideal; era um estômago com algum latim e muitas fêculas". (Cap. I, p. 603).

A tese camiliana sustentada em EUSEBIO MACÁRIO está coerente com o discurso carnavalesco e com a sátira menipéia esposada pelo Autor: na menipéia se centram a MORTE e o SEXO - polos extremos, ao mesmo tempo excludentes e aglutinantes, equivalentes ao termos a que se reduz toda essência mítica universal: a luta entre TANATOS e EROS, luta que gera a VIDA. Em esquema:

$$\{EM\} = \left[\left\{ \text{homem} \right\} : \left\{ \text{aparelho digestório} \right\} + \left\{ \text{aparelho genital} \right\} \right];$$

ou seja:

$$\{EM\} = \left[\left\{ \text{homem} \right\} : \left\{ \text{estômago} \right\} + \left\{ \text{sexo} \right\} \right];$$

ou ainda:

Tese camiliana em EUSEBIO MACÁRIO =

$$\{VIDA\} = \left[\left\{ \text{TANATOS} \right\} \times \left\{ \text{EROS} \right\} \right];$$

$$\left\{ \text{TANATOS} \right\} : \left\{ \text{estômago} \right\} :: \left\{ \text{EROS} \right\} : \left\{ \text{sexo} \right\};$$

$$\{VIDA\} = \left[\left\{ \text{estômago} \right\} \times \left\{ \text{sexo} \right\} \right]$$

29) Dialogismo "Discurso Naturalista" versus "Discurso Camiliano"

O cientificismo de Camilo adquire o tom de "blague" que se accomplicia do discurso de Macário como personagem-eixo (de modo mui particular nos lances de discurso indireto livre, em que autor e personagem se somam e se confundem. Senão vejamos.

"Ele, quando bateu no cirurgião adúltero, vin - gava a sua honra de marido e a sua ciência medicinal, ultrajada pela galhofa do doutor. Ele tinha uma gran - de celebridade adquirida na cura das almorreimas, de lombrigas, curava fígados no lado esquerdo, e cursos de toda a casta, diversas comichões, em alporcas era infalível, e tinha receitas para moléstias secretas que nunca falharam". (Cap.III, p. 613).

Como se percebe, quando Camilo se apropria do discurso natu - ralista, converte-o em sátira menipéia. Não o adota com seriedade,ã maneira convicta de um naturalista professo; porém faz dele uma re - leitura através de Eusébio Macário - que é o personagem caricatural.

Toda a farmacodinímia de Eusébio Macário é anti-científica (apóia-se no empirismo sertanejo e num receituário que herdara do seu avô): são mezinhas homeopáticas, se tanto, expostas num língua - jar plebeu (minhoto) (ver Cap.III,p. 613 e 614).

Cumprе salientar ainda a eloquência do diálogo travado en - tre o discurso camiliano e o discurso naturalista, através da perso - nagem José Macário (filho de Eusébio) e centrado nela.Por intermédio desta personagem, em especial, Camilo contrapõe ao seu próprio dis - curso carnavalesco uma inversa re-leitura de sua própria re-escritu - ra em EUSEBIO MACÁRIO. José Macário, o Fístula, converte-se, na iso - topia em que ora nos colocamos, no significante de ilação da "heredi - tariedade inconsciente dos aleijões de família"(Advertência, p.598), da mesma forma que o é Custódia (Baronesa do Rapaçal, sua irmã). Es - clareço: - O apelido de José Macário é Fístula (fístula = med. Úlce - ra profunda; fig. Sujeito de mau caráter. Cf. Aurélio); este apodo funciona como determinante semântico e conota a intenção de Camilo (e isto é bem estilístico) em converter a personagem em signo afir - mativo da herança fisiológica legada por Eusébio e Rosa Canelas ao casal de filhos que compõem, com os pais, "a corja dos Macários"(co - mo dizia o Abade Justino). Em equação:

$$\{ \text{Eusébio Macário} \} + \{ \text{Rosa Canelas} \} : \{ \text{mau caráter} \}$$

$$\{ \text{José Fístula} \} : \{ \text{mau caráter} \} :: \{ \text{Custódia} \} : \{ \text{mau caráter} \}$$

Por esta dedução vai-se ao seguinte:

$$\{ \text{Eusébio Macário} \} : \{ \text{TESE} \} :: \{ \text{Rosa Canelas} \} : \{ \text{ANTÍTESE} \} ::$$

:: { José Fístula } + { Custódia } : { SÍNTESE }

Este raciocínio nos coloca diante do silogismo dialético, somando a tudo já posteriormente demonstrado que o estilo camiliano, em EUSEBIO MACÁRIO, também assimilou, re-leu e re-escreveu o Idealismo Hegeliano tão em voga no contexto realista.

Finalmente, outro aspecto naturalista presente em EUSEBIO MACÁRIO são as descrições minuciosas de ambientes, buscando a integração da personagem com o meio (homem = produto do meio - tese realista-naturalista). Ora, o estilo descritivo convém ao espírito observador, ao escritor propenso às análises. Camilo sempre se mostrou superficial na observação e no exame da realidade; sua índole pende para a acumulação dos fatos, não para a racionalização e perquirição das causas e dos efeitos deles. É o que se repete, amiúde, acerca do Autor da mais quantiosa obra novelesca de todos os tempos: que é afeito à narração, que é o maior contador de histórias, que conta até a própria vida, quando não pode, por ignorância, contar a alheia. Pois cá está uma novidade: em EUSEBIO MACÁRIO, Camilo, travestido de romancista naturalista, casa toda a força estilística do narrador magistral com a riqueza do estilo minucioso imitado aos mestres realistas. Seria ocioso estender-me em transcrições demoradas; baste-me lembrar aquele trecho da morte do lobo (Cap. II, p. 609) que terei apontado, entre tantas, uma das mais eloquentes amostras do equilíbrio narração-descrição que se possa esperar de um estilista-mestre.

39) O Discurso Camiliano propriamente dito

Quanto ao discurso camiliano propriamente dito (o seu estilo habitual) com todas as suas virtudes e defeitos, ninguém melhor o apontaria e radiografaria em todas as sutilezas filológicas do que já o fizeram Jacinto do Prado Coelho e o preclaro Mestre Aires da Mata Machado Filho. Será proveitoso que nos abeberemos diretamente na fonte.

BIBLIOGRAFIA

Castelo Branco, Camilo - *OBRA SELETA*. Organização, seleção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho, Editora José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1960, volume II.

O COMPONENTE CLÁSSICO NA ESTRUTURA DRAMÁTICA DO

FREI LUÍS DE SOUSA

Ângela Vaz Leão*

A identificação do componente clássico na estrutura de qualquer obra literária exige um entendimento prévio a respeito do conceito de "clássico" e, portanto, de "classicismo". Ora, tais noções são difíceis de definir, pois falta univocidade aos termos. "Clássico" é um termo polissêmico, como se pode verificar pelo uso corrente da língua. E o seu derivado "classicismo" padece da mesma polivalência semântica, atestada em qualquer dicionário de termos literários. São daquelas palavras que, de tanto significar, correm o risco de significar pouco. Além disso, pode-se discutir - e já se tem discutido - a utilidade de termos que costumam funcionar como simples rótulos, ou melhor, a validade de análises que partem de categorias previamente estabelecidas.

Entretanto, com ou sem razão, os termos "clássico" e "classicismo" continuam a ser empregados - o que significa um reconhecimento tácito pelo menos da sua comodidade. Tentaremos utilizá-los aqui, não como meras etiquetas valorativas, ou como expressões denotativas do fazer literário de uma certa época, mas sim como um conjunto de determinados traços pertinentes de uma obra, ligados a uma certa origem, mas não privativos de determinado período da história da literatura. Mais precisamente, o conceito de "clássico" aqui adotado inclui traços distintivos da obra literária que têm raízes na Antiguidade greco-latina, mas que não são repetição nem retrocesso, já que se condicionam às concepções e ao estilo de outra época, qualquer que seja ela.

Nesse sentido, aliás bastante comum, toma-se como anti-clássico o romântico, que rejeita o modelo único, greco-romano, em favor de modelos múltiplos, tão singulares, se possível, quanto os próprios indivíduos.

Identificar, pois, o componente clássico na estrutura de

* Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Letras e livre-docente de Língua Portuguesa.

uma obra implica determinar quais são esses elementos continuadores da tradição literária greco-latina e de que maneira se organizam com outros, contribuindo para a construção do sistema significativo que é a obra.

Tentaremos fazê-lo na peça de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*,⁽¹⁾ publicada e representada pela primeira vez em 1843.

Em 1827, isto é, dezesseis anos antes, publicara-se o Prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo - prefácio que o Romantismo europeu adotou como seu manifesto e, especialmente, como programa de teatro anti-clássico. Apesar da proximidade no tempo, o *Frei Luís de Sousa*, de um modo geral, reflete muito menos o ideal dramático romântico do que o ideal aristotélico, tal como fora expresso na *Poética*,⁽²⁾ havia mais de dois milênios. É à luz dessa idéia que examinaremos alguns aspectos da obra tentando mostrar que, além de se organizar formalmente segundo certos moldes da tragédia grega, a peça apresenta uma tragicidade interna, criada pelo próprio argumento, pelas personagens e, sobretudo, pela fatalidade que pesa sobre os heróis e comove os espectadores.

Quando o teatro grego atinge a maturidade, tragédia e comédia são gêneros nitidamente distintos, de atmosferas inconsiliáveis. É de dessa praxis que Aristóteles depreende a teoria da separação dos gêneros, primeiro princípio que Victor Hugo ataca, em nome da verossimilhança. Como separar o trágico do cômico, se a vida mistura o choro e o riso, o belo e o feio, o sublime e o grotesco? A verdade estética dos românticos repousa no contraste, tomado como um valor em si. No teatro, isso corresponde à criação do drama, em que o patético e o ridículo se acham lado a lado, sob a justificativa de o teatro imitar a vida. Nesse particular, o *Frei Luís de Sousa* constitui um desvio em relação ao drama romântico, na medida em que realiza a teoria da separação dos gêneros. Em vários passos da *Poética* insiste Aristóteles na importância da fábula, isto é, da trama dos fatos, como princípio e alma da tragédia. A fábula representada diante do espectador deve ser de tal natureza que excite nele o terror e a piedade e produza, ao mesmo tempo, a catarse (*kátharsis*), isto é, a purgação ou a purificação das paixões. Parte daí a teoricada função catártica do teatro, que alguns, por extensão, aplicam a toda a literatura. O terror e a piedade devem ser despertados, segundo Aristóteles, não pelo espetáculo cênico, mas pela íntima conexão dos fatos; em outras palavras, pelos próprios fatos e seu misterioso encadeamento. Assim ocorria nas tragédias antigas, assim ocorre

no *Frei Luís de Sousa*, como se pode ver pelo resumo de seu argumento.

Trata-se de uma sequência de episódios interligados, em parte históricos, em parte criados pelo poeta, da vida de Frei Luís de Sousa, frade dominicano que secularmente se chamou Manuel de Sousa Coutinho e se tornaria um dos maiores prosadores portugueses da época seiscentista, se não de todos os tempos. A ação dramática se passa em Almada, vila às margens do Tejo, do lado oposto de Lisboa, em 1613, quando Portugal se acha sob o domínio da coroa espanhola. Inicia-se a peça estando Manuel de Sousa Coutinho casado, há catorze anos, com D. Madalena de Vilhena, viúva de Dom João de Portugal, que desaparecera, como el-rei Dom Sebastião, em Alcácer-Quibir. Sete longos anos haviam sido gastos com buscas infrutíferas, por missionários e embaixadores, na África e no Oriente, lugares para onde os mouros costumavam levar os cristãos em cativo. A ausência da menor notícia de Dom João fez que fosse oficialmente considerado morto, após o quê Dona Madalena pôde contrair segundas núpcias com Manuel de Sousa Coutinho e dele ter uma filha, Maria, menina de físico frágil, mas de inteligência e sensibilidade extraordinárias. Já agora com 13 anos, Maria sempre tivera como preceptor o velho aio Telmo Pais, que fora o escudeiro favorito de Dom João de Portugal e a ele se conservara fiel, esperando a sua volta, como a de el-rei Dom Sebastião. Essa é a situação, quando, estando Lisboa assolada pela peste, quiseram os governadores do Reino transferir-se para Almada e escolheram para sua hospedagem o solar de Manuel de Sousa Coutinho. A notícia chega no momento do desembarque e Manuel de Sousa Coutinho, para não receber os opressores, vendidos a um rei estrangeiro, ateia fogo ao próprio palácio. Ao abrir-se o segundo ato, apesar da insegurança política criada pelo gesto de rebeldia, a família se acha instalada no solar que fora de Dom João, contíguo à igreja dos Dominicanos. Enquanto a situação política de Manuel de Sousa Coutinho se tranquiliza graças à intervenção do prior dos Dominicanos, sua imagem se impõe a Telmo Pais, antes resistente ao novo amo, por fidelidade ao primeiro. Parece que os conflitos se encaminham para uma solução, quando chega ao palácio um romeiro que vem da Terra Santa, onde estivera cativo vinte anos, depois de Alcácer-Quibir. Após uma peregrinação de um ano, chega a Portugal, trazendo recado a Dona Madalena, da parte de alguém que muito lhe quis e que está vivo. Verifica-se o reconhecimento: o romeiro é o próprio Dom João de Portugal. O início do terceiro ato se dá num clima insustentável. O regresso do primeiro marido traz a desgraça àquela família, que se formara na certeza de sua morte. Dentro da moral cristã e no contexto social do século

XVII, a situação é de desonra para todos, sobretudo para Dona Madalena e a filha. O desfecho será a morte, real ou simbólica, única solução possível para certos conflitos humanos. O romheiro aceita sua condição de morto e desaparece, porque não acha lugar entre os vivos. Na capela da Senhora da Piedade da igreja dos Dominicanos, o coro dos frades entoa o *De profundis*, enquanto Madalena e Manuel recebem o hábito da ordem, morrendo para o mundo. E a filha Maria, minada pela tuberculose e pela vergonha, não resiste à desgraça e morre na própria igreja, durante a cerimônia em que seus pais se despedem da vida secular.

Não parece haver dúvida de que, dentro da mais ortodoxa concepção aristotélica, a trama dos acontecimentos é de natureza trágica, porque capaz de despertar o terror e a piedade no espectador. Este, desejoso de emoções violentas como qualquer homem, vive a dor dos personagens e assusta-se com a fragilidade da natureza humana. Piedade pelo sofrimento, terror diante da causa do sofrimento: assim se purgam as paixões. O desfecho, trazendo solução às tensões e conflitos, deixa o espectador aliviado, como se ele próprio se libertasse de um peso esmagador. Segundo as normas que Aristóteles inferiu a partir dos espetáculos teatrais a que assistia, a essência da tragédia tem de ser buscada na própria fábula. No *Frei Luís de Sousa*, a trama já é por si trágica, e puramente trágica, sem a menor concessão ao riso ou sequer ao humor. Ou melhor, o tratamento dado à sucessão dos fatos ressalta o seu lado trágico, excluindo qualquer possibilidade de ridículo que pudesse distanciar o espectador do sofrimento vivido no palco.

Mas a esse trágico essencial vêm somar-se a outros elementos que o confirmam e reforçam, tudo conforme o modelo grego. Aristóteles preceitua que, numa fábula trágica, há de haver reconhecimento, peripécia e catástrofe. A peripécia é a mudança súbita da fortuna ou dos sucessos no seu contrário, exatamente como, no *Frei Luís de Sousa*, o casamento feliz que se desmorona e conduz à morte os membros de uma família inteira. O reconhecimento, conforme indica o nome, é a "passagem do ignorar ao conhecer" (p.86), o que se verifica, no caso, com os personagens em relação ao romeiro. O reconhecimento pode dar-se, segundo o preceito aristotélico, por sinais congênitos ou adquiridos, por objetos de uso pessoal, por lapsos de linguagem, por atitudes ou palavras que despertem a memória do outro, por silogismos ou outros tipos de raciocínio. Após exemplificar cada tipo de reconhecimento dentro do repertório da tragédia grega, diz Aristóteles que o melhor deles é o que dispensa artifícios e resulta da própria intriga, acontecendo juntamente com a peripécia, como no

Rei Édipo, de Sófocles. O *Frei Luís de Sousa*, ainda nesse ponto, realiza o ideal da tragédia: o reconhecimento do romeiro tem como consequência imediata a peripécia, que é a destruição do casamento e, ao mesmo tempo, a desgraça da família. Peripécia e reconhecimento nascem, assim, da própria estrutura da fábula, já que resultam dos sucessos anteriores, de forma perfeitamente verossímil. O terceiro elemento, a catástrofe, constitui-se de ações violentas e dolorosas, como as dores veementes e as mortes em cena. Também esse elemento trágico se encontra no *Frei Luís de Sousa* - o que não se verifica em outros depositários da herança grega, tal o teatro clássico francês. Neste, a morte ou o suicídio não se passam no palco. Os bastidores ocultam ao espectador, em nome da "bienséance", toda e qualquer ação violenta e chocante, conformando-se ao gosto da corte de Luís XIV, mais que todas convencional e polida. Já no *Frei Luís de Sousa*, o espectador assiste à morte de Maria, vítima inocente, diante do altar da capela, versão cristã do altar do sacrifício de outras religiões e culturas.

Passando ao problema do herói trágico, observamos que a *Poética* o exemplifica quase a cada página, mas não o define claramente. Deve ser um homem nem muito bom, nem muito mau, que "antes propenda para melhor que para pior" (p.89). Gozando de grande reputação e fortuna, como Édipo, cai no infortúnio, "não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro" (p.88). Os protagonistas do *Frei Luís de Sousa* enquadram-se nesse conceito de herói trágico. Situados no topo da escala social, aliam nobreza de alma a nobreza de sangue, mas estão sujeitos a erros e fraquezas como todo homem. Passam da fortuna à desgraça, sem ter merecido nenhum castigo. O erro causador do infortúnio a que se refere Aristóteles pode ser uma agressão inconsciente aos costumes, isto é, uma infração cometida sem dolo, porque na ignorância de certas relações entre os membros de determinado grupo social.

Durante sete anos Dona Madalena fizera procurar a Dom João por embaixadores, religiosos, viajantes e assalariados, em todo o mundo relacionado com Portugal, empenhando na busca os haveres e o prestígio da família. Que erro cometeu, quando, após a declaração oficial da morte do marido, cedeu a um sentimento natural e contraiu segundo matrimônio? Como falar em crime, onde não há consciência da situação criminosa? Reaparecendo o primeiro marido após vinte e um anos da morte declarada, que direito tinha ele e que direito teria o mundo de exigir, ou pelo menos de aceitar, uma atitude de auto-pu-

nição de toda a família? É essa, entretanto, a exigência da sociedade, cujas leis cruéis Madalena não aceita, refugiando-se na mortalha do hábito. O que torna ainda mais trágica a figura de Dona Madalena é a sua profunda humanidade. É uma mulher de carne e osso, sujeita a variações de sentimento, que aprendera, entretanto, a dominar. Respeitara a Dom João apesar da grande diferença de idade que os separava. Mas, ainda casada com ele, sentira uma inclinação absolutamente platônica por Manuel de Sousa Coutinho - e disso não se perdoava. Daí a sua dúvida, o seu conflito, que lhe torna dolorosa a felicidade conjugal e a própria maternidade. Desaparecido Dom João, e não deixando os anos de busca dúvidas sobre a sua morte, dá-se o segundo casamento, conforme a Lei Civil e a Igreja. O que perturba Dona Madalena inicialmente não é o medo de ter cometido bigamia, pois já tivera o beneplácito da Igreja e da Lei. O que a perturba é a lembrança de ter amado ainda que platonicamente a Manuel, quando Dom João ainda vivia. Porém, em nenhum instante Madalena parece arrependida. A sua entrada para o convento é uma auto-punição que atende às leis do mundo, mas não a um verdadeiro sentimento de contrição.

Também Manuel de Sousa Coutinho tem a grandeza do herói trágico, mas uma grandeza serena, e não atormentada como a da mulher. Vive na certeza da morte de Dom João, sem compreender os receios de Madalena. Com um misto de indignação e de ativa tranquilidade reage contra a opressão, incendiando sua casa para não receber os governadores de Portugal, nomeados pela Espanha. É verdade que a identificação do romeiro traz a Manuel alguns momentos de revolta, mas são logo controlados. Na cena final, o seu auto-domínio revela uma força interior sobre-humana: depois de resistir às súplicas apaixonadas de Madalena, ajoelha-se por alguns minutos diante do cadáver da filha e, ao levantar-se, pede o escapulário. A dignidade e a supremacia da vontade sobre os sentimentos aproximariam Manuel do herói cornelianiano.

Quanto a Maria, menina extraordinária, capaz de ouvir à distância, de ler nos olhos e nas estrelas, vai sendo aos poucos arrasada pela tragédia. É a menos culpada de todos, se culpa houve. Talvez por isso, é também a única a quem está reservada a morte real, menos cruel, no caso, que a morte simbólica dos outros.

O próprio Telmo não deixa de pertencer à humanidade da tragédia, embora viva essa tragédia particular indiretamente. É a fala de Telmo que mantém o clima trágico desde o início, ora rememorando o passado com o amo desaparecido, ora renunciando a sua volta, como a de el-rei Dom Sebastião. Mas as expectativas de Telmo transcendem o mito sebastianista: Dom João voltará como instrumento de Deus - ou

do Destino - para que o crime se expie e a ordem destruída se restabeleça.

No tocante ao conjunto das personagens, diríamos que são reduzidas no número e todas nobres na condição social, como convém à tragédia antiga. Nem Telmo, vindo do povo, constitui exceção. Escudeiro, aio e depois preceptor, penetra na esfera social da nobreza pelas qualidades de inteligência e caráter, prêmio que se concede à fidelidade de um longo serviço e às excelências de um eficaz magistério. Telmo tem uma nobreza de adoção, pertencendo quase à família.

Uma das oposições entre o teatro clássico e o romântico que ainda interessa à análise do *Frei Luís de Sousa* diz respeito às três unidades: ação, tempo e lugar. Aristóteles não as enuncia em uma única norma. O hábito de se falar em "regra das três unidades" se deve antes à influência da *Arte Poética* de Boileau e do teatro francês do século XVII. O que encontramos em Aristóteles são alusões esparsas.

Na tragédia, "una é a fábula"(p.81), diz em certo momento Aristóteles, para, algumas páginas adiante, distinguir a epopéia da tragédia precisamente nisto: o argumento da epopéia contém muitas fábulas, enquanto o da tragédia, apenas uma. Quanto à extensão do tempo, os sucessos representados devem "cabem dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo"(p.75). E no que diz respeito ao lugar, o limite desejável marca-se pela "visibilidade de conjunto, do princípio ao fim da composição"(p.114). Isto é: a ação completa deve desenrolar-se no espaço de um dia ou pouco mais e num lugar ou conjunto de lugares que a vista do espectador possa abarcar de uma só vez.

Veremos que Garret dá certa elasticidade aos limites de tempo e de espaço, escolhendo talvez unidades maiores. Há três cenários, um para cada ato: o primeiro é uma câmara artisticamente guardada, na residência de Manuel de Sousa Coutinho, em Almada, onde um retrato de corpo inteiro do próprio Manuel se encontra entre duas janelas que dão para o Tejo; o segundo, um salão no primeiro andar do palácio de Dom João de Portugal, no qual se acha a galeria de retratos da família, também em Almada; e o terceiro, um salão térreo do mesmo palácio, que se comunica por uma porta com a igreja dos Dominicanos e se acha paramentado com objetos do culto, como para uma cerimônia religiosa. Se considerarmos que o primeiro cenário deixa de existir porque é devorado pelas chamas, somos obrigados a reconhecer que a mudança de cenário é necessária e decorre da própria intriga. Os dois outros cenários, conforme a encenação, podem atender à exigência da visibilidade de conjunto, do código aristotélico.

Além disso, situam-se os três na mesma vila, o que não deixa de satisfazer a uma relativa unidade de lugar.

A unidade de tempo, na concepção garretiana, também se dilata. Mas não perde de todo o caráter de concentração. Passam-se oito dias entre o primeiro e o segundo ato, e uma noite entre o segundo e o terceiro ato - pouco mais de uma semana ao todo -, mas cada ato de per si não dura mais que algumas horas. A prova da concentração do tempo é que o primeiro ato contém as chamadas "cenas de exposição", em que, através de um diálogo hábil, se propõe a situação trágica, isto é, se põe o expectador a par dos antecedentes dos fatos e de todo o passado dos personagens, de tal forma que a ação, ao iniciar-se, já esteja perto da crise. Esse era o papel do prólogo nas tragédias gregas. Podemos dizer que o primeiro ato do *Frei Luís de Sousa* funciona como um prólogo engenhosamente interpolado. O cuidado de Garrett em conter a ação num curto espaço de tempo revela-se pelas frequentes alusões no diálogo aos dias e às horas, como se ele, autor, se policiasse, e as personagens tivessem a intuição da proximidade ou da iminência da crise.

A unidade de ação é observada de forma perfeita. Mesmo a atitude política de Manuel de Sousa Coutinho, aparentemente uma ação secundária, se liga, sem dificuldade, à ação central, estruturando-se com ela num todo orgânico. Com efeito, o incêndio patrioticamente ateado ao solar da família por Manuel de Sousa Coutinho desempenha pelo menos três funções na intriga: a independência do gesto vem reabilitar a figura de Manuel no conceito do velho escudeiro Telmo Pais; a queima do imenso retrato de Manuel, que Madalena não consegue salvar do incêndio, atua no espírito desta como prenúncio da perda do amado; e a destruição total do solar leva a família ao palácio de Dom João de Portugal, isto é, coloca-a no lugar propício ao desenlace. Além disso, o gesto de Manuel nos revela um homem forte e responsável, que assume o seu papel na história com violência mas com plena consciência do risco - o que é fundamental para a correta interpretação de sua atitude no final da peça. Sem o episódio do incêndio, o espectador poderia duvidar do sofrimento do herói no desfecho, tomando como frieza o que, na realidade, é auto-domínio. Vê-se aí a íntima conexão dos fatos na estrutura dramática do *Frei Luís de Sousa*, como queria Aristóteles: todos os episódios se integram, com absoluta funcionalidade, numa ação única.

Até aqui, a análise dos elementos clássicos do *Frei Luís de Sousa* tomou por base o cânon de Aristóteles, que considera a fábula como o componente fundamental da tragédia. Mas repetir que a es-

sência da tragédia reside na fábula não nos esclarece muito sobre essa essência. Porventura a comédia não é também a representação de uma fábula? Que ingrediente faz então que uma fábula seja trágica e outra não o seja? Segundo Aristóteles, é trágica a trama dos fatos quando capaz de despertar o terror e a piedade. Mas por que razão certo encadeamento dos fatos excita em nós esses sentimentos, enquanto outro não o faz? Em nenhum ponto de *Poética* achamos uma resposta clara a essa pergunta, mas podemos encontrar expressões que parecem sugerir-nos uma possibilidade de explicação. É quando Aristóteles diz que as melhores fábulas se constituem de eventos "que se nos afiguram acontecidos de propósito"(p.85), ou "não parecem devidos ao mero acaso"(p.85); ou, ainda, que sentimos piedade daquele que é infeliz "sem o merecer"(p.88). Parece estar implícita nessas três expressões a mesma idéia de fatalidade que se acha subjacente à tragédia antiga: um princípio superior que predetermina o destino humano, encadeando os acontecimentos de forma irresistível para a desgraça daqueles a quem ela escolhe. A fatalidade pode abater-se sobre qualquer um, e contra ela não vale vontade nem inteligência, riqueza nem sabedoria. Na concepção tradicional dos gregos, ilustrada por tragédias como *Édipo* ou *Antígona*, a fatalidade é uma força cega, que algumas vezes se identifica com a vontade dos deuses e outras vezes lhe é superior. O que ela predetermina tem de cumprir-se, não obstante todos os esforços em contrário, como se de sua lei dependesse a própria ordem do universo.

Dentre as palavras gregas que denotam a fatalidade, a mais empregada desde Homero talvez seja moira ($\mu\omicron\iota\rho\alpha$). Na crença popular, as moiras se personificavam e eram três, como as parcas dos latinos. Entretanto, embora de uso menos corrente e de valor mais abstrato do que moira, é o conceito de anânke ($\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$), isto é, de necessidade, que nos coloca no próprio âmago do problema. A sucessão de fatos que constituem a vida de um homem está previamente fixada, daí o seu caráter de necessidade. O destino é algo de necessário, inevitável, fatal, que caminha inexoravelmente para o seu cumprimento e disso costuma avisar-nos, como se quisesse evidenciar a nossa impotência e abater o nosso orgulho.

Existe toda uma dramaturgia da fatalidade, e nessa linhaagem se inscreve o *Frei Luís de Sousa*, aproximando-se mais uma vez da tragédia grega. Eis o que dizem Antônio José Saraiva e Óscar Lopes a esse respeito:

"É uma fatalidade desse tipo transcendente aos homens indefesos, independentemente de culpas ou res-

ponsabilidades humanas, a que no *Frei Luís de Sousa* parece cair sobre os protagonistas. O Romeiro é o seu portador: o aparecimento dele vem anular toda a vida que se erguera sobre o pressuposto da morte de D. João de Portugal, anular o segundo casamento de sua suposta viúva, e riscar do rol dos vivos a filha que desse casamento nasceria. O passado, que se julgava morto como um vulcão extinto, vem trazer os vivos que se tinham instalado na sua cratera. E disto ninguém tem a culpa, porque D. Madalena foi sempre fiel, seu marido um exemplar português, admirador do suposto morto, e a filha de ambos um anjo. A fatalidade é absurda, mas é. Não há lógica que lhe resista, nem mesmo os direitos da vida"... (3)

Com efeito, mãos poderosas e invisíveis entrelaçam os fatos como fios de uma só trama, caprichosamente tecida. Nada pode ser evitado, nada acontece gratuitamente. O próprio incêndio, decidido e praticado corajosamente por Manuel de Sousa Coutinho, não passa de um instrumento da fatalidade, pois encaminha os protagonistas para o solar de Dom João, que aí há de aparecer como romeiro; e, mais do que isso, encaminha-os para o local do sacrifício que, não por acaso, é um templo.

Desde as primeiras cenas já se sente um clima de mistério e de medo. Telmo, o velho criado que embalara a Dom João em seus braços, tem o pressentimento de que seu senhor está vivo e voltará, como el-rei Dom Sebastião há de voltar. Os agouros e profecias de Telmo, comparados por Saraiva e Lopes às falas agoureiras do coro antigo, enchem de curiosidade a inteligência precoce de Maria, e de pavor a alma de Dona Madalena. Maria, por sua vez, dotada de uma percepção que hoje se qualificaria como extra-sensorial, vê e ouve o que se passa a enormes distâncias, vaticina através de sonhos, liga o mundo visível ao invisível, lembrando-nos os oráculos e adivinhos antigos.

Os fatos e objetos encerram um significado oculto, mensageiros que são de fatalidade. O retrato de Manuel de Sousa Coutinho, no hábito de cavaleiro de Malta que abandonara, é devorado pelas chamas que ateou ao próprio palácio. Madalena manda em desespero que os criados salvem o retrato, mas é tarde: uma coluna de fogo os afugenta. Após o incêndio, já não são Telmo e Maria apenas os que crêem em agouros. Também Madalena toma o acontecimento como um sinal: "ago

ra não lhe sai da cabeça que a perda do retrato é prognóstico fatal de outra perda maior, que está perto", "de alguma desgraça inesperada, mas certa"(p.52), que há de separá-la de Manuel.

No segundo ato, outro retrato, o de Dom João, provoca, em mais de uma cena, a curiosidade de Maria. Prenúncio da chegada do romeiro, envelhecido e irreconhecível, o retrato será também o objeto pelo qual se fará o reconhecimento, em duas instâncias diferentes. Primeiro, anunciando que Dom João está vivo, o romeiro o identifica como a uma terceira pessoa, entre vários retratos, diante de Madalena: - "É aquele", diz apontando para o quadro pintado de Dom João. Depois, à pergunta de Frei Jorge - "Romeiro, romeiro quem és tu?", o romeiro aponta com o bordão para o retrato de Dom João de Portugal, ao mesmo tempo que responde: - "Ninguém!"(p.87). Isto é: ao mesmo tempo que se identifica, o romeiro paradoxalmente se reconhece sem qualquer identidade.

Não só o espaço é carregado de presságios para os personagens do *Frei Luís de Sousa*. Também o tempo traz sinais da fatalidade que pesa sobre eles conforme observou Wolfgang Kaiser. Os diálogos estão cheios de expressões como "logo hoje", "dia fatal", "esta noite particularmente". A acumulação dos dias e dos anos tem um significado oculto de que falam certos números fatídicos e cabalísticos, como 13,3,7 e seus múltiplos, usados com frequência. Faz 21 anos (isto é 3 x 7) que se deu a desastrosa batalha de Alcácer-Quibir. As buscas de Dona Madalena duraram 7 anos, seu segundo casamento 17. Maria tem 13 anos. O romeiro chega numa sexta-feira, dia azigo, que representa um tríplice aniversário para Dona Madalena: faz anos que se casou a primeira vez, faz anos que Dom João se perdeu em Alcácer-Quibir e faz anos que Dona Madalena viu pela primeira vez a Manuel de Sousa Coutinho. Para o romeiro, faz um ano que o libertaram do cativoiro na Terra Santa, o que significa também um tríplice aniversário para Dom João: do casamento com Dona Madalena, da prisão em Alcácer-Quibir e da libertação em Jerusalém.

Creemos que a presença constante de agouros e presságios, os sonhos premonitórios de Maria, os episódios significativos dos dois retratos, o valor simbólico das marcas cronológicas, tudo isso nos sugere uma ligação misteriosa entre o visível e o invisível e anuncia a fatalidade que ameaça esmagar os protagonistas. Nesse clima pesado de tragédia, vem inserir-se um elemento que poderia atenuá-lo: o Cristianismo. Ao que parece, porém, o Cristianismo do *Frei Luís de Sousa*, ao invés de amenizar a idéia da fatalidade, vem re-

forçá-la. O Cristianismo nos ensina que o peso de um ato se mede não só pelo seu papel na história, mas por sua repercussão infinita. Desígnios insondáveis arrastam a história para o reino de Deus, qual quer que seja o destino individual das almas. A aceitação dessa doutrina implica, de um lado, a crença numa justiça imanente, cujas sentenças não se compreendem à luz dos critérios da justiça humana, e, de outro, uma atitude de conformação, de adesão mesmo a essa vontade suprema. Ora, no *Frei Luís de Sousa*, o tímido porta-voz dessa idéia é um personagem secundário, o dominicano Frei Jorge, irmão de Manuel, mas ela não aparece na fala dos protagonistas. Ao contrário, as palavras angustiadas de Madalena são de franca recusa ao plano de Deus, que entretanto se cumpre. A sua tomada de hábito é morte para o mundo, morte escolhida, suicídio simbólico. Manuel de Sousa Coutinho considera o hábito dominicano uma mortalha e vê o sofrimento não como um privilégio reservado aos eleitos, mas como sinal da cólera de Deus: "Separou-nos o arcanjo das desgraças, o ministro das iras do Senhor, que derramou sobre mim o vaso cheio das lágrimas e a taça rasa das amarguras ardentes de sua cólera"(p.96). E Maria, antes de cair morta no chão, não contém a revolta contra Deus, contra os frades seus ministros e contra o romeiro seu instrumento: "Que quereis fazer? Que cerimônias são estas? Que Deus é esse que está nesse altar e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? Vós quem sois, espectros fatais?(...) Esta é a minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim com o outro? que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos, que se fique na cova ou que ressuscite agora para me matar?(...) Pai, dá cá um pano da tua mortalha... dá cá, eu quero morrer antes que ele venha. Quero esconder-me aqui, antes que venha esse homem do outro mundo dizer-me na minha cara e na tua — aqui diante de toda essa gente: 'Essa filha é filha do crime e do pecado'... Não sou: dize meu pai, não sou, dize a essa gente toda, dize que não sou..."(p.119).

O desfecho trágico, com a morte simbólica de Madalena e Manuel e a morte real de Maria, faz-se ao som do salmo *De profundis*, entoado, de dentro da capela, pelo coro dos frades. Os versículos da cerimônia fúnebre, em cantochão, alternam com a fala dos personagens, como alternavam os diálogos dos protagonistas e a recitação do coro, nas tragédias antigas.

Parece-nos, assim, que a introdução do Cristianismo, da forma como foi feita, não neutraliza a marca clássica que caracteriza o *Frei Luís de Sousa*.

Que pensaria a respeito o próprio Garrett? Embora se aceite o postulado da autonomia da obra depois de criada e, por outro lado, se desconfie da isenção de análises feitas pelo próprio autor, é preciso admitir o interesse de algumas dessas análises para o esclarecimento de aspectos da criação ou, quando nada, para um confronto entre teoria e prática literária.

Dos textos metaliterários de Almeida Garrett, é a *Memória ao Conservatório Real de Lisboa*⁽⁴⁾ que nos interessa mais de perto, por ocupar-se especificamente do *Frei Luís de Sousa*. O texto nos parece bastante lúcido. Além de revelar a fonte primeira da obra, situando-a num remoto espetáculo de teatro popular ambulante, mostra nos a consciência literária de Garrett, através de algumas idéias sobre a missão social do poeta, o sentido do compromisso literário, a relação entre verdade histórica e verdade poética, o valor humano exemplar da tragédia grega.

Apresentando o *Frei Luís de Sousa* aos membros do Conservatório e atribuindo-lhe a "simplicidade de uma fábula trágica antiga" (p.126), Garrett assim resume a intenção que orienta a obra: "Com uma ação que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas — tudo gente honesta e temente a Deus — (...) eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade ao cadáver das nossas plateias (...). Repito sinceramente que não sei se o consegui; sei, tenho já certo que aquele que o alcançar, esse achou a tragédia nova e calçou justo no pé o coturno das nações modernas" (p.126/7).

Por mais de uma vez, Garrett compara o *Frei Luís de Sousa* à tragédia grega, aproximando caracteres, ressaltando a catástrofe, aludindo à simplicidade da ação e ao pequeno número das figuras. Não lhe escapa, entretanto, a dificuldade de se enquadrar a peça numa espécie dramática definida. Diz que "esta é uma verdadeira tragédia" (p.125), mas introduz ressalvas à definição. O primeiro ponto é a possibilidade de haver tragédias "sobre fatos e pessoas comparativamente recentes" (p.125). O fato de o *Frei Luís de Sousa* não ser escrito em verso parece-lhe um segundo desvio a justificar: (...) "não sou tão desabusado contudo que me atreva a dar a uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas" (p.126). Observa, além disso, a atenuação da atmosfera trágica da peça, operada por "aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela" (p.125).

A modernidade do assunto, a composição em prosa e a presen-

ça do espírito cristão seriam pois, segundo Garrett, os desvios da tradição, os fatores de transformação da tragédia antiga na "tragédia nova" a que alude. Ao dar ao *Frei Luís de Sousa* o nome de drama, o autor parece recorrer, assim, a um rótulo em voga na época: "Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama; só peço que a não julguem pelas leis que regem ou devem reger essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico" (p.126).

A hesitação de Garrett, longe de ser contraditória, pode ser interpretada como sinal de madura lucidez. Não era fácil ao autor enquadrar o *Frei Luís de Sousa* numa categoria exclusiva.

Com efeito, a obra nos parece uma tragédia, em que se inserem alguns ingredientes do drama romântico. Essa espécie de hibridismo faz dela um lugar de encontro entre tradição clássica e espírito moderno.

Em outras palavras, para terminar, fica a afirmação da ambigüidade essencial da peça, fator que não invalida, antes acentua, o seu caráter de obra de arte. Pelo componente clássico, que nos parece aflorar à superfície e que o próprio autor declara, ela se enraíza na linhagem do teatro antigo. Pelo componente romântico, ressaltado menos enfaticamente pelo autor e recuperável através da análise literária, ela se inscreve no seu espaço e no seu tempo, isto é, situa-se na história, como também é típico da obra de arte autêntica.

A nossa tarefa aqui se resumiu na identificação de traços do componente clássico no *Frei Luís de Sousa*. Quanto aos elementos românticos, para os quais apenas acenamos no final, serão objeto da investigação de outro colega, que certamente o fará com maior competência.

BIBLIOGRAFIA

I - Textos básicos

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, s.d.
2. GARRETT, J.S.L. Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1950
3. _____ Memória ao Conservatório Real de Lisboa. In *Frei Luís de Sousa*, ed. cit.

II - Textos complementares

1. BOILEAU. *Le Lutrin. L'Art Poétique*. 22a. ed., Paris, Larousse , 1947.
2. COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*. Porto, Livraria Figueirinhas, 1960.
3. FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da Literatura Portuguesa*. 3a. ed., S. Paulo, Ed. Anchieta S.A., 1946.
4. FREIRE, Antônio S.J. *Conceito de moira na tragédia grega*. Praga, Livraria Cruz, 1969.
5. KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, vol.II. 2a. ed., Coimbra, Arménio Amado Editor, 1958.
6. PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le classicisme?* 2a. tirage, Paris, Librairie E. Droz, 1942.
7. SARAIVA, Antônio José. *Para a história da cultura em Portugal*, vol.II. 2a. ed., Porto, Publicações Europa-América, 1967.
8. SARAIVA, A. José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa* 4a. 2a. ed., Porto, Porto Editora Ltda., s.d.
9. SERRÃO, José. *Dicionário de História de Portugal*, vol.IV. Porto, Livraria Figueirinhas, s.d.
10. VICTOR HUGO. *Préface de "Cromwell" (Suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques)*. Paris, Larousse, 1949.

III - Notas

- (1) GARRETT, J.S.L. Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1950. A nossa leitura se fez por essa edição, a que se referem os números de páginas colocados entre parênteses, após cada citação do texto.
- (2) ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, s.d. Pertencem a essa edição todas as citações, que vêm acompanhadas dos respectivos números de páginas, entre parênteses.
- (3) SARAIVA, A. José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa* 4a, 2a. ed., Porto, Porto Editora Ltda., s.d., p. 675.

- (4) GARRETT, J.S.L. Almeida. Memória ao Conservatório Real de Lisboa.
In *Frei Luís de Sousa*, ed. cit. A essa edição remetem os núme
ros de páginas, colocados entre parênteses, após cada citação.

Johnny José Mafra*

Para bem entendermos o que foi a tragédia grega, é necessário distinguir, desde o início, o trágico, "como fenômeno vital, da tragédia, como forma astística dramática que se apodera do trágico"¹.

O trágico relaciona-se com o homem e as forças superiores a ele. Propriamente, podemos dizer que está no conflito entre o finito e o infinito. Tal conflito gera episódios que desencadeiam ações dignas de serem representadas. A poesia apodera-se do trágico e cria, a través da união de episódios e ações, quadros capazes de empolgar e produzir terror.

Se somos capazes de distinguir o trágico da tragédia, podemos definir a tragédia grega como uma encenação grandiosa de fatos portadores do trágico. Tal encenação fazia-se em obediência a determinadas regras que prescreviam desde a estrutura interna, como a existência de peripécia e reconhecimento, unidades de ação, tempo e lugar, até a estrutura externa, como a divisão em partes, o número de atores e o metro dos cantos do coro. Sendo assim, toda obra dramática que não apresentar qualquer uma dessas partes ou qualquer um desses elementos não será tragédia.

Ora, temos diante de nós uma análise em que se afirma ser o *Frei Luís de Sousa* tragédia. Diz-se que tem peripécia, e tem: lá estão as cenas finais do terceiro ato a prová-lo. Esperava-se que o Romeiro tivesse uma titude que, certamente, seria muito mais desastrosa e que, como representante do Destino, punisse as suas vítimas. Na verdade, ele frustra essa expectativa e se recolhe à sua condição de desconhecido, preferindo não atingir com sua vingança os brios de sua mulher e a inocência de Maria. Diz-se que tem catástrofe, e tem: a cena da morte de Maria e da tomada de hábito de Madalena e Manuel engrandece a pena de Garrett e teria dado a Sófocles a mesma glória que obteve com semelhante cena de Édipo-Rei. Por fim, ouvimos que a peça tem reconhecimento, e o encontramos com facilidade. Tal é o final do segundo ato, em que o Romeiro, ao apontar o retrato de Dom João e a se declarar Ninguém, se dá a conhecer como o pro-

* Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Literatura Latina

prio Dom João de Portugal. Igualmente podemos confirmar a existência da regra das unidades: a unidade de ação é clara, mas a unidade de tempo e lugar apenas se sustenta graças ao artifício da pena exemplar de Garrett, como o demonstra a tese da ilustre Profa. Ângela Vaz Leão, quando diz a propósito da unidade de lugar: "Há três cenários, um para cada ato:(...). Se considerarmos que o primeiro cenário deixa de existir porque é devorado pelas chamas, somos obrigados a reconhecer que a mudança de cenário é necessária e decorre da própria intriga. Os dois outros cenários, conforme a encenação, podem atender à exigência de visibilidade de conjunto, do código aristotélico. Além disso, situam-se os três na mesma vila, o que não deixa de satisfazer a uma relativa unidade de lugar". Se levarmos em conta que Aristóteles dá pouco valor ao problema da unidade de tempo e lugar, resta-nos reconhecer que até agora a obra enquadra-se perfeitamente nas regras da tragédia grega, o que muito agradaria ao poeta que diz aceitar para sua peça o modesto título de drama, embora prefira classificá-la como tragédia.²

Examinemos outro aspecto ainda da estrutura interna da tragédia. A peça mostra-se impregnada do fatalismo pagão. Esse fato salta aos olhos, como bem o demonstra a conferencista, ao levantar todos os passos que trazem a idéia de agouro, e ao concluir que "a presença constante de agouros e presságios, os sonhos premonitórios de Maria, os episódios significativos dos dois retratos, o valor simbólico das marcas cronológicas, tudo isso nos sugere uma ligação misteriosa entre o visível e o invisível, e anuncia a fatalidade que ameaça esmagar os protagonistas". A essa idéia de fatalidade o poeta opõe outra: a da concepção providencialista da vida. Para provar isso, lembro a discussão entre Frei Jorge e Manuel de Sousa, em que comentavam sobre a presença de Dom João na pessoa do Romeiro.

A respeito da revelação, Manuel pergunta a Jorge: "Dona Madalena o que sabe?". Ao que Jorge responde: "O que lhe disse o Romeiro naquela fatal sala dos retratos...o que já te contei (...)". E adiante diz Manuel de Sousa falando de Maria: "Essa confio no Senhor que não saiba, ao menos por ora...". Conclui Jorge, no final da cena, a respeito da mesma donzela: "Deus estará conosco e com ela!"

Reforçando sua idéia sobre o fatalismo, a conferencista nota

a presença de um novo elemento: o cristianismo. Acha que o cristianismo de *Frei Luís de Sousa*, ão invê de amenizar a idêia da fatalidade, vem reforçã-la. Não comungo inteiramente com essa idêia quando percebo que, no desfecho, apesar de tudo se realizar como num passe de fatalidade, o poeta insiste em que todos os acontecimentos fazem parte dos planos de Deus, do Deus concebido pelo cristianismo. Há uma ordem, a ordem das coisas, que é a Providência.³ Em toda a peça, a nota dominante é a do espiritualismo cristão, a metafísica do pecado, da penitência e do resgate. No final de seu diálogo com Manuel, Frei Jorge conclui:

"E Deus...Deus acudirã".

Espera-se que Deus tenha e seja a melhor solução. Aqui não há o conflito da tragédia grega - conflito essencial à tragédia - em que se opõe a finitude do homem à infinitude dos deuses. Sem esse conflito, podemos dizer que desaparece a tragédia, no sentido grego - e sô nesse sentido a podemos entender. O cristianismo eliminou o conflito entre o homem e Deus no momento em que aceitou a Providência Divina, que é diferente do sentido grego de fatalidade.

Desta forma, o Frei Jorge não é apenas "o tímido porta-voz dessa idêia" de cristianismo, mas o apologista da concepção cristã de Providência. Se, de um lado, Telmo Pais é um aspecto do coro fatalista, de outro, Frei Jorge é o agonista da religião católica, à qual pertencia Garrett como batizado e contra a qual não parece insurgir-se em seu drama, apesar da utilização do componente clássico fatalidade. No meu entender, o realce dado à idêia de fatalidade aumenta a crença na Providência Divina. Madalena está entre Telmo Pais, mensageiro dos agouros, e Frei Jorge, representante da Igreja Católica. As palavras de Madalena são de "franca recusa ao plano de Deus", como diz a conferencista, mas ela, Madalena, é livre de entrar ou não para o convento, e ela o faz, assim como antes fora livre de casar ou não com Manuel de Sousa.

O fato trágico, na tradição grega, é desencadeado por um erro, chamado falha trágica, em grego amartía. Em Édipo-Rei, a falha é hereditária. Seria proveniente da própria tradição cadmêia, ou mais provavelmente do crime praticado por seu pai Laio, que atentara contra a honra e o pudor de seu discípulo. O jovem, para não sofrer a humilhação, mata-se. Seu pai, o rei Pélope, lança contra o causador da morte do filho a maldição de que ele haveria de morrer pelas mãos do próprio filho. Em *Frei Luís de Sousa* encontramos também a falha trágica, a amartía, várias vezes declarada pela própria

Madalena. Note-se que em Édipo a falha é inconsciente e não dependeu dele, enquanto na peça de Garrett ela é conhecida de Madalena e nasce dela mesma. Madalena conhece sua falha, mas atribui-a a um poder maior que suas forças. No final da cena X do segundo ato, Madalena confessa o erro, que ela conta entre as infelicidades de sua vida. Eis o que diz:

"...Este amor, que hoje está santificado e ben-
dito no céu, porque Manuel de Sousa é meu mari-
do, começou com um crime, porque eu amei-o as-
sim que o vi... e quando o vi, hoje, hoje.....
foi em tal dia como hoje, D. João de Portugal
ainda era vivo".

Podemos concluir que também na peça do escritor luso o fato trágico é desencadeado por um erro. Essa conclusão nos faz considerar que a peça é trágica, pelo menos quanto à presença desse elemento. Mas se, por um lado, a peça tem a falha trágica, por outro lado, não tem a hýbris, que é o elemento estabelecedor do conflito entre o finito e o infinito. A hýbris é propriamente a presunção do herói que se empenha na defesa de uma idéia. Wolfgang Kayser acha estreita essa concepção do trágico, quando pretende considerar trágicas as personagens do *Frei Luís de Sousa*, mesmo sem hýbris. Não esposo tal opinião. Em Madalena há a falha trágica, mas nem ela nem Manuel de Sousa estão movidos pela hýbris. Nenhum membro da família pretende desfender idéias, enfrentando forças superiores. Nota-se apenas um desafio lançado por Manuel de Sousa aos governadores ao deitar fogo ao palácio. Sem hýbris não teremos tragédia. Mas não fixemos nisso nos argumentos, porquanto na própria tragédia grega às vezes se torna difícil a caracterização da hýbris.

Consideremos a estrutura externa da tragédia. À época de Sófocles, já a encontramos em sua forma definitiva: prólogo, párodos (entrada do coro), três episódios separados pelos estásimos (cantos do coro) e o êxodo. Dentro dessa estrutura encontramos o coro, que exerce na tragédia função muito importante, se não essencial. Com a evolução da tragédia, perde sua importância como parte da estrutura, mas ainda permanece como elemento decorativo. Garrett não tem coro, porque tal não comporta o drama moderno, mas não se esquece de conservar sua presença muito engenhosamente na pessoa de Telmo Pais. Ele é o elemento que tudo sabe e que reflete a opinião popular, como o coro grego, e que às vezes se vê envolvido na trama, convidado a opinar ou a demonstrar suas emoções. Tal é, como exemplo, o monólogo

da cena IV do terceiro ato, em que Telmo descobre e denuncia toda a desgraça em que ele próprio se vê envolvido. Notemos, entretanto, que Telmo Pais é apenas uma estilização do coro - e com que enge~~n~~ho Garrett o criou! - mas não o próprio coro. Além dessa estili~~z~~ação que é, na verdade, uma presença ativa, o autor faz ouvir, no final, um coro de frades, que interfere na cena sem tomar parte no diálogo.

Estamos vendo que a estrutura física do *Frei Luís de Sousa* não é a mesma da tragédia grega. Traz as marcas do distanciamento no tempo e das novas regras do drama.

Mais um fato ainda mostra-nos que o drama romântico não é o drama grego: a utilização dos atores. A tragédia grega põe em cena no máximo três atores, o que atende à lógica da evolução histórica da tragédia. No princípio era apenas o coro; em seguida o coro dialogava com um ator, depois com um segundo, e, por último, na pena de Sófocles, com um terceiro ator. E não mais. Horácio prescreve na *Ars Poetica*, v. 192, que, se houver em cena um quarto ator, que seja muta persona. Tal não se dá na obra de Garrett. O poeta põe em cena quatro ou cinco atores, e todos falam (Cf. Cena VII, 39 ato).

Quando procedo a essa análise, não pretendo enfrentar os argumentos da Profa. Ângela Vaz Leão, porquanto ela os desenvolve com muita segurança e se encontra solidamente amparada. Para exemplificar, cito apenas Wolfgang Kayser, em *Análise e Interpretação da Obra Literária*; Jacinto Prado Coelho, em *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*; Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*; e Feliciano Ramos, em *História da Literatura Portuguesa*. Quero, entretanto, firmar a minha idéia de que a peça não é uma tragédia no sentido estrito, mas apenas num sentido amplo. Prefiro mesmo dizer que ela é um análogo da tragédia grega. E isto basta. Sinto-me empolgado ao reler *Frei Luís de Sousa* e nele sentir a presença do mundo clássico. Essa presença encontra-se em inúmeras obras da literatura ocidental. Para mim, essas obras representam projeções da tragédia grega, ou apenas análogos. A *Antígona* de Anouilh e a *Electra* de Giraudoux são projeções da tragédia, enquanto o *Hamlet* de Shakespeare é um análogo da tragédia grega. Penso que Garrett vale muito mais por criar um análogo do que por verter um drama grego.

A conferencista propôs-se apresentar o componente clássico na estrutura dramática do *Frei Luís de Sousa*, e o fez com maestria, como só ela é capaz. A discussão sobre ser ou não ser a pe-

ça uma tragédia não está no tema.

N O T A S

1. Cf. Wolfgang Kayser. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1958, p. 281, Vol. II.
2. Cf. Garrett. *Memória ao Conservatório Real*. In: -. *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d. p. 45.
3. Providentia Definiri potest: Ordo rerum omnium in finem in mente divina conceptus et in creaturis ad executionem mandatus. (Cf. Ioannes Di Napoli. *Manuale Philosophiae*. Casali, Marietti Editori Ltd., 1953. p. 132, Vol. III.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética* (Tradução, introdução e notas de Eudoro de Sousa). Porto Alegre, Editora Globo, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Frei Luís de Sousa*. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1978.
- _____. *Romantismo*. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1978.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. Rio, Zahar Editores, 1964.
- FREIRE, António. *Conceito de Moira na Tragédia Grega*. Braga, Livraria Cruz, 1969.
- GARRETT, J.B.L.A. *Memória ao Conservatório Real de Lisboa*. In: -. *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
- HORÁCIO. *Arte Poética* (Tradução, introdução e comentários de R.M. Rosado Fernandes). Lisboa, Livraria Clássica Editora, s/d.
- HUGO, Victor. *Préface de "Cromwell"*. Paris, Librairie Larousse, 1949.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1958.
- RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. 2a. edição, Braga, 1956.
- SARAIVA, A.J. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 2a. edi -

ção, Porto, Porto Editora, s/d.

SPINA, S. INTRODUÇÃO À POÉTICA CLÁSSICA. São Paulo, Editora F.T.D.,
1967.

ELEMENTOS ROMÂNTICOS DO FREI LUÍS DE SOUSA

Lêlia Duarte*

A leitura de *Frei Luís de Sousa* feita pela Profa. Ângela Vaz Leão nos levam a concluir, mais uma vez, que o fenômeno literário é complexo e profundo.

A conferencista demonstrou que a peça de Garrett tem em sua estrutura um componente clássico. Haverá, entretanto, a possibilidade de outra leitura de *Frei Luís de Sousa*, em que ficam evidentes os seus elementos românticos.

Consideremos, inicialmente, que na tragédia clássica há um desregramento e uma opção que contrariam a comodidade do senso comum. A tragédia surge do espírito escandalizado que é suficientemente livre para protestar contra as condições de vida. A tragédia contém possibilidades de desordem; todos os poetas trágicos têm algo da rebel - dia de Antígona.

A base da tragédia é a luta constante e desigual do homem contra as divindades, o que significa que o herói trágico não é um submisso, mas sabe lutar pela realização de seus desejos.

O romântico, pelo contrário, não tem coragem de voltar-se contra o senso comum, não assume o risco de romper com o decoro e com a boa aparência. O desregramento e o erro românticos são abafados, embora se diga que o romântico é um rebelde. A sua rebeldia, na verdade, não vai muito longe.

Basta observar a submissão dos escritores românticos às leis da sociedade. Todos os amores que poderiam unir classes distintas são considerados ilegítimos e fadados à desgraça. Por isso há tantas mortes nas obras românticas, sejam elas por doença, por assassinio, por suicídio, ou mortes simbólicas nos conventos. É por isso que, no Romantismo, quando os namorados teimam em romper as interdições sociais e se unem, há um esvaziamento de seu amor em função de um pretensão de nível cultural. É que o autor romântico, supostamente original, é incapaz de ser verdadeiramente ele mesmo - o seu desejo é um desejo "segundo o Outro" e como tal, se não tem a aprovação do "Outro", não deve subsistir.

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

É o que nos parece possível encontrar nessa leitura de *Frei Luís de Sousa*: a não luta, a submissão apesar do sofrimento, a impossibilidade de reivindicarem as personagens o direito de lutar pela realização de desejos significativos de sua afirmação como indivíduos diante da sociedade.

Na peça de Garrett, como demonstrou a conferencista, as personagens centrais do drama decidem não lutar e se recusam a viver, mas nem a sua morte é escolhida por elas, pois é resultante das necessidades do contexto social. A morte de Maria, Madalena e Manuel é evidente; D. João confirma a sua suposta morte quando afirma, apontando para o seu retrato: "Ninguém!", ou ainda quando pretende que Telmo o aponte como impostor. E ainda Telmo se coloca como morto, quando se mostra incapaz de agir e quando se submete às ordens de frei Jorge.

Na tragédia clássica a personagem recusa a vida num contexto de cujos conceitos discorda. Antígona se mata, recusando-se a viver num mundo cujas leis considera injustas. Ajax usa da espada contra si mesmo para confirmar sua rebelião

Em *Frei Luís de Sousa*, pelo contrário, Madalena e Manuel são orientados por um sacerdote, que lhes dita a penitência pelo seu pecado. Evidencia-se, assim, a sua falta de autonomia para tomar as suas próprias decisões, que são indicadas pelo "Outro". Esse fato, assim como a submissão de Telmo, se explica porque a sociedade romântica se respalda, muitas vezes, na religião cristã. Quando a interdição social se ergue entre os amantes, eles buscam, frequentemente, a barreira religiosa. Vestindo o hábito, Manuel e Madalena mesmos colocam um empecilho para o seu amor, mascarando assim a sua submissão às leis sociais.

Esse seria um dado romântico em *Frei Luís de Sousa*. Madalena, impregnada do discurso alheio, ouve a sociedade que declara ilegítimo o amor daquela que se une ao amante, estando vivo o seu primeiro marido, o seu "senhor", como é dito na peça. Deixando de lado qualquer possibilidade de decisão pessoal, Madalena, Manuel e Telmo, ouvem o "Outro" e lhe obedecem.

Esse "Outro" é constante em *Frei Luís de Sousa*. Todos os que convivem com Madalena a recriminam pelo seu pecado: Manuel lhe recusa, no momento da despedida, o consolo de um abraço; a acusação de Telmo e de D. João é evidente; até Maria acusa a mãe, colocando na boca do romeiro palavras significativas do modo como ela se sente:

"Essa filha é a filha do crime e do pecado!"¹ Aparentemente rebelde e subjetiva, Maria também ouve o "outro" e se submete, chegando a recusar o seu nascimento, ao perceber que lhe é negado o direito de viver. Inicialmente encolhe-se no hábito do pai e diz: "Pai, dá cá um pano da tua mortalha..."². Depois esconde o rosto no seio da mãe, o que significa o seu desejo de regressar ao útero materno, negando, assim, o próprio nascimento.

Parece-nos que Maria pode ser vista como a mártir cristã de que fala Ignazio Errandonea³: sua morte tem caráter de triunfo e inspira admiração. Ela não se submete e morre fisicamente, já que lhe é imposta a morte social. Maria age em função de sua rebeldia romântica que, entretanto, consiste em evidenciar orgulhosamente uma interdição que já existia e que ela coloca como criação sua. Essa rebeldia não é a mesma de Antígona, por exemplo. A personagem de Sófocles luta por algo em que acredita, significando a sua morte repúdio a uma lei que considera injusta. Maria não luta: sua aparente revolta é na verdade aceitação, antecipando-lhe a sentença final. Ela é a vítima imolada no altar do sacrifício. Antígona procura a morte porque não aceita as imposições de Creonte. Maria procura a morte porque a sociedade tem razão, ela realmente não poderia existir. Maria é a vítima expiatória de que fala René Girard⁴. Nela se concentram os crimes da comunidade. Ela representa todos os que esqueceram D. João, todos os que na verdade temem o seu regresso, e por isso ela é sacrificada; é abandonada por todos, o que resulta em sua morte.

Manuel e Madalena renegam sua filha com a decisão que tomam. Telmo, o grande defensor da menina, no momento decisivo falha: o dever de fidelidade ao amo, ou a submissão e o medo diante do Senhor, representado por frei Jorge, o dominam.

Especificamente quando pensamos em Maria como essa vítima inocente que é castigada, julgamos ver o componente romântico de *Frei Luís de Sousa*. Não se admitia, como tema de tragédia, a punição de inocentes, considerada repugnante. Não se admitia também a simples condenação de culpados, o que era considerado evidente e obrigatório, sem qualquer substância teatral.

A punição da inocente e a condenação dos culpados, na peça de Garrett, revelam a submissão do Autor ao senso comum de sua época, e reflete uma preocupação moral característica do Romantismo.

Julgamos que também Manuel de Sousa Coutinho pode ser visto sob a perspectiva romântica do herói. Adepto da vingança, não recua di

ante de soluções violentas: queimar o seu palácio, especialmente diante do pavor de Madalena que lhe suplica não o faça pelo seu amor e por sua filha, é realmente uma atitude extrema, ditada pela vingança que pretende impor aos governadores espanhóis! Manuel procura vingar a pátria da afronta recebida através do domínio espanhol. Entretanto, sua atitude revela-se inconsequente quando deixa de assumir a responsabilidade pelo ato praticado e, por recomendação de Frei Jorge, o mentor de todos, vai a Lisboa agradecer ao arcebispo a mediação que o inocentou de responsabilidade com relação ao incêndio.

Outro aspecto que nos parece romântico é o da presença do mito na peça. Wolfgang Kayser, para quem *Frei Luís de Sousa* é uma autêntica tragédia, diz que se sobrepõe à sua estrutura, embora muito ligeiramente, uma outra: a do mito do artista. Baseia-se no título que, segundo ele, aparentemente nada tem a ver com a obra, "porque *Frei Luís de Sousa* não é uma figura da família, não pertence mesmo, de forma alguma, à peça. Não surge em parte alguma, não existe. Ainda não existe"⁵.

Kayser lembra então que, na acepção romântica, o poeta é aquele que caminhou através do mais profundo sofrimento da terra e que foi marcado pelo destino. Explica assim o título da peça, mas deixa-o como um elemento à parte, que nada teria a ver com a estrutura geral.

Parece-nos entretanto ser esse título relevante para compreensão da estrutura da obra, que se utiliza do suporte mítico. Vale a pena lembrar, com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, que a tragédia busca seus temas nas lendas dos heróis, transpondo-os com muita liberdade, ao confrontar os valores heróicos e as representações religiosas antigas com as novas formas de pensamento. Em resumo, a tragédia clássica utiliza os mitos de forma crítica, questionando-os⁶.

Isso não acontece com as obras românticas, em que os mitos são transpostos simplesmente, sem uma perspectiva crítica. E parece-nos possível ver isso em *Frei Luís de Sousa*, em que religião e sociedade se unem contra o indivíduo, cuja submissão revela o não questionamento, a aceitação. Além do mito do artista, já apontado por Kayser, temos outras evidências do suporte mítico da peça. O mito reproduz um mundo dividido, cuja estrutura binária e descontínua está evidente em *Frei Luís de Sousa*.

D. João, Madalena, Manuel, Jorge e também Maria são nobres, enquanto Telmo é o escudeiro, o aio. A diferença entre as duas séries se acentua quando vemos que os nobres procuraram esquecer D. João, e

viviam como se ele não existisse. Evidentemente, na oposição valoriza-se Telmo - o único que foi realmente fiel a D, Jpão - Telmo, a mais perfeita personagem trágica da peça, segundo Antônio José Sarai⁷va.

A importância de Telmo, entretanto, pode ser vista como decorrente da valorização do homem do povo, de quem se evidenciam qualidades nobres - atitude própria do Romantismo. O objetivo seria apresentar à classe dominada a consolação de ver seu valor reconhecido para que ela melhor aceitasse sua condição de inferioridade. Essa é uma tática ideológica para estabelecer a harmonia social: sentindo-se valorizada a classe inferior, a outra não corre o risco de ver questionada sua superioridade.

Julgamos ainda que *Frei Luís de Sousa* pode ser vista como um drama romântico, quando lembramos que a concepção romântica da condição humana é radicalmente otimista e, por isso mesmo, está em contradição com o espírito da tragédia clássica. Na autêntica tragédia, as portas do inferno estão abertas, ou melhor, a condenação é inevitável. A personagem trágica não pode fugir à responsabilidade de seu erro. Édipo não poderia ser desculpado em razão de sua ignorância, ou Fedra em função de seu amor. Também Madalena e Manuel não poderiam ser desculpados naquele contexto: entretanto, para Édipo ou Fedra não há solução possível, enquanto que para Manuel e Madalena, culpados em função de um amor considerado pecaminoso, há possibilidade de remissão pelo sacrifício, há um céu para compensação da renúncia e, além disso, como diz Frei Jorge, "...ainda pode haver dias felizes para quem soube consagrar a Deus as suas desgraças"⁸.

Em virtude do arrependimento, que é evidente em *Frei Luís de Sousa*, está garantida ao pecador a recuperação de seu estado de graça. Frei Jorge é quem decide o que devem fazer os pecadores - é o sacerdote que dá a penitência, evidenciando o contexto cristão da peça.

O tema do arrependimento está presente em todo drama romântico. A fábula varia, mas os clichês característicos são constantes. O herói comete um crime e está atormentado por sua consciência, que não o deixa em paz (como ocorre com Madalena). Sua intranquilidade é acrescida, algumas vezes, por uma personagem que representa a consciência, imagem vingadora de si mesma e/ou de sua vítima inocente. Telmo exerce essa função em *Frei Luís de Sousa*: lembra constantemente a Madalena o seu pecado e lhe exhibe Maria como vítima.

Afirma George Steiner⁹ que os dramas de arrependimento, em última instância, não são trágicos. Esses dramas seriam "quase tra -

gédia", exatamente porque indicam a transição própria de uma época que não acreditava no caráter definitivo do mal.

Dentro dessa perspectiva, parece-nos que o elemento trágico de *Frei Luís de Sousa* poderia ser visto como um exemplo do que René Girard¹⁰ chama de mentira romântica e verdade romanesca: estaria presente na peça apenas como pretexto, sendo a sua função efetivamente romântica.

BIBLIOGRAFIA

- 1 - GARRETT, Almeida . *Frei Luís de Sousa*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965, p. 137.
- 2 - _____ . Idem, *ibidem*.
- 3 - ERRANDONEA, Ignácio. *Sófocles*. Madrid, Escelicer, s/d., p. 121.
- 4 - GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Bernard Grasset, 1972.
- 5 - KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, Arménio Amado Editor, 1963, vol. II.
- 6 - VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda., 1977.
- 7 - SARAIVA, Antônio José. "O conflito dramático na obra de Garrett". In *Para a História da Cultura em Portugal*. 4.ed., Lisboa, Publ Europa América, 1972, vol.I.
- 8 - GARRETT, Almeida. *Op. cit.*, p. 120.
- 9 - STEINER, George. *La muerte de la tragédia*. Caracas, Monte Avila Editores, 1970.
- 10 - GIRARD, René. *Mensonge Romantique et vérité romanesque*. Paris, Bernard Grasset, 1961.

A navegação e a busca de novas terras são temas constantes na literatura portuguesa. Quando pensamos na literatura do Renascimento, duas obras primas que tratam desse assunto vêm logo a nossa lembrança: *Os Lusíadas* e a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. Essas obras nos dão duas visões opostas da tradicional vocação portuguesa para as viagens: à idealização heróica de Camões, Fernão Mendes Pinto contrapõe o notável realismo com que narra suas aventuras e infortúnios no Oriente.

A primeira dessas atitudes é mais atrativa e persistente. Fixou-se a crença de que há no povo português um traço audaz e aventureiro que faz com que ele, geração após geração, deixe a pátria à procura de novas terras. Esse traço pode ser sintetizado na "frase gloriosa" que Fernando Pessoa cita como lema dos antigos navegadores: "Navegar é preciso; viver não é preciso" ¹.

Seria interessante examinar esse tema na literatura contemporânea. Como vê e descreve ela a versão moderna dos viajantes - os emigrantes? Quatro principais autores contemporâneos trataram da emigração em seus livros: Ferreira de Castro, Paço d'Arcos, Rodrigues Miguêis e Miguel Torga. Todos eles viveram a emigração como experiência, e recriaram-na em sua obra.

Ferreira de Castro nasceu em 1898 e morreu em 1974. Aos 12 anos veio para o Brasil, onde trabalhou como seringueiro na Amazônia; em 1919 voltou a Portugal, e tornou-se um dos mais populares escritores do país.

Paço d'Arcos nasceu em 1908. Viajou muito, e viveu alguns anos no Brasil. Vários de seus romances e contos inspiram-se em suas experiências em diversas partes do mundo. É escritor produtivo e muito conhecido.

Rodrigues Miguêis nasceu em 1901, e em 1935 exilou-se nos Estados Unidos. Hoje vive alternadamente nos Estados Unidos e em Portugal; é respeitado autor de romances, contos e peças teatrais.

* Professora Colaboradora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Língua Portuguesa.

Miguel Torgã, cujo verdadeiro nome é Adolfo Correia da Rocha, nasceu em 1907. Quando menino viveu alguns anos no Brasil. Poeta, dramaturgo, romancista e contista, é considerado um dos maiores escritores do Portugal de hoje.

Veremos aqui o tema da emigração em dois romances de Ferreira de Castro: *Emigrantes* (1929) e *A Selva* (1930). O segundo deles é mais conhecido: é um dos livros mais traduzidos do mundo, provavelmente por causa do exotismo: a vívida descrição da Floresta Amazônica, onde um jovem imigrante português compartilha a sorte terrível dos seringueiros. A ação principal de *Emigrantes* se passa em cafezais paulistas e na cidade de São Paulo, que é também o cenário de *Diário Dum Emigrante* (1936) de Paço d'Arcos. Miguel Torga, que passou cinco anos de sua adolescência numa fazenda de Minas, relata essa experiência nos dois primeiros volumes da narrativa autobiográfica *A Criação do Mundo* (1937 e 1938). Já Rodrigues Miguéis fala de imigrantes portugueses nos Estados Unidos, em quatro contos do livro *Gente da Terceira Classe* (1962).

Os tipos de emigrantes descritos nesses livros são bastante diferentes uns dos outros. Em *Emigrantes* de Ferreira de Castro e nos contos de Miguéis encontramos o típico emigrante pobre que deixa Portugal para buscar melhor vida em outras terras, ou para enriquecer e voltar a Portugal. Em *A Selva* de Ferreira de Castro, vemos um jovem refugiado político da classe média, estudante universitário com bom futuro em Portugal, mas sem dinheiro para exílio mais confortável na Espanha ou na França - e que se torna, contra a vontade, seringueiro na Amazônia. Paço d'Arcos apresenta, em *Diário Dum Emigrante*, um homem que se considera da classe alta, e que vem viver alguns anos no Brasil para enriquecer no negócio de antiguidades. E Miguel Torga narra a própria experiência de menino pobre que, instado pelo pai a escolher entre fazer-se padre ou vir para o Brasil, prefere a segunda alternativa, e vem trabalhar na fazenda de um tio.

Nessas diferentes visões da emigração, entretanto, alguns temas se repetem, e é interessante examiná-los.

Em primeiro lugar, a imagem da terra natal. Como se poderia prever, os emigrantes das classes mais altas de *A Selva* e *Diário Dum Emigrante* vêem-na como uma espécie de paraíso perdido, onde tinham lugar respeitável na sociedade. Parece que a perda de identidade social é uma de suas principais fontes de sofrimento. Isso é especialmente visível em *Diário Dum Emigrante*; mas mesmo o personagem central de *A Selva*, no meio de privações bem mais concretas, tenta

conservar a identidade social, por exemplo, usando, em plena selva, terno, gravata e sapatos de verniz. Em ambos os livros os personagens sonham voltar a Portugal para recuperar o status e retomar a vida no ponto em que atinham interrompido. Já os outros emigrantes, os que partem compelidos pela pobreza, têm sentimentos ambivalentes a respeito do próprio país. Este representa, naturalmente, a segurança. O personagem principal de *Emigrantes*, tendo deixado sua aldeia, começa a sentir-se desenraizado e inseguro enquanto ainda em Lisboa; e no conto "Gente de Terceira Classe" de Miguéis, há uma co movedora cena em que uma velha camponesa que vai para a América do Norte viver com a filha, reparte com os companheiros de viagem as virtualhas da terra com que tenta prolongar, no navio, a atmosfera de casa; o capão assado, a broa, o queijo, laranjas... Mas ao mesmo tempo esses emigrantes sabem que nunca prosperarão em Portugal. "Não me pergunte se gosto mais de lã..." diz a figura central de "O Cosme de Riba-Douro" de Miguéis. "Quando fugi de casa, não sabia ler nem escrever. A minha velhota era pobre, nunca me pôde mandar à escola. No meu lugarejo nem a havia". Em *Emigrantes* Ferreira de Castro acusa a Europa, que manda à América, envoltas em trapos, suas melhores energias. Os personagens desse romance discutem muitas ve zes as vantagens ou desvantagens de voltar a Portugal. Um deles diz que prefere não ir, pois da primeira vez que fora, tudo tinha muda do e ninguém se lembrava mais dele: sentira-se um estranho na pró-pria terra. Em *A Criação do Mundo* de Torga, vemos a mesma dificulda de de reajustamento: o menino que fora para o Brasil regressa a Por tugal rapaz feito: o reencontro com os pais é penoso, pois cada um esperava encontrar a mesma pessoa que tinha deixado cinco anos antes. Para seu tio, que ficara muito mais tempo no Brasil, a readaptação é impossível, e depois de algum tempo ele decide voltar para sua fazenda de Minas. A volta a Portugal é, naturalmente, uma experiência muito mais patética quando o emigrante fracassou. Tanto Miguéis quanto Ferreira de Castro dizem que esse é o mais triste dos viajantes, porque perdeu tudo, inclusive a esperança.

Outro tema interessante na literatura de emigração é a maneira como os portugueses que ficaram em Portugal encaram os que partem. Em *Emigrantes* de Ferreira de Castro, vê-se que quando al-guém decide emigrar imediatamente se torna objeto de geral admira-ção. Se ele vai para o Brasil, segundo Torga, vai viver uma aventura desejada por metade de Portugal. A expectativa é de que volte rico. Se isso não acontece, ninguém entenderá a razão do fracasso. Es-

se é um sofrimento a mais para o emigrante que volta pobre e tem de enfrentar o desdém dos conterrâneos. Em *Emigrantes* alguns preferem, por isso, nunca mais voltar; e o personagem central, que volta, mente para toda a aldeia, fingindo ter ganhado uma fortuna no Brasil. Por outro lado, os portugueses são ambivalentes em relação aos emigrantes que vêm ricos. Se os admiram e invejam, também os exploram e ridicularizam. Sua rápida mudança de status subverte a rígida estrutura da sociedade portuguesa, que reage, transformando-os em objeto de riso. Exemplo conhecido desses novos ricos é o "brasileiro" - português de torna-viagem que geralmente enriqueceu no Brasil e volta para exibir fortuna, vulgaridade, ingenuidade e ignorância - tema constante nas novelas de Camilo. Em *A Chiação do Mundo* de Torga, o tio fazendeiro corresponde, até certo ponto, a esse estereótipo. O narrador de "Gente da Terceira Classe" de Miguéis também censura a mentalidade materialística de alguns emigrantes que voltam a Portugal para comprar propriedades e ostentar riqueza. Tendo feito dinheiro na América do Norte, diz, identificam-se com os ricos, e trazem opiniões políticas e econômicas dignas de um presidente da General Motors.

Outro tema é a imagem da terra adotiva. Antes de ir, naturalmente, o emigrante a vê como a terra prometida onde facilmente vai achar bom emprego e enriquecer. Por isso ele é capaz de fazer qualquer coisa para chegar ali. Em *Emigrantes*, um camponês hipoteca a pequena propriedade para pagar as despesas da viagem. Outros são atraídos aos Estados Unidos por informações enganosas, e viajam com documentos falsos, fornecidos por gente que vive do excuso negócio da emigração. Também Miguéis desenvolve o tema do imigrante ilegal em dois contos: "O Cosme de Riba-Douro", em que um imigrante ativo e bem ajustado passa a vida toda tentando inutilmente legalizar sua situação nos Estados Unidos; e "O Viajante Clandestino", história de um homem que arrisca tudo para entrar nos Estados Unidos, e consegue por acaso, chegando numa noite de Natal e encontrando um guarda bêbado, inclinado à benevolência.

A realidade desvanece a visão idealizada do novo país. Em *Diário dum Emigrante* de Paço d'Arcos, os grandes negócios que o imigrante sonhara nunca se realizam; ele só encontra dificuldades, fracasso e frustração. Em *A Selva* de Ferreira de Castro, o rapaz educado, estudante de direito, só consegue um trabalho de escravo na floresta. E em *Emigrantes* o ingênuo camponês que esperava fazer em poucos anos dinheiro bastante para comprar ricas terras na aldeia na-

tal se dá conta, logo ao chegar ao Brasil, que isso seria impossível. As coisas no Brasil estão tão difíceis quanto em Portugal. Há referências a outros tempos, em que o dinheiro era mais fácil de ganhar; e ele pergunta a si mesmo se em outros lugares teria mais sorte. Mas finalmente chega à conclusão de que não há lugar algum em que o pobre possa ficar rico: é tudo a mesma coisa em todo o mundo.

Assim, frustração e sofrimento são os temas mais constantes nessas histórias de emigração. Ao final de *Emigrantes* o personagem central tem de roubar para voltar a Portugal: está pobre e sozinho, pois a mulher morrera em sua ausência. *A Selva* é uma denúncia das condições sub-humanas de vida e trabalho na Amazônia. Em *A Criação do Mundo* o menino é explorado e maltratado pela tia brasileira. E em *Gente da Terceira Classe* há casos como o do pescador português que emigra para os Estados Unidos e enfrenta dura sorte para educar o filho - que se forma em Harvard e tem vergonha do pai.

Em alguns casos, porém, os emigrantes têm êxito. Vemo-lo especialmente nas histórias de Miguéis. Isso provavelmente se dá menos por se passarem nos Estados Unidos, que por serem de época posterior. Dos outros livros, pelo menos os de Ferreira de Castro refletem momentos de crise econômica: *A Selva* a queda da borracha; e *Emigrantes* a crise do café. Os personagens de Miguéis são mais afortunados: se trabalham duro e em geral não chegam a enriquecer, constroem uma vida de modesto conforto. O melhor quadro dessa vida está no conto "Natal Branco", em que um grupo de alegres e laboriosos imigrantes portugueses e hispano-americanos se reúnem para uma ceia de Natal.

As referências a preconceitos contra os imigrantes são poucas. Miguéis fala do comissário de um navio inglês que diz com desdém que a terceira classe é só para espanhóis e portugueses. O personagem de Paços d'Arcos se queixa de sentimentos anti-lusitanos entre os ricos de São Paulo. E em *A Criação do Mundo* o menino esborracha um livro na cara do colega que canta uma canção dizendo que o Brasil tem três desgraças: as formigas, os italianos e os portugueses.

Até que ponto os imigrantes tomam parte na vida do país adotivo? Essa questão é explicitamente debatida por Ferreira de Castro e Miguéis. Em *Emigrantes* que é livro extremamente político, vemos vários imigrantes discutindo sobre se deviam ou não participar da revolução tenentista de 1924 em São Paulo. Alguns deles dizem que não são brasileiros, portanto não têm nada com aquilo. Mas outros acham que "ser português, ser italiano ou ser cá do Brasil, isso não tem importância. O que vale é ser proletário, é ser homem". E embora aque-

la ainda não fosse a sua revolução, era preciso ir lutando pelas liberdades. Miguéis apresenta em seus contos duas titudes básicas do imigrante em relação ao novo país. A primeira é a dos que se tornam totalmente submissos à nova cultura, esquecendo sua língua e adotando outros valores, especialmente os materialísticos. A segunda é a dos que, sendo leais ao país adotivo, permanecem fiéis a algumas virtudes que o narrador considera especificamente portuguesas. Dois bons exemplos são Tony, o personagem de "Natal Branco", e Cosme, de "O Cosme de Riba-Douro": são ambos descritos como genuinamente portugueses, trabalhadores, sensíveis e idealistas; ambos ocupam posição de liderança em comunidades portuguesas dos Estados Unidos; e Cosme, imigrante ilegal, termina apresentando-se como voluntário e morrendo na segunda guerra mundial.

Atitude inteiramente diferente é a do personagem de *Diário Dum Emigrante* de Paço d'Arcos. Este se considera membro da elite portuguesa, mas no Brasil, por causa de sua ocupação, sente-se excluído da alta sociedade; em consequência recusa-se a integrar-se em qualquer grupo, e não se interessa pela vida brasileira. Tendo o livro a forma de diário, é datado: sua ação vai de 1928 a 1930. Esses anos foram, como se sabe, de grande agitação no Brasil, culminando com a revolução de 30 - mas o narrador nunca diz uma só palavra sobre o assunto. E mais: durante algum tempo foi crítico de arte, e a propósito disso afirma que crítica e arte são coisas desconhecidas em São Paulo. Isso é dito numa das décadas mais ricas da literatura e da arte brasileira, com a Semana de Arte Moderna e todas as renovações, rupturas e experiências que partiram inclusive de São Paulo e não podiam passar despercebidas a um crítico de arte.

Outra visão da integração do imigrante ao novo país é dada por Torga. Em seu livros vemos o que poderíamos chamar a identificação poética de um menino adolescente com uma terra adolescente. Quando ele chega à fazenda é ainda pequeno; nas primeiras noites tem medo daquele Brasil "irreal, abafadiço, com pios medonhos e uma escuridão sem fim", cheio de lobisomens e mulas de padre. Mas logo descobre que "aquele Brasil era um deslumbramento". - "Era uma terra nova nuns olhos novos!" Sua descoberta da vida, do sexo e do amor coincide com sua integração a um lugar onde, diz ele, o calor e a natureza tornam a mocidade exaltada, imaginativa e ardente. Falando de um amigo, afirma: "A sua mocidade irrequieta e atrevida simbolizava um Brasil mágico." Nesse "Brasil mágico" tudo parece contradizer os valores em que tinha sido criado. Em contato com a feitiçaria dos pretos da fazenda,

sente-se incapaz de rezar; mais tarde, assiste a um batismo, e fica admirado de o Credo também ser preciso no Brasil - abitudine que nos lembra a conhecida crença dos antigos colonizadores: "não existe pecado ao sul do Equador". Na excitação de sua vida nova, e também no meio dos sofrimentos causados pela maldade da tia, as cartas do pai, aconselhando "juízo e obediência", parecem remotas e alheias a sua realidade. Quando volta a Portugal, reajusta-se ao que chama seu humus nativo; mas está consciente de ter vivido uma experiência que lhe parece única e impossível de compartilhar com os amigos portugueses.

Depois de ter examinado brevemente como a literatura portuguesa contemporânea apresenta os problemas da emigração, a impressão que nos fica é bem diferente da imagem idealizada de um povo aventureiro que sente que "navegar é preciso e viver não é preciso". Ao contrário, somos levados a ver que os portugueses, como outros povos, deixam seu país não porque se sintam irresistivelmente atraídos pelo mar e pelas terras desconhecidas, mas porque têm de fazê-lo, para sobreviver. Por razões geográficas, históricas e sociais, os portugueses têm sido sempre forçados a buscar outros lugares e modos de vida. Muitos são bem sucedidos na vida que recomeçam; mas ter de deixar a pátria e adotar outra cultura é basicamente uma experiência difícil e dolorosa. Diante do que nos mostram esses quatro autores, somos inclinados a mudar o heróico lema antigo, como faz a canção de Ivan Lins, e a constatar com mais realismo que "navegar não é preciso: viver é preciso".

¹ "Palavras de Pórtico" in Fernando Pessoa, *Obra Poética*. Rio de Janeiro, ed. Aguilar. 1979, p. 15.

O texto da colega Ivana, em minha opinião quase não apresenta brechas para um debate caloroso. Isso porque a autora, numa admirável clareza de linguagem e espírito de síntese, soube captar os temas recorrentes da emigração no nível sintagmático das diferentes narrativas, analisando as semelhanças e diferenças de seu tratamento pelos diversos autores. Não há porque discordar de sua proposta analítica. O máximo que poderia elaborar sobre ela, seria no sentido de desenvolver aspectos pouco desenvolvidos - talvez devido ao caráter de palestra que abrange um número razoável de textos - propor acréscimos ou reflexões sobre um ou outro ponto tratado. Assim, parodiando Fernando Pessoa e Ivan Lins, diria que discordar não é preciso; repletir e discutir, é mais do que preciso.

No início de sua exposição, Ivana se refere à vocação portuguesa para as viagens, temática constante nessa literatura há séculos. Em seguida, afirma que, na literatura contemporânea, encontramos os emigrantes como versão moderna dos viajantes. Referindo-me especificamente aos textos de Ferreira de Castro e Miguel Torga, creio que a afirmativa exige algumas reflexões particularizadoras. Primeiro, vejamos um pouco de História:

Sabe-se que os viajantes inseridos no contexto da expansão ultramarina, iniciada no século XV, são das mais diversas origens no estamento social e empreenderam viagens com diferentes fins. Para o clero e a nobreza, a dilatação da Fé e do Império, servindo ao Rei e a Deus, conduzia em contrapartida à obtenção de rendas, tenças, capitâneas, etc. Para os mercadores - excelente lucro na compra local de matérias-primas e sua revenda em território europeu. Somente para o povo é que a expansão representava uma forma de emigração, isto é, possibilidade de vida melhor numa nova terra, tornando-o livre da opressão que sempre lhe pesou mais sobre os ombros. Portanto, provinha do povo o emigrante em termos verdadeiros, porque os outros viajantes e seus serviços normalmente retornavam, beneficiando-se à larga das viagens.

É José Hermano Saraiva (*História Concisa de Portugal*); Europa -

* Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura Brasileira.

América, Mira-Sintra, 1978) quem chama a atenção para o fato de que o único grupo social a quem a expansão ultramarina não interessava era o dos proprietários agrícolas que, perdendo braços para a lavoura, sofriam o encarecimento da mão-de-obra.(p.122). E mais: no Brasil de mil, quinhentos e tantos, vamos encontrar, oriundos de Portugal, imigrantes de dois tipos: lusos unidos a nativos, pois sua viagem não tinha regresso, e judeus perseguidos. Em 1583, nossa população contava vinte e cinco mil pessoas.(Id.,p. 142)Ora, em Ferreira de Castro e Torga, os emigrantes/imigrantes ou são camponeses (os últimos finalmente ajustados nessa categoria), em situação análoga a esse povo referido, ou vítima de perseguição política por parte do Poder (também "ajustados" aqui como lavrador), como foram perseguidos os judeus.

Saindo do discurso histórico e entrando no literário da época, lemos em Gil Vicente, por exemplo, (*Romagem dos Agravados*), a situação precária dos camponeses. A personagem João da Morteira, após descrever sua vida de misérias, diz: "Por isso quero fazer/este meu rapaz d'Igreja;/não com devoção sobeja,/mas porque possa viver/como mais folgado seja".(*Obras Completas, Vol.V.Lisboa, Sá da Costa, 1953, p.9*). Acrescente-se aí o refrão "Igreja, mar ou casa real, para quem quiser medrar", corrente na época, cujo entendimento é: quem deseja melhorar de vida, que entre para o grupo do clero, para os serviços da nobreza ou que emigre. A riqueza das viagens não chega à zona rural, os salários se deterioram a partir da chegada dos escravos africanos (em 1541 Damião de Góis calculou-os entre dez e doze mil, anualmente). Compare-se o protagonista de Gil Vicente ao herói de Miguel Torga, filho de camponeses que, em pleno séc.XX, tem a orientação paterna de ter uma vida melhor através do sacerdócio, num primeiro momento, e na emigração para o Brasil, num segundo.

Passando ao próprio Camões, temos a fala do velho do Restelo - maior libelo literário do Século contra as navegações - que simboliza o descontentamento popular contra "a glória de mandar, a vã cobiça", ideologicamente chamada fama pelos donos do Poder.

Pena que a literatura da época privilegie quase que exclusivamente feitos heróicos individuais, não nos permitindo o conhecimento desse real emigrante, quer seja lavrador, de quem não trata a historiografia dado seu caráter de louvação aos grandes, quer seja perseguido político, sobre quem a ideologia vigente tinha de calar. No campo da historiografia, justiça seja feita a Fernão Lopes que, embora

não destacando figuras populares em sua indivisualidade, soube ver na massa a força da História. O famoso Cerco de Lisboa é descrito não como estratégia militar de um grande capitão e senhor, mas atra - vês do povo sofrendo fome.

Isso posto, perguntaria a Ivana se, ao invés de se dizer que os emigrantes são uma versão moderna dos viajantes (considerados globalmente), poderíamos dizer que o emigrante do Séc.XX é similar ao dos Séculos XV/XVI, cada qual em sua historicidade. Nos séculos mencionados, primórdios do capitalismo e do colonialismo, as terras recêm-descobertas ofereciam possibilidades reais de melhora de vida, e a viagem não tinha regresso. No séc.XX, marcado pela decadência desses sistemas - crise do café e da borracha retratada nas narrativas - o emigrante encontra nessas terras situação econômica igual ou pior à do país natal, acabando ou por estabelecer-se nelas definitivamente, para não enfrentar o vergonhoso retorno, ou por retornar fingindo-se de rico. (Não levamos em conta os enriquecidos, dado seu caráter excepcional).

Particularizaria também uma frase do fim da exposição, ligada à afirmativa inicial:(...) "os portugueses, como outros povos, deixam seu país (...) para sobreviver". Os portugueses sem recursos ou perseguidos, pois os que vivem em função do poder econômico ou político, viajam para manter ou garantir a manutenção do status quo, responsável pela ampliação das diferenças sociais. Assim, se por um lado a situação dos emigrantes permanece a mesma durante séculos, a dos viajantes se modifica de acordo com as conveniências dos poderes: da expansão ultramarina inicial, presenciamos até há bem pouco tempo os viajantes sob a forma de tropas militares, enviadas às colônias portuguesas para sua manutenção nos termos do Colonialismo atual, ou sob a forma de grupos econômicos do capitalismo monopolista, para a exploração de suas riquezas.

Concordo plenamente com Ivana ao mostrar a admiração dos que ficam em relação aos que partem, numa aventura desejada por metade de Portugal, na expectativa de que voltem ricos. Será que a inveja de tal aventura não estaria na permanência do mito expansionista, assimilado inconscientemente até hoje/ontem, pela comunidade nacional lusíada? A frustração e o sofrimento encontrados na terra adotiva não seriam elementos desmitificadores, guardados como segredo, jamais revelado na terra natal, porque a sociedade não aceita a ruptura com o mito? O fato de retornarem pobres dizendo-se ricos não ajudaria a manter o equilíbrio social pela esperança do Eldorado, saída no plano do Ideal para os conflitos reais?

Com essas reflexões espero ter contribuído com nosso encontro de hoje, na medida em que, reitero, a qualidade de um texto não reside no silêncio que provoca, mas nas questões que permite levantar.

O EMIGRANTE NA LITERATURA PORTUGUESA

Comentário

Hennio Morgan Birchall*

Tenho de começar exprimindo o meu orgulhoso prazer e a mi nha surpresa por estar aqui. O orgulho deve-se à excelência do lu - gar, como é fácil depreender. O prazer, porém, já merece explicado, e decorre da agradável companhia, as ilustres colegas Ivana e Letí- cia, cuja merecida ascensão nas letras e no magistério tenho tido o prazer de acompanhar.

Já a surpresa é a seguinte: como pode alguém que até hoje mal se afastou da rua Antônio de Albuquerque, vivendo na própria e mesma casa em que se criou, pretender falar de emigrantes, gente que teve coragem de cruzar oceanos e palmilhar longes terras?

Mas um convite de nossa Diretora, Lélia Parreira Duarte, que me tem igualmente merecido atenta admiração, é indeclinável co- mo uma ordem.

Finalmente, como não confessar que eu iria rever coisas da literatura portuguesa, para mim tão indevidamente alijada do ensino de 29 Grau, onde milito?

Com tantos móveis afetivos, espero ficar justificado de não ter produzido propriamente uma discussão da conferência da Profa. Ivana Versiani. Trago minha colaboração pessoal, apegando-me a cate- gorias literárias. Tento estabelecer a contribuição da temática da emigração para enriquecer ou alargar a literatura portuguesa. às ve zes, porém, tento justificar, com minha perspectiva, algumas difi- culdades apontadas por minha colega nos livros em questão.

Começando por certa ordem cronológica nos pontos tratados, viria em primeiro lugar o modelo de personagem chamado "o brasileiro!"

No século passado, separados em duas nações o Brasil e Por- tugal, a presença do cidadão português no Brasil vai passar por um processo de maturação que deságua na figura do "brasileiro" consagra- da por Camilo Castelo Branco. Na novela camiliana, porém, montada co- mo é nos "tipos" da sociedade, o "brasileiro" personifica apenas a es- tupidez ou primarismo do burguês endinheirado, e serve à crítica ro- mântica dos casamentos de conveniência. Tal papel do Feliciano da

* Professor Efetivo de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da Escola Estadual Governador Milton Campos e do Colégio Militar de Belo Horizonte.

Brasileira de Prazins, cuja mulher, Marta, chega a enlouquecer e do Bento do *Eusébio Macário* e de *A Corja*, que vê sua Custódia fugir com outro.

A condição do emigrante é tratada então de fora, sem desenvolver a aventura do enriquecimento no Brasil

Concordo com minha colega em que essa sátira, essa minimização do "brasileiro" se explique por um mecanismo de compensação do povo, antes metropolitano, em face da perda da grande colônia. E Camilo é porta-voz dessa titude, que lhe calha ao estilo cáustico.

No nosso século, as circunstâncias históricas e a evolução do gosto projetam na literatura portuguesa o emigrante propriamente dito. O endurecimento das condições de vida vai tornar o aspecto econômico o núcleo do enfoque. Embora outras intenções e aspectos possam também interessar, definindo até algumas obras, acompanhar-se-ão não já o enriquecimento, mas o empobrecer da personagem central.

É isso faz enquadrar logo como sociais - e até comprometidas - as obras que nos interessam. Tal classificação parte de *Emigrantes* a obra intencionalmente elaborada dentro do tema. Mostra ela que na própria origem a emigração é estimulada como fonte de riquezas para o país. A figura do agente de passagens, Evaristo Nunes, ilicitamente enriquecido na exploração dos pobres emigrantes, é bem aceito pelos meios oficiais. A *Selva* tem uma ponta, até, de "engagê", no facto de ser Alberto um exilado político. No *Diário dum Emigrante* o social se cifra na denúncia do distanciamento das classes, sem impedir embora uma ligação amorosa entre um pequeno comerciante e uma burguesa "quatrocentona", Maria Teresa. No *29 Dia da Criação do Mundo*, Torga propõe a questão social adentro da família. O desnível financeiro dificulta ou impede a integração do sobrinho junto aos tios. A tia persegue Mário, no ódio vê nele um herdeiro dos bens do casal. E com a atitude absenteísta do tio fazendeiro, que prometera fazer dele um homem, é o rapaz cumulado de obrigações e responsabilidades. Observe-se que *A Criação do Mundo* é a única história em que o emigrante fica vivendo com a própria família.

Já em Rodrigues Miguéis o social ameniza-se, pois o autor aceita a hipótese do êxito financeiro de algumas personagens. Trata-se de efeito do palco dessa emigração, realmente mais rico, a América do Norte. Se podemos chamar social à ficção emigratória de Miguéis - por suas personagens plebéias - entretanto seu aspecto comprometido situa-se na apologia do sistema capitalista desenvolvido. O Cosme de Riba-Douro, sua personagem-título mais elaborada, ex-barqueiro

do Douro por atavismo, conquista relativa independência econômica em Tio Sam, e vem a morrer na 2a. Guerra Mundial, como voluntário.

E como enriqueceram esses romances a literatura portuguesa? Ampliando variamente o então vigente neo-realismo lusitano.

O neo-realismo caracteriza a ficção portuguesa dos anos 40 e 50. Citam-se Alves Redol e Manuel da Fonseca como líderes mais ortodoxos. Manuel da Fonseca, com *Aldeia Nova*. Redol, começando com livros de menor fôlego, como *Fanga*, desenvolvendo-se na trilogia do *Vinho do Porto*, e condensando-se na *Barca dos Sete Lemes*, sagã das situações diversas de um camponês alentejano, vividas até fora de Portugal. Mas também o Fernando Namora de *Casa da Malta*, *O Triço* e *o Joio* e *Minas de São Francisco*, bem como o Miguel Torga de *Vindima* e de *Contos da Montanha* se podem considerar atados pela corrente neo-realista.

Os traços definidores são o regionalismo rural, a paisagem nortenha e a denúncia de suas condições de trabalho.

O tema do emigrante amplia o neo-realismo, não só no sentido da paisagem física - que vai muito além dos socos envidrados do Douro e dos outeiros beirões ou alentejanos - senão também na paisagem social e humana. E uma consequência são ainda analogias de técnica narrativa: a pluralidade de personagens, o registro de sua vida em amplas comunidades, seu envolvimento em conturbações políticas, como nos *Emigrantes* de Castro, fazem-no associar, enquanto romance de multidão, à *Vindima de Sangue*, fecho épico do *Vinho do Porto*, de Redol, com sua marcha do povo em revolta.

Ferreira de Castro, Joaquim Paço d'Arcos e Miguel Torga dão nos explícitos afrescos de sítios ou localidades brasileiras. A chegada por mar ao Rio de Janeiro (*Emigrantes, Diário dum Emigrante*); a Praça Mauá e adjacências (*Emigrantes*); a descontração do Rio e o clima opressivo de São Paulo (*Diário dum Emigrante*); as amplas distâncias sob o céu aberto do sul de Minas (*29 Dia da Criação do Mundo*), jogando assim ora uma nova feição citadina sobre aquelas já consagradas do Porto ou de Lisboa, ora um novo agreste sobre o escarpado das serras da Estrela ou do Marão. E que dizer das magníficas descrições d'A Selva em que a grandeza acabrunhante da floresta, a partir do próprio título toma para si a condição de protagonista da história?

E se as descrições do Brasil fazem uma oposição geográfica às paisagens portuguesas, por seu tropicalismo, o cenário dos textos de Rodrigues Miguéis, traz para a literatura portuguesa atual o encontro com o mundo anglo-saxão, e mostra boas hipóteses de convivência dos mundos étnicos opostos.

Em suas observações sobre os romances, mostra Ivana Versiani que geralmente as personagens não se integram no novo ambiente (no caso o Brasil). Não se desvanece a saudade de Portugal nem a idéia do retorno.

Outro fato, o desmentirem o moto: "Navegar é preciso, viver não é preciso".

Procurando justificar tais itens, proponho a perspectiva da natureza dessas obras. Se são romances e contos portugueses de emigração, o ponto de vista é o da literatura portuguesa. Fosse as personagens absorvidas pela terra de destino, chegando a nela se fixarem, em nunca retornar, passariam eles a romances e contos de imigração, um tema então oferecido aos autores brasileiros. Veja-se como o *Canaã*, de Graça Aranha, construído à base das condições de adaptação dos imigrantes alemães no Paranã - com as personagens-paradigma Milkau (6º adaptado) e Lentz (o inadaptado) - é bem a contrapartida dos romances portugueses em pauta.

Quanto ao navegar e ao viver, era mesmo inevitável que o exame de obras objetivas e despojadas, quais são romances sociais, perturbasse a fidelidade a uma divisa de alta poesia. Alta poesia, pelo menos enquanto inspirou ao Poeta o seu lema: "Viver não é necessário; o que é necessário é criar".

Há ainda alguns pontos, relativos à estrutura da narrativa, sob os quais considerar esses livros. Um deles, o estrato linguístico. Neste campo as letras portuguesas são pouco experimentais. Expressando-se no próprio berço do idioma, não se lhes depara, aos escritores lusos, o problema da língua nacional. Daí estarem as obras de que tratamos no português literário comum. Os *Emigrantes*, porém, registram a fala popular brasileira, nos discursos diretos da Benvinda, a escrupulosa mulata amante do Manuel da Bouça:

"Os portugues num si dão nas fazendas. Nas lojas é qui estão mêmo bem. Seu Manuê deve i prá cidade, qui num quero ficá cum a culpa di você estragá a sua vida. Dipois você mi esquece. Tudo si esquece..." (*Emigrantes*, 13ª Edição, pág. 198).

E já que Benvinda é ou deve ser paulista, podia-se pesquisar até onde sua fala corresponde à do dialeto caipira, recolhido por Amadeu Amaral. Por mim, estou desconfiando de tantas concordâncias certas.

Já o Manuel da Bouça fala tão correta e quse ricamente, que levei o maior susto quando, ao chegar ao Brasil, confessa ser analfabeto.

Soubessem os meus e os nossos alunos um tico do português do Manuel!

Outro item seria o que hoje chamamos ponto de vista. Trata-se de romances auto-biográficos, pois os autores viveram o que narram. Entretanto, Ferreira de Castro escreve em 3a. pessoa, e os demais em 1a. Dos romances de Ferreira de Castro pode-se dizer que, sendo os mais reformistas, a onisciência da narrativa em 3a. pessoa lhes propicia melhor o caráter social. Assim, sobretudo em "EMIGRANTES", o autor às vezes distrai-se do Manuel, para traçar cenas e fatos de que ele está ausente. Já em "A SELVA", o autor se confunde mais com Alberto. Não será por ter sido mais diretamente vivida sua experiência amazônica?

Nos contos de Miguéis varia o ponto de vista, que inclui a 3a. pessoa em *O Viajante Clandestino* e em *Arroz do Céu*. Mas prevalece a 1a. pessoa, não porém encarnada no protagonista, e sim no narrador que anota vidas alheias. A nos lembrar o Fernandes, que n' *A Cidade e as Serras* vai-nos descrevendo as aventuras do amigo fidalgo, Jacinto de Tormes. Essa particularidade técnica, na verdade ampliando ou socializando o campo visual, é que torna mais significativos o *Natal Branco* o *Cosme de Riba-Douro* e o conto-título do livro, *Gente da Terceira Classe*

Na *Criação do Mundo* parece-me, temos a 1a. pessoa, sem maiores conseqüências.

Caso interessante está no *Diário dum Emigrante*, de Paço d'Arcos. A técnica do diário leva naturalmente à narrativa de 1a. pessoa. E esta, enfim, bem convém ao livro, que consiste numa história de amor proibido. É a graduação, desde os primeiros "flirts" do par amoroso de condições sociais e estados civis diferentes, até seus encontros secretos no depósito dos antiquários, a propósito mobiliado. A expectativa angustiante desses encontros vem a ser o clímax da obra. Eu diria que justamente a feliz associação da técnica narrativa de 1a. pessoa, com o tema passional, é que salva o livro de parecer anacrônico em seu franco romantismo. Assaltam-nos ao lê-lo ecos do *Werther* de Goethe (pela técnica narrativa, que neste é epistolar) e do "*Primo Basílio*" (pela parte dos encontros), livros esses cronologicamente extremos no romantismo como escola. Há no "*Diário*", pois, todo um envolvimento subjetivo, mesmo antes ou depois do episódio amoroso Pedro Manuel - Maria Teresa, uma vez que a base de trabalho do autor é a análise psicológica. Onde fazer, pois, o registro do modernismo brasileiro em tal romance?

O tema do emigrante, entretanto, não se esgota com as obras aqui mencionadas. Há o caso da emigração moderna para a África, já sugerida por Eça de Queirós, no final da *Ilustre Casa de Ramires*. Gonçalo, desiludido com Portugal, passa quatro anos na África, Zambézia.

Na literatura ultramarina, das colônias ou ex-colônias africanas ou orientais, há de se encontrar variados perfis de emigrantes. *O Homem do Chapéu*, conto do médico angolano residente em Luanda, Ernesto Cochat Osório, e inserido numa Antologia do Conto Ultramarino, de Amândio César, escritor e jornalista metropolitano, vem a ser quase um resumo de *Emigrantes* de Castro. Mas o herói sucumbe à febre, só tendo conseguido adquirir na terra agressiva o chapéu que, de torna-viagem e rico, seria a prova de sua ascensão social, de sua "senhoria"

Também Joaquim Paço d'Arcos, em contos e nos romances da *Crônica da Vida Lisboaeta*, apresenta-nos vários "africanos", geralmente alquebrados. Não seriam os substitutos dos "brasileiros", apenas influenciados pelo realismo social da ficção moderna?

Há ainda, a incluir, o romance *Uma Aventura Inquietante* de Rodrigues Miguéis. Zacarias de Almeida, português enriquecido em África e radicado na Bélgica, onde aliás perde a fortuna em investimentos, vem a ser preso, espancado, posto em solitária ou "segredo", sob acusação do assassinio de uma russa de posses, a Piorkowska. O nosso tema ganha, com essa "Aventura", um romance policial de fino humor.

Estas as considerações que me foi possível fazer sobre o tema proposto, e devem possuir algum mérito, aquele decorrente de se terem inspirado na conferência da Profa. Ivana Versiani.

Parece até sina que persegue os gênios da literatura universal. Como os altos cumes das montanhas que nuvens densas e insondáveis ocultam, cercam-lhe as origens mistérios impenetráveis, criam-se mitos e lendas em torno de sua vida e chega-se mesmo a negar-lhes a existência. Foi assim com Homero, cujo lugar de nascimento uma dezena de cidades do mundo grego antigo reivindicava para si. Quanto à sua própria existência discordam os eruditos: uns, dizendo que ele não existiu e que os poemas *A Ilíada* e *a Odisseia* são obra de compilação de vários poetas; outros, defendendo a unicidade de autoria, afirmam que houve realmente um genial poeta desse nome. Se o poeta viveu de veras, isto ocorreu há milhares de anos. Gozamos da beleza de seus poemas sem indagar-lhes a paternidade.

Mais perto de nós e com mais possibilidades de documentação esclarecedora, temos o caso de Shakespeare. Há quem lhe negue a existência e, se a aceita, não admite que seja ele o autor de tantas obras primas, atribuindo-as a Francis Bacon, o filósofo, ou aos letrados Conde de Rutland e Conde de Derby. E o problema Shakespeare continua, ao que parece, insolúvel, o que não impede que nos maravilhemos com *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Hamlet*; *Júlio Cesar* e *Cleópatra*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *A Tempestade*.

Luís de Camões, o grande épico e o grande lírico português, não escapou a tal sina. Numerosos são os críticos e eruditos que sobre ele e sua obra escreveram livros, artigos, conferências. A sua bibliografia atinge milhares de títulos. No entanto, as controvérsias continuam, os partidários desta ou daquela solução mantêm-se intransigentes nas suas posições, e quando um pobre mortal, como é o meu caso, tenta abrir caminho na selva selvaggia de tão desencontradas soluções, pode-se imaginar a que tratos submete a cachimônia para transmitir a seus ouvintes o quadro dos amores do grande lírico português. Perde-se-me, pois, se acabar emaranhando-me neste cipoal camoniano, uma vez que não sou erudito, mas simples apreciador das obras primas que o gênio de Luís Vaz de Camões nos legou.

* Professor Titular de Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Católica de Minas Gerais.

Começam as controvérsias, como no caso de Homero, a respeito do lugar onde nasceu o poeta: Lisboa ou Coimbra? Uma vez que é parca a documentação existente sobre a vida do vate, correm os eruditos e críticos a valer-se dos seus versos, interpretando-os cada qual de acordo com a tese que defendem. Os que encontram nos seus versos referências às águas do Mondego logo afirmam que ele era coimbrão, mas se ele evoca as margens do Tejo e invoca as ninfas tágides, os lisboetas aclamam o contrerrâneo genial. E a solução conciliatória tem sido: nasceu em Lisboa e estudou em Coimbra, depois veio de Coimbra para Lisboa.

Mas onde estudou ele? Com os padres crúzios e seu tio D. Bento? Na Universidade de Coimbra é que não, porquanto não existe documentação nenhuma de haver frequentado suas aulas ou lá se formado. Mas onde adquiriu o cabedal de conhecimentos da mais variada natureza que encontramos em *Os Lusíadas*? Puro autodidatismo, nos lares de uma vida intensa de poeta paixão, de rixoso participante de muitas de arruaceiros nas betesgas da Lisboa ainda medieval e nos bordéis da Alfama e Mouraria, na vida de soldado, nas suas viagens, nos seus exílios no Ribatejo, em Ceuta, em Macau, nas Molucas, em Goa, em Moçambique? Outro problema camoniano sem solução.

Houve um momento, quando vivia em Lisboa, vindo de Coimbra, em que, tendo-se tornado inconveniente nas suas frequentações do Paço, foi exilado para o Ribatejo, região onde viviam parentes seus. Mas em qual cidade ou aldeia dessa região, havendo mesmo quem negue tal exílio ali? Pela descrição que faz em seus versos, a propósito dum exílio, cada estudioso da questão apresenta um local diferente. Mais um enigma a decifrar.

As coisas apresentam, porém, um aspecto caótico, quando se trata de descobrir qual a musa ou as musas inspiradoras desse poeta que tanto falou do amor. Aqui é que a sarabanda das hipóteses, dos nomes sugeridos, assume proporções incomuns. Como se supõe que todo poeta amoroso deve ter muitos amores, procurou-se dar nomes às possíveis inspiradoras, decifrando até mesmo os nomes anagramáticos, artifício muito comum entre os poetas da época. E descobre-se que Natércia é anagrama de Caterina, que Nise é Inês, que Belisa vira Isabel.

A propósito deste último nome é ele, segundo alguns, o do primeiro amor do poeta, embora queiram outros que o primeiro amor de Camões tenha sido a sua ama de leite: "Foi minha ama uma fera

que o destino/não quis que mulher fosse a que tivesse/tal nome para mim; nem a haveria".

Mas, o mais recente biógrafo de Camões, José Hermano Saraiva, no seu livro "Vida Ignorada de Camões", dá à palavra outra acepção: a de feminino de "amo", senhor, patrão, meu amo, minha ama, pois as sim chamava ao fidalgo em cuja casa servia, como costumavam fazer os jovens que iniciavam sua carreira na escalada para os altos títulos de fidalguia. Baseado nesta interpretação, irá Hermano Saraiva desenvolver sua tese sobre o primeiro e grande amor do poeta, como veremos adiante. Crê-se que a "mãinha dos olhos verdes", que aparece em tantas redondilhas do poeta, seja uma sua prima Isabel Tavares, com quem ele rompe ao vir viver em Lisboa. Diz o grande camonista José Maria Rodrigues que, quando exilado em Ceuta, onde em guerra perdeu o olho direito, pôde regressar a Lisboa, pensou em reconciliar-se com a prima, mas esta não o quis mais, pois estava noiva de outro. Para evitar que o nome Belisa pudesse denunciar o nome Isabel, passou a usar em suas poesias o nome Natércia, o que iria provocar novo problema em torno de seus amores, criando a mais pertinaz das hipóteses a respeito dos mesmos. Diz José Maria Rodrigues que, quando Camões ia partir para a Índia, Isabel, casada, e que talvez se encontrasse em Lisboa ou viera especialmente de Coimbra para isso, compareceu-lhe à partida, vertendo sentidas lágrimas, na relembração dos antigos amores.

O aparecimento do nome Natércia nos seus poemas dá origem ao mito de Catarina de Ataíde, aceite como real pela maioria talvez de seus biógrafos, constando até de enciclopédias no verbete referente ao poeta. Faria e Sousa, um dos mais antigos e mais fervorosos camonistas, foi quem deu nome a este amor. Era uma dama do Paço, Catarina de Ataíde, por causa de quem foi o poeta desterrado de Ceuta. Este desterro foi um castigo por ter o poeta erguido suas vistas para muito alto, boato que foi encampado pelo seu primeiro biógrafo, Mariz, por Diogo de Paiva Andrade, nas suas "Lembranças", e pelo chântre da Sé de Évora, Manuel Severim de Faria, mas não revelaram o nome da dama. Seria Faria e Sousa que iria fazê-lo, dizendo que se tratava de uma das três Catarinas de Ataíde existentes em Portugal na época. E aqui surge outro problema: qual das três?

D. Catarina de Ataíde de Sousa, filha de Álvaro de Sousa, que sempre negou ter sido namorada do poeta, quando seu confessor, Frei João do Rosário, lhe fez tal pergunta? A segunda é D. Catarina de Ataíde de Lima, filha de D. Antônio de Lima. Faria e Sousa e o alemão Storck, um dos mais entusiastas camonistas no estrangeiro, afir-

mam que foi esta o grande amor do poeta e por sua causa afastado do Paço da Ribeira e exilado no Ribatejo. A terceira era D. Catarina de Ataíde da Gama, filha do Almirante da Índia, D. Francisco da Gama, neta de Vasco da Gama, o herói da conquista da Índia, parenta longe de Camões. Teófilo Braga, outro camonista famoso, acha que é esta a verdadeira musa inspiradora do poeta. Mas numa de suas redondilhas aparece uma Caterina (será uma delas?), a quem ele se dirige nos seguintes termos: "Caterina bem promete/Eramã! como ela mente!/Caterina é mais formosa/Para mim que a luz do dia;/Mas mais formosa seria,/Se não fosse mentirosa./Hoje a vejo piedosa;/Amanhã tão diferente,/Que sempre cuido que mente./Mã, mentirosa, malvada./Dizei:para que mentis?/Prometeis e não cumpris?/Pois sem cumprir, tudo é nada,/Não sois bem aconselhada;/Que quem promete, se mente,/ O que perde não no sente./Jurou-me aquela cadela/De vir, pela alma que tinha./Enganou-me..."

Não de convir que chamar de cadela sua musa inspiradora, é imperdoável, mesmo para um poeta de gênio. Esta Catarina deve ser uma outra: a quarta. Diante da dificuldade de identificar com certeza qual a Catarina de Ataíde, inspiradora e grande amor, pois era muita Catarina para um homem só, José Maria Rodrigues cria o mito da Infanta. Pesquisador sério e fervoroso admirador de Camões, achou que havia descoberto o grande amor do poeta, por causa do qual lhe advieram todos os precalços e sofrimentos de sua vida. Quem era afinal essa Infanta? Era D. Maria, filha mais nova do rei D. Manuel, o Venturoso, e irmã do rei D. João III.

Os seus contemporâneos e até o cronista galante Brantôme falavam de sua beleza, confirmada nos retratos que dela existem. E não era somente bela, mas culta. O Conde de Sabugosa, que a inclui entre as "Donas de Tempos Idos", di-la estudando latim, grego, gramática e filosofia, aprendendo a escrever com boa caligrafia ou dedicando no psaltério músicas sacras e profanas. Mantinha no Paço de Santa Clara uma espécie de Academia Literária, em que se tocava, dançava-se, poetas recitavam seus versos. O irmão sempre cuidou de arranjar casamento para ela com reis, príncipes, fidalgos da mais alta hierarquia. Mas oito casamentos não passaram de fracassadas tentativas e ela morreu solteira. Relata José Maria Rodrigues que Camões nunca a nomeia nos seus versos, embora haja referências aos seus olhos azuis em contraste com os olhos verdes de Isabel.

O mito da Infanta todo se baseia nos versos do poeta, achando José Maria Rodrigues que a Infanta está retratada no soneto: "Le-

da serenidade deleitosa, /Que representa em terra um paraíso; /Entre u-
bis e perlas, doce riso; /Debaixo de ouro e neve, cor-de-rosa; /Presen-
ça moderada e graciosa, /Onde ensinando estão despejo e siso /Que se po-
de por arte e por aviso, /Como por natureza ser formosa; /Fala de quem
a morte e a vida pende, /Rara, suave, enfim, Senhora, vossa; / Repouso,
nela, alegre e comedido; /Estas as armas são com que me rende /E me ca-
tiva amor; não que possa /Despojar-me da glória de rendidos". E na Can-
ção 7, quando descreve: "Pintara os olhos belos, /Que trazem nas meni-
nas /O Menino que os seus neles cegou; /E os dourados cabelos /Em tran-
ças de ouro finas, /A quem o Sol seus raios abaixou; /A testa que orde-
nou /Natura tão formosa; /O bem proporcionado /Nariz, lindo, afilado, /Que
a cada parte tem a fresca rosa; /A boca graciosa, /Que querê-la louvar
é escusado. /Enfim, é um tesouro: /Pérolas, dentes; e palavras, ouro".

E quando o poeta fala em ter posto alto demais seu pensamento. Os sonetos em que conta que avistou pela primeira vez a Infanta numa Sexta-Feira Santa, imitação, sem dúvida, dos versos em que Petrarca narrou seu encontro com Laura, foram atribuídos a seu encontro com D. Catarina de Ataíde, numa sexta-feira na igreja das Chagas, de Lisboa, pelo memorialista, Diogo Paiva de Andrade, no dia 19 ou 20 de abril de 1542, quando Camões, com 18 anos, se apaixona por ela. A fraude é fla-
grante, pois dita igreja só se abriu em 1544.

Em Lisboa, vindo de Coimbra, Camões está entre os poetas que freqüentam o Paço de Santa Clara. Sua paixão pela Infanta vai crescen-
do, continua José Maria Rodrigues, e externando-se nos versos que pro-
duz, nos quais se acentua a exacerbação de Camões por não conseguir
que a Infanta por ele se interesse, até que um dia, recitando uns ver-
sos, viu-a chorar e logo imaginou que ela correspondia às suas vela-
das confissões de amor. E passa a mostrar-se mais ousado nos seus ver-
sos. Mas a Infanta não se mostra sensível a isso, o que desespera o
poeta, achando que ela amava outro homem. Mostra-se tão insistente e
inconveniente que sua entrada no Paço de Santa Clara é proibida. E de-
pois exilaram-no para o Ribatejo.

Aparecendo mais tarde em Lisboa, desgostou seus próprios prote-
tores e amigos, aborrecidos com suas inconveniências que continuavam.
Tratou-se então de exilá-lo para mais longe: Ceuta, na África, onde
prestou serviço militar. Ali suas queixas e lamentações aumentam de
tom. Mas como tais queixas e a renúncia que anuncia não produziram o
efeito desejado de seu regresso a Lisboa, resigna-se a tudo, como con-
fessa no seu poema "Os desencontros do mundo". Afinal, de volta a Lis-
boa, passa a levar uma vida desregrada, freqüentando as "damas de alu-
guer", as "ninfas de água doce", em suas "torres" e "acolheitas", como

ele próprio conta em casta a um amigo. Em consequência das arruaças em que se metia, veio a ferir na nuca um tal Gonçalo Borges, funcionário do Paço, o que lhe acarretou prisão no Tronco de Lisboa, onde foi torturado. Essa tortura trouxe-lhe depois defeito no andar. E ele, a quem certa dama chamou de "cara-sem-olhos", passou de manco de olho, a manco da perna. Tendo sido perdoado pelo próprio Gonçalo Borges, que se curou do ferimento, impetrou perdão ao rei, o qual lhe foi concedido, tendo contudo como punição o ir servir na Índia, se é que não pediu que o deixassem ir para lá, como acham alguns.

Um episódio palaciano ocorrido naqueles tempos com um fidalgo Jorge da Silva, que se apaixonara pela Infanta D. Maria, caso se melhante ao seu, a crer no mito da Infanta, deu ocasião, ao que parece, às suas voltas à velha canção "Perdigão perdeu a pena/Não há mal que lhe não venha./Perdigão que o pensamento/Subiu em alto lugar,/Perde a pena de voar./Ganhá a pena de tormento./Não tem no ar nem no vento/Asas com que se sustenha:/Não há mal que lhe não venha./Quis voar a uma alta torre,/Mas achou-se desasado;/E, vendo-se depenado,/De puro penado morre./Se a queixumes se socorre,/Lança no fogo mais lenha;/Não há mal que lhe não venha".

Parte para a Índia e, se em sua pátria, os acontecimentos de sua vida são tão controvertidos, no Oriente as coisas tornaram-se piores. Negam-lhe bioógrafos sua estada em Macau, cargos que haja ocupado, prisão que haja sofrido. Mas cria-se o mito de Dinamene, que passa a ocupar no coração do poeta no lugar da Infanta. O nosso Afrânio Peixoto, camonista brasileiro, reúne 44 sonetos de Camões e publica um livrinho para provar o mito. Chega a traduzir para o chinês o nome Dinamene (diga-se, de passagem, já fora utilizado por Homero e Hesíodo) que seria Ti-Nan-Men, que significaria Porta da Terra do Sul, transformado pelo poeta em Dinamene.

Essa estória da moça chinesa, por quem Camões se apaixonara, foi reforçada, quando se descobriu cópia de uma Década de Diogo do Couto, em que esse amigo de Camões refere-se ao famoso naufrágio do poeta em mares da China, naufrágio do qual conseguira salvar os manuscritos de "Os Lusíadas", mas vira morrer afogada "uma moça china que trazia muito formosa, com que vinha embarcado e muito obrigado, e em terra fez sonetos à sua morte em que entrou aquele que diz "Alma minha".

Os amores atribuídos a Camões assemelham-se pelo colorido a uma porta de tinturaria. Há louras, há morenas, uma amarela, Dinamene, a chinesa, uma escrava hindu, de cor puxando a preto, e olhos azuis, verdes, negros, castanhos.

Mas tal cópia da Década veio a ser julgada apócrifa, depois que foi publicada em 1917. Há outros sonetos em que se fala de moça afogada. Atentando-se bem nos dois primeiros versos do admirável soneto: "Alma minha gentil que te partiste/tão cedo desta vida descontente", pode-se deduzir que quem parte descontente da vida está-se suicidando e não morrendo afogada contra a sua vontade. O crítico português Alfredo Pimenta desmontou a engenhoca de Afrânio Peixoto e o mito de Dinamene foi juntar-se aos demais da vida de Camões.

E entra em cena a estória da escrava hindu, a tal Bárbara, em cuja existência muitos não acreditam e só se deduz, pois não há documentação a respeito, das endechas em que o próprio Camões a ela se refere, ao dedicar-lhe: "Endechas a uma cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara", que dizem assim: "Aquele cativa / Que me tem cativo, / Porque nela vivo, / Já não quer que viva. / Eu nunca vi rosa, / Em suaves molhos, / Que para meus olhos / Fosse mais formosa. / Nem no campo flores, / Nem no céu estrelas / Me parecem belas / Como os meus amores. / Rosto singular, / Olhos sossegados, / Pretos e cansados, / Mas não de matar. / Uma graça viva, / Que neles lhe mora, / Para ser se - nhora / De quem é cativa. / Pretos os cabelos, / Onde o povo vão / Perde opinião / De que os louros são belos. / Pretidão de Amor, / Tão doce a fi gura, / Que a neve lhe jura / Que trocara a cor. / Leda mansidão, / Que o siso acompanha; / Bem parece estranha, / Mas bárbara não. / Presença se re na / Que a tormenta amansa, / Nela, enfim, descansa / Toda a minha pena. / Esta é a cativa / Que me tem cativo; / E pois nela vivo, / É força que vi va". E nada mais se sabe.

A partir daí parece encerrar-se o ciclo amoroso do poeta. Po de ser que, quando na ilha de Moçambique, tenha andado, em pretidão de amor, com algumas daquelas bonitas e airoso pretas moçambicanas. Quando de minha estada na ilha, em 1972, perlustrei, em enlevada e - vocação, aquelas praias por onde ele andou a completar seu poema ê - pico, saudosos do seu Tejo e de sua Lisboa, enlevo de que me despertou uma hedionda estátua do poeta, em atitude declamatória, planta da à orla do mar. Também, de evocação, surgiu-me a imagem do nosso Tomás Antônio Gonzaga, quando andei pelas salas do edifício da Al - fândega onde ele exercera funções -

De volta a Lisboa, pobre, doente, desiludido, não se lhe co nhecem, nem atribuem novos amores, a não ser aquela formosa e culta D. Francisca de Aragão, dama do Paço, preferida dentre as mais pe - la rainha D. Catarina (mais outra Catarina na vida de Camões) para a qual compusera três versões de glosas para o mesmo mote por ela

proposto. Parece que os ligara uma espécie de amitié amoureuse, que Camões quis transformar em amor, mas sem êxito, pois D. Francisca casa-se com D. João de Borja.

Seu interesse agora é publicar o seu poema épico, em que exalta o seu Portugal e as gestas heróicas de sua gente. Dez anos depois, desfazendo-se hoje o mito de que morrera em extrema miséria, uma vez que recebia uma tença que dava para sua manutenção, sem necessidade de que um escravo jau saísse a pedir esmola para ele, morria Camões, no mesmo ano em que Portugal perdia sua soberania para a Espanha.

Mas não ficaram nisso as certezas e incertezas da vida de Camões. Uma reviravolta vem de ocorrer no que diz respeito ao grande amor do poeta. Outra personagem aparece, para a qual o escritor português José Hermano Saraiva, reivindica a primazia, no seu citado livro "Vida Ignorada de Camões", publicado em 1978. O objeto de sua ardente paixão foi sua ama, isto é, D. Violante, esposa de D. Francisco de Noronha, em cuja casa ele servia.

Valendo-se do mesmo recurso dos demais exegetas da obra camoniana que, à falta de documentos sobre a vida do poeta, utilizaram se dos seus versos para reconstruir-lhe a vida e a história dos amores, Saraiva, que se entregou a grandes pesquisas sobre os contemporâneos de Camões para, de suas informações, deduzir novos esclarecimentos, procura destruir todos os mitos que se criaram em torno da vida amorosa do poeta.

Lembra que, apesar de encontrar-se o nome Violante em alguns de seus versos e de ter o dramaturgo espanhol Lope de Vega, contemporâneo de Camões, feito citação expressa de Violante, quando um personagem de sua peça *La Dorotea* diz, ao referir-se aos famosos pares amorosos: "A Diana de Montemaior foi uma dama natural de Valência... a Filida de Montalvo, a Galatea de Cervantes, a Camila de Garcilaso, a Violante de Camões, a Sílvia de Bernaldes, a Filis de Figuerosa e a Leonor de Gorte Real...", os camonistas desdenharam essa pista tão clara e jamais se referiram a D. Violante de Andrade. Pertencia essa senhora à poderosa família dos Andrades e casara-se com D. Francisco da não menos poderosa família dos Noronhas. Camões é tomado a servir na casa solarenga e chegou mesmo a ser preceptor de um dos filhos de D. Francisco, D. Antônio de Noronha, que morreu ainda jovem na Índia e a quem dedica sentidos versos pela sua morte.

A beleza de sua ama (não de leite, mas senhora, pois a ela servia, em seu poema fale em ter bebido o veneno amoroso e ter sido criado aos peitos da esperança) conquista o coração do jovem poe-

ta e quando D. Francisco de Noronha vai viver em Paris, como embaixador de Portugal, tornaram-se amantes ama e criado, que assim se denominava quem servia em casa nobre. Joana, filha de Violante, crescia em beleza e suavidade, parecendo-se neste aspecto com sua mãe. Camões apaixonou-se por aquela adolescente que se assemelhava tanto à mãe, como confessa em mais de um passo de seus versos, quando diz que se enamora de uma mulher que era "a imagem e semelhança da outra, e especialmente no soneto em que trocadilha com as palavras violeta e Violante;"A violeta mais bela que amanhece/no vale, por esmalte da verdura,/ com seu pálido lustre e formosura,/por mais bela, Violante, te obedece./ Perguntas-me por quê?Porque aparece/em ti seu nome e sua cor mais pura: e estudar em teu rosto sô procura/tudo quanto em beldade mais floresce./Oh luminosa flor, oh Sol mais claro,/único roubador do meu sentido,/não permitas que Amor me seja avaro!/Oh penetrante seta de Cupido,/ que queres? que te peça, por reparo,/ser, neste vale, Enéias desta Dido?"

Neste soneto nota-se que ele elogia a violeta, mas que esta serve de esmalte à beleza da verdura(D.Violante, já com filhos, não era nenhum brotinho.)A filha é a luminosa flor, mas a mãe é o sol mais claro; uma, beleza em botão, a outra beldade adulta. Quem não esteve com essa duplicidade amorosa foi a mãe. Passou a perseguir o poeta e é ela que ele inculpa de todos os seus males futuros.

A documentação de versos que Hermano Saraiva reúne em apoio de sua tese é impressionante e, até prova em contrário, parece solucionar o problema. O próprio mito de Dinamene, a chinesinha, naufragante, pois Joana, tendo de viajar para a Índia, morre num naufrágio.Dinamene é Joana, essa mesma Joana que aparece nos seus versos como Aônia, anagrama de seu nome.

Encerrando-se este capítulo dos amores com a redução a dois apenas os vários que lhe foram atribuídos, vejamos que espécie ou espécies de amor andou cantando este que é um dos maiores poetas líricos do mundo. O amor meramente sensual, vivido na Rua da Mancebia ou no Mal Cozido e outros becos da Alfama, ou um amor sublimado, de alta espiritualidade, o chamado amor platônico?

O professor Costa Pimpão, no seu livro "Escritos Diversos", pergunta se Camões teria lido Platão. Saberá ele grego para ler no original o divino filósofo?Tendo vivido no período da Renascença portuguesa, quando a difusão dos autores gregos era grande, mesmo não sabendo grego, poderia tê-lo lido em tradução latina. E ainda, se não o tivesse feito, a doutrina amorosa platoniana tê-la-ia aprendido com o grande platonizante Petrarca, cuja influência sobre Camões

é patente e insofismável.

As idéias sobre o amor que Sócrates e outros reunidos por Platão em *O Banquete* expõem, pela sua sutileza não podiam deixar de influenciar aqueles autores que na Renascença se destacaram pelas agudezas de engenho, metaforismo e simbolismo. Por isso assiste razão ao professor Hernani Cidade quando diz, em seu livro *Luiz de Camões*, que "boa parte do lirismo camoniano é constituída por poesia amorosa do mais alto e fino platonismo". Eu diria que a maior parte. Há poucos poemas em que os contactos directos entre amantes sejam descritos. O que neles predomina é a queixa, o sofrimento, a saudade causados pela ausência da pessoa amada, por isso o professor Jacinto do Prado Coelho diz bem quando afirma que Camões lírico "é um poeta da ausência física" e também do desengano. Em regra geral a Eleita do Poeta fica na Jerusalém Terrestre, imensamente longe, inacessível e o neoplatonismo explica o que há de puro, de imaterial, de angélico na Amada camoniana. A mulher se apresenta para ele não como objeto de lascívia, mas como deslumbrante força espiritual. Veja-se este retrato espiritualizado da mulher: "Um mover d'olhos, brando e piedoso, / Sem ver de quê; um riso brando e honesto, / Quase forçado; um doce e humilde gesto, / um desejo quieto e vergonhoso; / Um repouso gravíssimo e modesto; / Uma pura bondade, manifesto / Indício da alma, limpo e gracioso; / Um encolhido ousar; uma brandura; / Um medo sem ter culpa; um ar sereno; / Um longo e obediente sofrimento; / Esta foi a celeste formosura / Da minha Circe, e o mágico veneno / Que pôde transformar meu pensamento".

Nada de carnal, portanto. Tudo se sentetiza no soneto de espírito platónico em que fala da unidade dos que se amam, quando corpo e alma se fundem num só ser: "Transforma-se o amor na coisa amada, / Por virtude do muito imaginar; / Não tenho logo mais que desejar, / Pois em mim tenho a parte desejada, / Se nela está minh'alma transformada, / Que mais deseja o corpo de alcançar? / Em si somente pode descansar, / Pois contigo tal alma está liada. / Mas esta linda e pura semidéia, / Que como o acidente em seu sujeito, / Assim com a alma minha se conforma, / Está no pensamento como idéia; / E ô vivo e puro amor de que sou feito, / Como a matéria simples busca a forma".

A natureza do amor por vezes se lhe esconde à inteligência. E ele dirá: "Amor um mal que mata e não se vê; / Que dias há que na alma me tem posto / Um não sei quê, que nasce não sei onde, / Vem não sei como, e dói não sei porquê."

Mesmo assim não se priva de, com grande sutileza, descre -

ver o que é a paixão amorosa, no seu cèlebre soneto: "Amor é fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói e não se sente; / É um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer; / É um não querer mais que bem querer; / É solitário andar por entre a gente; / É nunca contentar-se de contente; / É cuidar que se ganha em se perder; / É servir a quem vence, o vencedor; / É ter com quem nos mata lealdade. / Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade, / Se tão contrário a si é o mesmo amor?", em que as antíteses procuram explicar as condições de que é rico o Amor. A ausência, porém, do ser amado, arranca da alma do poeta as mais dolorosas e sentidas queixas que culminam nos versos de "Vinde cá, meu tão certo secretário".

Genial Camões! Cantou, como poucos líricos no mundo, as sutilezas amorosas, sem ter do amor auferido todas as venturas que ele promete a seus adoradoras, mas soube como ninguém fixar em versos imortais a gesta maravilhosa das grandes viagens de sua gente, nessa língua que tem o balouço das ondas dos mares nunca dantes navegados, o rugir das tempestades e a carícia envolvente das falas apaixonadas dos namorados, bem como a melancolia da saudade.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Capistrano de e outros - Arquivo camoniano da Academia Brasileira de Letras - Rio de Janeiro - Academia Brasileira de Letras - 1944.
- ALMEIDA, Fernando Mendes de - *Sonetos de Camões* - São Paulo - Edição Saraiva - 1955.
- ANSELMO, Artur e outros - *Camões e Eça de Queirós* - Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte - Editora Vigília - 1978.
- BRAGÁ, Teófilo - *Camões* - A obra lírica e épica - Porto - Lello e Irmão - 1911.
- CARDIM, Luís - *Projeção de Camões nas letras inglesas* - Lisboa - Editorial "Inquérito" - 1940.
- CIDADE, Hernani - *Luís de Camões, o lírico* - 2a. edição - Lisboa - Livraria Bertrand - 1952.
- CIDADE, Hernani - *Luís de Camões - Poesia lírica* - Editorial Verbo - 1970.

- CIDADE, Hernani - *Luís de Camões* - 2a. edição - Lisboa - Editora Arcádia - 1971.
- CIDADE, Hernani - *Luís de Camões - A vida e a obra lírica* - Lisboa - Edições "Ocidente" - 1943.
- COELHO, Jacinto do Prado - *Problemática da História Literária* - 2a. edição - Lisboa - Edições Ática - 1961.
- COELHO, Jacinto do Prado - *A letra e o leitor* - Póvoa de Varzim-Portugália Editora - 1969.
- MATOS, Antônio de Oliveira - *Vida de Luís de Camões* - Lisboa - Empresa Nacional de Publicidade - 1943.
- MOISÉS, Massaud - *Luís de Camões - Lírica* - São Paulo - Editora Cultrix - 1963.
- NABUCO, Joaquim - *Discursos e conferências nos Estados Unidos* - Rio de Janeiro - Editor Benjamin Aguila - s/d.
- PEIXOTO, Afrânio - *Pepitas* - São Paulo - Companhia Editora Nacional - 1942.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa - *Luís de Camões - Rimas* - Coimbra - Edição da Universidade - 1953.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa - *Escritos diversos* - Coimbra - Edição da Universidade - 1972.
- REIS BRASIL - *Os Lusíadas - Comentários e estudo crítico* - Lisboa - Editoria Minerva - 1960.
- RODRIGUES, José Maria e VIEIRA, Afonso Lopes - *Lírica de Camões* - Coimbra - Imprensa da Universidade - 1932.
- SARAIVA, José Hermano - *Vida ignorada de Camões* - Lisboa - Publicações Europa-América - 1978.
- SCHNEIDER, Reinhold - São Paulo - Editora Herder - 1967.
- SENA, Jorge de - *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular* - Lisboa - Portugália Editora - 1969.
- SENA, Jorge de - *Uma canção de Camões* - Lisboa - Portugália Editora - 1966.
- SÉRGIO, Antônio - *Ensaio - tomo IV* - Lisboa - Seara Nova - 1934.
- SÉRGIO, Antônio - *Ensaio - tomo V* - Lisboa - Seara Nova - 1936.
- SÉRGIO, Antônio - *Ensaio - tomo VII* - Lisboa - Publicações Europa - América - 1954.

VIANA, Mário Gonçalves - *Luís de Camões* - Porto - Editora Educação Nacional - 1937.

Obras de referência:

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA BRASILEIRA

GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA-LAROUSSE

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA ILUSTRADA - Albino Forjaz de Sam
paio

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA - Fidelino de Figueiredo

HISTORIA DA LITERATURA PORTUGUESA - Antônio José Saraiva e Oscar
Lopes

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA - Mendes dos Remédios

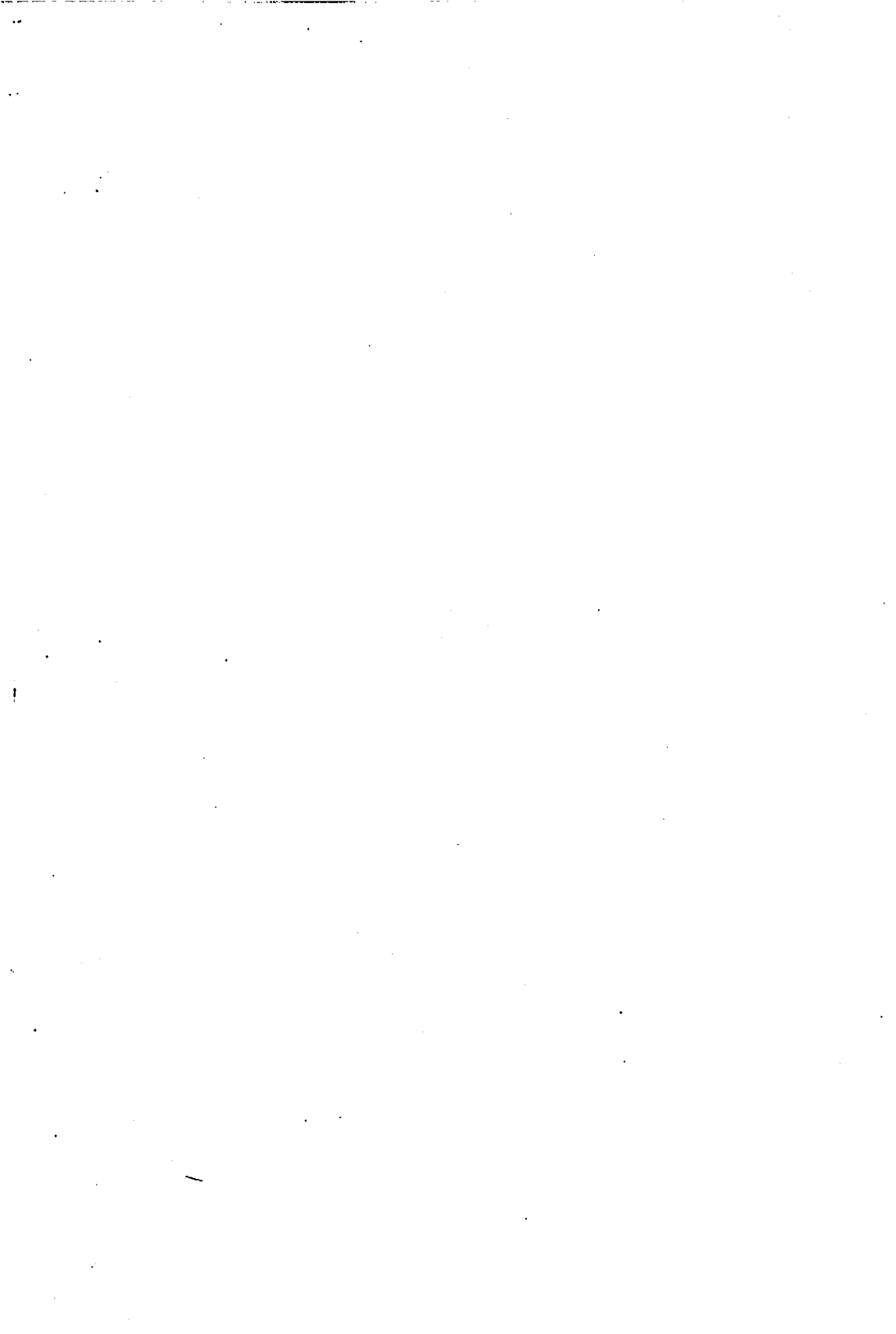
A LITERATURA PORTUGUESA - Aubrey Bell

A LITERATURA PORTUGUESA - Massaud Moisés

CURSO DE LITERATURA PORTUGUESA - de José Maria de Andrade Ferreira
e Camilo Castelo Branco

LITERATURA PORTUGUESA - João Mendes

COLÓQUIO-LETRAS - nº 47 - Janeiro de 1979 - Artigo *Um Camões bem di*
ferente - Vitor Manuel de Aguiar e Silva.



SEGUNDA PARTE

LÍNGUA PORTUGUESA



Não se pode negar a importância da Publicidade no mundo moderno. E talvez seja a comunicação publicitária, dentre os vários tipos de comunicação de massa, a que maior interesse ofereça à Semiologia e, em especial, à Sociolinguística, disciplina em que se estuda a inter-relação entre os fatos linguísticos e a variação social.

Defendemos esse ponto de vista lembrando que a Publicidade ou Propaganda Comercial, entendida como a comunicação tendente a beneficiar uma empresa, um produto ou um serviço, sob o patrocínio ostensivo de alguém (e anunciante, claramente identificado) condiciona o leitor, ouvinte ou telespectador a determinados padrões de conduta, ao mesmo tempo em que reflete a sociedade sobre a qual atua: seus interesses políticos, econômicos, culturais, etc.

É o que tentaremos demonstrar neste trabalho.

Tomando por base três momentos da história portuguesa, documentados em anúncios comerciais, procuraremos retratar algumas características sociais de cada fase ou, pelo menos, as preocupações coletivas exploradas publicitariamente por seus anunciantes.

São eles:

1º momento: A Publicidade no século XIX

2º momento: A Publicidade no tempo de Salazar

3º momento: A Publicidade após a Revolução de 1974.

A idéia-central que norteou essa divisão, à primeira vista arbitrária e dispensável, foi o aspecto da propaganda comercial lusitana que mais nos chamou a atenção: tradicionalmente conservadora (como se verá no 1º e no 2º momentos) ela se tornará engajada e rica de conteúdo social e até mesmo ideológico, a partir do ano de 1974 (3º momento).

Lembramos, ainda, que todas as nossas observações serão válidas até 1975. Nos dias de hoje, a vida social e política de Portugal já apresenta mudanças que certamente terão o seu reflexo na publicidade contemporânea.

*Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Língua Portuguesa.

Mas esse será um tema para se discutir em outra oportunidade.

1º momento: A PUBLICIDADE NO SÉCULO XIX

Como seria a propaganda comercial lusitana, antes da Revolução Industrial e da explosão dos meios de comunicação de massa? J. R. WHITAKER PENTEADO responde-nos, em parte, à pergunta, em livro editado pela Pioneira, no ano de 1974, onde comenta, em tom irônico e de certo modo fantasioso, os "anúncios" publicados no jornal *Gazeta de Lisboa*, nas primeiras décadas do século XIX (1823 e 1830).

Apenas a título de curiosidade, pois vale a pena saborear o livro na íntegra, apresentaremos algumas considerações de caráter geral e sociolinguístico sobre a sociedade portuguesa retratada nos comerciais daquele tempo:

-Já existia, na Lisboa de 150 anos atrás, um tipo de estabelecimento comercial que lembra os modernos drug-stores, no estilo norte-americano: a BOTICA DO LEITÃO anunciava, lado a lado com varia da quantidade de medicamentos, uma saborosa "geléia de mão de vaca"; e a se julgar pela frequência de anúncios de remédios para "frieiras", documentados naquele jornal, pode-se concluir que era essa uma das principais doenças que afligiam os portugueses, na época.

-Observa-se o jornalista-pesquisador que é tradição antiga, no velho Portugal, a inclinação coletiva para se dar preferência aos produtos estrangeiros, em prejuízo dos nacionais. Até mesmo o vinho, no país tradicionalmente reconhecido como excelente produtor daquela bebida, tinha às vezes uma propaganda voltada para o prestígio de ser importado da França - quando na verdade era feito em Portugal e engarrafado no outro país.

Entre os anunciantes da *Gazeta*, inclui-se a "galinheira" Cláudia. Inicialmente vendedora de galinhas e ovos, com o passar dos tempos ela passa a atacadista de azeitonas. Como se vê, a mulher também exercia um papel de relativa importância no mundo econômico português, que sempre foi dominado pelo homem.

-A "neve manufaturada", antepassado dos modernos sorvetes, anuncia-se como novidade chegada da Itália; e ao lado dos tradicionais "águas" consumidas em Lisboa sob diferentes marcas - numa verdadeira concorrência publicitária - bebia-se também um refrigerante feito de carapinha, uma espécie de pera sumarenta: a "carapinhada".

É poucas vezes documentada, nos "anúncios", qualquer referência de natureza social ou política. Por exemplo, os profissionais da moda costumavam alegar, em sua propaganda, o prestígio de servir à família real e à alta sociedade do tempo. Já o anúncio que se segue chamou-nos a atenção, por seu conteúdo social: a existência de escravos em Lisboa e o procedimento - ainda tão comum em nossos tempos - das "trocas de bens":

- "Um preto robusto de 20 anos de idade, sem vício algum, muito fiel, e que sabe cozinhar, alimpar botas, fatos e cavallos, e o serviço ordinário de huma casa, até lavar roupa" - era oferecido em troca de "uma pretinha de 11 até 15 anos de idade, acesa e de bons costumes".

Como essas, muitas outras informações de interesse para o estudioso da cultura portuguesa atravessaram século e meio, até os nossos dias, graças ao paciente trabalho de PENTEADO. A leitura do livro aumentou em nós a curiosidade pelo assunto e a preocupação de explorar ainda mais esse material, em pesquisas posteriores.

2º momento: A PUBLICIDADE NO TEMPO DE SALAZAR

Tivemos a oportunidade de viver em Portugal no período que antecedeu a Revolução de 1974. Mais precisamente, nos anos de 1968 e 1972. De cada uma dessas estadas, patrocinadas por instituições culturais portuguesas, resultaram trabalhos de pesquisa - publicados na Imprensa Oficial em 1971 e em 1973 - e farto material que pretendemos usar num estudo mais amplo sobre a linguagem portuguesa da publicidade.

Apenas resumiremos aqui algumas observações de interesse cultural e sócio-linguístico feitas naquela ocasião, in loco.

- A tradição da boa fama dos vinhos portugueses, já documentada no século XVI no *Pranto de Maria Parda* - apesar da concorrência publicitária dos produtos estrangeiros, especialmente franceses e espanhóis - mantém-se através dos tempo e continua a ser, na década de 70, o tema mais explorado da propaganda comercial portuguesa, no país e no exterior, o que reflete a situação econômica lusitana, no âmbito da produção e da exportação.

Segundo o testemunho de Arlindo de Sousa, in A Língua Portuguesa no Brasil, é antiga, tanto na publicidade lusitana quanto na brasileira, a participação de poetas famosos na criação de anúncios

comerciais, principalmente em versos. João de Deus e Olavo Bilac, por exerceram essa atividade, sem o menor preconceito.

Ainda hoje, nos dois países, como de resto acontece em toda a parte, é importante a contribuição de escritores e poetas na comunicação publicitária. Embora se discuta a eficácia dessa propaganda versificada, pudemos observar que ela é bem mais freqüente em Portugal do que no Brasil, onde o procedimento se considera, de certo modo, ultrapassado ou, pelo menos, conservador.

- As colônias portuguesas da África e da Ásia apareciam na publicidade de Lisboa - especialmente nas denominações comerciais e nas marcas de produtos - mais por seu exotismo ou pelo sentimentalismo do comerciante do que por razões colonialistas. É que naqueles tempos as preocupações políticas não tinham chegado a exercer grande influência na linguagem publicitária. Embora se documentassem no comércio local denominações como PASTELARIA FLOR DE CABINDA, PENSÃO DE LUANDA, MERCEARIA MACAU etc. - mais típicas de Portugal que do Brasil, os comerciantes portugueses tinham uma simpatia toda especial por palavras e expressões de conotação "nobre", tais como: OURO, REI, PÉROLA, IMPÉRIO/IMPERIAL, DA MODA etc.

- Ainda comparando os dois estilos publicitários: observamos, em Portugal, uma notável preferência pelos neologismos comerciais no grau diminutivo: BRINQUINHO DE ALFAMA, ALFACINHA, ESCONDIDINHO DE SANTA APOLÔNIA, SOZINHITO etc. No Brasil, pelo contrário, principalmente nos centros metropolitanos, predomina na linguagem publicitária o aumentativo em -ÃO. Até 1972, não documentamos em Lisboa um só exemplo de denominação comercial ou marca com essa flexão. Pode ser que a "moda brasileira" do aumentativo -ÃO já tenha chegado lá.

Resumindo: entre os anos de 1968 e 1972, a publicidade brasileira, em comparação com a portuguesa, pareceu-nos muito mais viva, dinâmica, criativa - reflexo, aliás, de nossa vida econômica mais diversificada e da força dos meios de comunicação de massa, mais desenvolvidos no Brasil do que em Portugal. Embora os portugueses vivessem, na aquela época, um agitado período de crises internas, agravado com a guerra nas colônias, a sua publicidade pareceu-nos alheia a essas preocupações. E essa alienação dos temas políticos e sociais, na sua publicidade, é, sem dúvida, característica de uma sociedade mais conservadora - (Para não dizer "repressiva".)

3º momento: A PUBLICIDADE APÓS A REVOLUÇÃO DE 1974

Infelizmente, não estivemos em Portugal depois da Revolução

dos Cravos. Acompanhamos, porém, com o maior interesse, os acontecimentos políticos e as mudanças sociais que ocorreram naquele país, seja através da imprensa, seja através de informações de amigos residentes em Lisboa ou que ali estiveram a passeio nos últimos anos. A esses dados se acrescentaram os anúncios comerciais que analisaremos neste trabalho, permitindo-nos, assim, ter uma idéia razoável da Publicidade portuguesa em um de seus mais importantes momentos históricos.

Paulo Mercadante, autor do livro de impressões *Portugal, Ano Zero*, foi uma de nossas fontes impressas. Jornalista nascido em Minas Gerais, ele viveu em Portugal durante o período revolucionário e pôde observar, in loco, as transformações políticas e sociais que sofreu aquele país, depois da Revolução. Também consultamos as minuciosas reportagens jornalísticas da equipe do *Sandy Times*, mais tarde publicadas no volume intitulado *A Hora dos Capitães*, em sua tradução portuguesa.

Na medida do possível, procuramos ler também a obra de personalidades portuguesas que deram à imprensa mundial o testemunho vivo de sua participação no processo revolucionário que culminou com a queda do regime salazarista, em 1974. Não há necessidade de repetirmos aqui datas e fatos históricos que são do conhecimento de todos. O que nos importa, neste trabalho, é a análise da mudança social do povo português refletida na Publicidade contemporânea dos fatos, ou seja, mais precisamente nos anos de 1974 e 1975.

Os textos publicitários de que nos ocuparemos foram, em sua maioria, coletados nos jornais *Diário de Lisboa*, *O Jornal* e *A Capital*, graças à cooperação de uma amiga residente em Portugal - Eusa Rego. A ela agradecemos a ajuda e o interesse com que tem acompanhado as nossas pesquisas.

Com base nesta amostra da Publicidade portuguesa pós-salazarista, e apoiados na bibliografia especializada, a que tivemos acesso, tentaremos arrolar e analisar os principais centros de interesse dos anunciantes, naqueles tempos, e que se podem considerar os "temas publicitários" do nosso 39 momento histórico.

NACIONALISMO, RECONSTRUÇÃO DO PAÍS, DEMOCRACIA E LIBERDADE

Não se pode afirmar que a valorização do passado, das raí -

zes da nação portuguesa, não existisse sob o regime salazarista. É claro que o nacionalismo existia, só que era voltado para um passado saudoso e sebastianista.

Será bem diferente desse nacionalismo passadista o ufanismo do português recém-saído de 48 anos de ditadura, e que se reflete amplamente na Publicidade da época. Após a contundente condenação do regime salazarista, justa ou injustamente responsabilizado por todo o abuso, tanto no plano da fracassada política ultramarina como no da denegação dos direitos individuais, o novo regime revolucionário elaborou um programa de "salvação nacional" e "restauração das liberdades fundamentais". A Publicidade do tempo não ficou imune à esses propósitos éticos e nacionalistas, como se pode verificar em anúncios comerciais como os seguintes:

"Exija fabricado em Portugal" - esse slogan, divulgado na imprensa falada, escrita e televisiva, demonstra a preocupação do Governo - e, por que não, dos industriais portugueses - em valorizar a indústria nacional. Como já vimos, o consumidor lusitano (assim como o brasileiro) sempre deu a sua preferência ao produto estrangeiro, embora nem sempre ele a tenha como uma qualidade superior, em relação ao nacional.

A *Decorama*, loja de decorações, em Lisboa, criou um slogan publicitário completando no seu interesse, um lema governamental da Revolução, que incitava os portugueses a economizar: "Pense 2 vezes antes de gastar o dinheiro; invista no conforto de sua casa".

Aproveitando o tema da "reconstrução nacional", a "Lusali-te" (empresa construtora) elaborou o seguinte anúncio:

"Os nossos materiais (coberturas, revestimentos de paredes, tectos, saneamento, reservatórios, ventilação) que os técnicos competentes conhecem, estão na linha da auto-construção para a construção do país. Consulte-nos".

Em 1975, apareceu em vários jornais de Lisboa um anúncio destinado aos trabalhadores, persuadindo-os a adquirir letras do Tesouro Nacional. Observe-se o estilo enfático e a argumentação nacionalista voltada para o futuro, do texto:

"Trabalhador

A reconstrução nacional é contigo.

Contigo e para ti, é urgente reconstruir o País!

Palavras, intenções ou desejos não chegam.

É preciso refazer - transformar - melhorar!

Em muitos pontos, é preciso recomeçar - do nada!
E para isso, é preciso dinheiro!
Agora, a responsabilidade é nossa!
Só podemos contar conosco! Com cada um de nós! Com todos!
Na medida das nossas possibilidades - com optimismo, coragem, confiança.
É preciso participar! Compra títulos do Tesouro para a Reconstrução
Nacional! Individualmente ou em grupo!
É preciso o teu esforço para a Reconstrução Nacional. O
Juro não é só 10% ao ano mais o prêmio no reembolso! É
100% de segurança e garantias de trabalho no futuro de todos nós!"

Mas o interesse por antiguidades, mesclado a um nacionalismo passadista também estará presente na publicidade portuguesa de 74/75. Ao mesmo tempo pitoresco e ideológico parece-nos o seguinte anúncio da CASA RAINER, para os colecionadores de réplicas de armas portuguesas antigas:

"Ofertas em 1975:

- 1a. - réplica exacta duma espada lusitana usada há dois mil anos contra os invasores romanos: 400 escudos;
- 2a. - réplica exacta duma espada medieval portuguesa do reinado de D. Sancho II. Modelo usado em lutas contra os mouros e em defesa da independência nacional : 850 escudos;
- 3a. - réplica exacta da gorjeira de oficial usada pelo herói e mártir nacional Gomes Freire de Andrade: 400 escudos.

Evidentemente, a Revolução Portuguesa e todas as idéias a ela relacionadas deixarão a sua marca na publicidade contemporânea dos acontecimentos, como podemos documentar, por exemplo, nestes comerciais:

"LOTARIA comemorativa do 25 de abril - melhor sorte para muitos!"

(em lay-out , cravos e trevos de quatro folhas, que são símbolos de boa sorte)

"As mulheres votaram em CHERIE MODA como um dos mais belos e mais baratos figurinos da actualidade".

"OLAIO - um estilo revolucionário que não esquece o conforto...nem o preço".

RIGOR, VERDADE e DEMOCRACIA tornaram-se as palavras-chave da campanha publicitária do JORNAL NOVO, publicação irreverente e corajosa no tratamento dos assuntos políticos, e que começou a circular em abril de 1975:

"Verdade é saúde da democracia. JORNAL NOVO é verdade. É luta pela verdade. Porque a verdade consciencializa a revolução democrática. JORNAL NOVO é para si".

"Rigor é força da democracia. JORNAL NOVO é rigor. Rigor na análise dos factos. Rigor na consolidação da democracia. Rigor na construção de uma sociedade livre. JORNAL NOVO é para si".

Vale a pena observar, nos anúncios acima, o raciocínio silogístico e a força dos pleonasmos. Muitas vezes a mensagem verbal se fazia acompanhar de signos não-linguísticos que reforçavam as intenções do anunciante: cor vermelha, martelos, foices, punhos cerrados etc., como os presentes na propaganda mural da política de esquerda, tão bem documentada no volume *As Paredes na Revolução* (*Graffiti*) da Editora Mil Dias.

Nenhuma idéia foi, porém, mais explorada na Publicidade portuguesa após 1974 do que a da "liberdade", em toda a sua plenitude : política, intelectual, moral, individual...

Arrolaremos a seguir alguns anúncios comerciais que mostram a euforia lusitana no gozo da "liberdade":

"RENAULT 4 - Liberdade às quatro rodas. Utilize-o como quiser. Ele permite essa liberdade."

"Portugal: tout prend un gout de liberté" (Em Portugal, tudo toma um gosto de liberdade)

Esse último slogan foi divulgado em Paris, pela Delegação do Turismo Português. Contrariamente aos apelos anteriores da indústria turística - mais voltados para as excursões a monumentos históricos e para os prazeres gastronômicos - "liberdade" será o tema central de quase todas as campanhas publicitárias de turismo português, de preferência na França e na Espanha, onde se encorajava o público a visitar Portugal, por "ser tan cerca y tan diferente".

Na verdade, o movimento de 74 provocou radicais transfor-

mações na estrutura social portuguesa "libertada". Ainda é cedo para avaliar as conseqüências do processo. Entretanto, uma delas tem preocupado o governo: a euforia da liberdade se seguiram os excessos, a anarquia, a indisciplina. Movimentos grevistas generalizados, rebelião de estudantes, inflação crescente e muitos outros problemas sociais.

Evidentemente, com essas mudanças, alterou-se também o comportamento do consumidor português, surgiu um novo sistema de vida que exigirá novas técnicas publicitárias. Pelo menos nos centros metropolitanos, pois nas áreas mais afastadas as estruturas da hierarquia local continuavam imunes às novidades. Lá ainda se conserva a hierarquia, a ordem e o respeito pelas instituições: a Igreja, a Escola, a Junta.

Daí o contraste social verificado num país onde "liberdade" e "participação" continuam lado a lado com a "tradição" e o conservadorismo que se podem documentar, inclusive, na sua propaganda comercial.

VALORIZAÇÃO DO TRABALHO E DO HOMEM

Depois da vitória do movimento revolucionário, surgiu nas principais cidades do país, em especial nos centros universitários, uma intensa propaganda ideológica de esquerda, em suas várias correntes e facções: comunismo, socialismo, trotskismos, maoísmo... Em Lisboa, já em novembro de 1974, os programas radiofônicos do movimento das forças armadas adquiriram um estilo socialista, ao mesmo tempo que soluções marxistas eram propostas abertamente para os principais problemas que afligiam a nação. Em 1975, já se viam inscrições comunistas e socialistas nos muros das cidades menores e das aldeias, sem que fossem poupados monumentos históricos como, por exemplo, o mosteiro da Batalha.

Na imprensa dirigida pelos comunistas, começaram a surgir caricaturas, montagens fotográficas e humorísticas sobre a "direita" - de que o regime deposto seria representante. Essa agressividade transparecerá principalmente na publicidade de natureza cultural, como se pode observar nos anúncios de publicações. O semanário *O Coiso*, por exemplo, apresenta-se ao leitor como o "semanário de maior penetração no país, escrito da esquerda para a direita (baixa)".

Em 1975, as editoras portuguesas anunciam enfaticamente:

"Agora você conversa...discute...precisa saber!"

E apresentam uma longa relação de livros que consideram indispensáveis para os leitores do Novo Portugal:

O Socialismo a partir de Marx (85 escudos)

A Inflação (60 escudos)

Sistemas Econômicos e Sociedade (100 escudos),
etc.

Um dos passos mais importantes dos revolucionários portugueses, após a vitória, foi o restabelecimento de relações econômicas, políticas e diplomáticas com os países comunistas. Em 19/6/75 lê-se num jornal de Lisboa a notícia de uma "corrida de touros portuguesa, em homenagem à missão militar da República Socialista da Romênia".

No mesmo ano, por ocasião da Feira Internacional de Lisboa, encontrava-se, em todos os veículos de comunicação, a frase - modelo da nova orientação política internacional:

"Com a revolução portuguesa, fraternidade com todos os povos do mundo".

Essa nova orientação política não poderia deixar de se manifestar na publicidade da época. É o caso, por exemplo, das relações comerciais com empresas soviéticas que se faziam anunciar nos jornais e revistas, tornando acessíveis aos consumidores portugueses produtos anteriormente proibidos:

MACHINOEXPORT (equipamento industrial soviético)

SOJUZ PLODOIMPORT (vodka e produtos alimentícios) etc.

Dentre os vários temas socialistas documentados na Publicidade portuguesa de 74/75, deu-se uma ênfase especial à valorização do homem e do trabalho. Vejam-se, apenas a título de amostra, alguns desses comerciais:

SANTOS & NASCIMENTO ("pronto-a-vestir...brm")

"Não servimos elite\$. Vestir bem sem olhar a quem".

Eis aí, a nosso ver, um anúncio inteligente e demagógico. Apela-se para as idéias socialistas, com desprezo às elites econômicas, como se sugere na estilização gráfica da palavra. Observe-se ainda a rima do "slogan e o seu tom socializante".

BANCO PINTO & SOUTO MAYOR

Embora pertencente a tradicionais famílias de capitalistas portugueses, esse banco, a partir de 1974, adotou o simpático lema:

"Promover o trabalho
Investir no progresso"

O apoio ao trabalhador, especialmente ao pequeno e médio produtor, tão esquecidos pelo regime passado, segundo diziam, tornou-se um verdadeiro clichê nos anúncios de instituições financeiras:

"BANCA ao serviço do trabalho. 1a. etapa da nova BANCA: Crédito Agrícola, Crédito ao Trabalho do Pequeno e Médio Produtor".

As soluções marxistas de problemas sociais, a que já nos referimos, ilustram-se à perfeição com esta propaganda da HOLICLUBE, empresa turística que proclamava em folhetos volantes e nos jornais:

"Férias (turismo social)

- * são um DIREITO
- * são uma NECESSIDADE
- * são uma EXIGÊNCIA

O Algarve NÃO É só para estrangeiros
O Estoril NÃO É só para privilegiados
A Madeira NÃO É só para minorias

Uma nova visão da empresa turística, eis aí um fato social, econômico e publicitário de interesse para o nosso estudo. Antes da Revolução, era o turismo uma das mais importantes fontes de divisas para Portugal. Durante todo o ano chegavam àquele país levadas de turistas europeus e americanos, que tinham sempre à sua disposição uma excelente infra-estrutura hoteleira e um organizado serviço de passeios e excursões turísticas. Mas a Revolução assustou os estrangeiros e provocou, a partir de 1974, um grande prejuízo na economia portuguesa, já debilitada por problemas externos e internos. O luxuoso hotel "ESTORIL SOL", por exemplo, foi invadido pelos próprios empregados e teve durante a temporada de 74/75 pouquíssimos aposentos ocupados por turistas estrangeiros. Nem mesmo uma intensa campanha publicitária de preços baixos, voltada para o turismo interno, conseguiu fazer com que fossem ocupadas 10% das instalações disponíveis. Ao que parece, a empresa turística portuguesa se salvou da crise, graças à nacionalização dos bancos particulares e à volta de uma certa

tranquilidade social ao país. Todavia, demorará algum tempo antes que o turismo recupere o prestígio anterior.

Outros problemas sociais, como o da casa própria, mobilizaram a atenção dos anunciantes portugueses, conforme se vê no texto abaixo, de responsabilidade de uma firma construtora:

"LUSALITE. Da auto-construção à construção do país. Uma casa. Duas casas. Um bairro. Nós estamos ao lado das autarquias locais, das câmaras que, em ligação directa com o povo, pretendem solucionar o problema da habitação".

Sincera ou não, a publicidade lusitana de 1974/1975 procurava defender os novos ideais democráticos do país. Ela atuava como um sistema de comunicação que, sem perder as suas características de persuasão ao consumo, servia de barômetro do desenvolvimento da comunidade, ao mesmo tempo que espelhava suas preocupações e interesses coletivos.

CONCLUSÃO

Acreditamos poder concluir que, dentre os três momentos da publicidade portuguesa que escolhemos como objeto de estudo, é na 3a. fase, isto é, a partir de 1974, que a propaganda comercial começa a apresentar um conteúdo social marcante, aparentemente mais voltado para o homem do que para o lucro. Os anunciantes não se limitam a exaltar os seus produtos e serviços: eles se preocupam também com a classe trabalhadora, defendem a sua participação na renda nacional, colaboram na reconstrução do país.

Em outras palavras: a publicidade engajou-se à filosofia do novo Governo.

Finalmente, através da análise, embora superficial e incompleta desses três momentos da publicidade lusitana, tentamos mostrar a sua importância cultural e sociolinguística, não apenas em Portugal, mas também no Brasil, que dele herdou a língua e as tradições.

BIBLIOGRAFIA

MERCADANTE, Paulo. *Portugal Ano Zero*. Artenova, Rio de Janeiro, 1975

NEVES, Norma Lúcia H. *Nomes Próprios Comerciais e Industriais no Portugal*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1971

_____, *O Estilo Publicitário no Brasil e em Portugal*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1973.

PENTEADO, J.R. Whitaker. *A Propaganda Antiga*. Pioneira, São Paulo, 1974

SOARES, Mário. *Portugal Amordaçado*. Arcádia, Lisboa

_____, *Portugal: que revolução?* (diálogo com Dominique Ponclín) Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1976

SOUSA, Arlindo de. *A Língua Portuguesa no Brasil*. Fundo de Cultura, Rio de Janeiro, 1960

REPÓRTERES do *Sunday Times*. *Portugal: A Hora dos Capitães*. Nova Época, São Paulo, 1978

"Graffiti" - *As Paredes na Revolução*. Mil Dias, Lisboa, 1978

PERIÓDICOS:

Jornal Comunidade - ano I, nº 1, de 10/6/77

Revista 25 de Abril - COMUNIDADES PORTUGUESAS - nº 25,26,27,28 (março a junho de 1978)

Jornais de Lisboa: *Diário de Lisboa*, *A República*, *O Século*, *Jornal Novo*, *A Capital* (fevereiro a junho de 1975)

1. Introdução

Estamos cōncios de que uma discussão produtiva em torno do assunto mencionado acima estã muito alēm de nossas possibilidades: de um lado, exige-se não sō um sōlido conhecimento da História em geral e da vida portuguesa moderna, mas também uma convivência, um ater-se constante às suas evoluções, a partir também da queda do regime salazarista; de outro lado, não obstante a superficialidade do debate, principalmente por ser curto por natureza, seria necessário estar em dia com os vários aspectos sob os quais a publicidade se apresenta à investigação em nossos dias.

Por isso, tomou a presente discussão o rótulo de comentários, conferindo-se aos mesmos uma acepção mais ligeira. Através deles, portanto, não estamos tentando fazer uma análise, no sentido de crítica, do material apresentado, e sim, levantar algumas questões ocorridas eventualmente, bem como colocar uma ou outra indagação, a título de esclarecimento para o próprio debatedor.

Para o pretendido levantamento de dados, um método muito simples, senão o mais simples, foi adotado: seguir-se quase que sō cronologicamente as idéias do texto-conferência.

Terminando a já longa introdução, seria bom lembrar que, apesar de se avolumar cada vez mais a bibliografia e mesmo a teoria técnica por parte de entendidos desta área de estudos, a publicidade é ainda bem pouco explorada sob o ângulo de quem a examina como um canal de um código, no caso específico, o de língua portuguesa.

2. Discussão

* Professor Auxiliar de Ensino da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Como primeiro item, cabe perguntar se seria verdade que a publicidade constitui um media de tão grande interesse, como coloca a conferencista, para a Semiologia e a Sociolinguística? Parece que, cotejando-se afirmações contrárias, a favor e contra, de autoridades no assunto, o saldo positivo, quer dizer, a favor, não seria tão considerável.

Diz o texto, no segundo parágrafo da página 1, que "(...) a Publicidade ou Propaganda Comercial (...) condiciona o leitor, ouvinte ou telespectador a determinados padrões de cultura, ao mesmo tempo em que reflete a sociedade sobre a qual atua" e, logo a seguir: "É o que tentaremos demonstrar neste trabalho" Repetimos: "condiciona o leitor" e "reflete a sociedade": o que foi feito, ao longo de todo o texto, não é somente o que se encerra no segundo dos efeitos, "reflete a sociedade"? Aliás, no 3º parágrafo da p. 5, corrobora-se a intenção da conferencista: "O que nos importa, neste trabalho, é a análise da mudança social do povo português refletida na Publicidade contemporânea dos fatos, ou seja, mais precisamente nos anos de 1974 e 1975", a intenção de fato executada.

Na p. 2, a colega arremata assim o 3º parágrafo; ao tratar do 1º momento: da Publicidade no Século XIX: "(...) e a se julgar pela frequência de anúncios de remédios para "frieiras", documentados naquele jornal, pode-se concluir que era essa uma das principais doenças que afligiam os portugueses, na época". Tirar conclusões - a partir de dados repetidos ou repetitivos - de fatos sociais, ou mesmo de outra natureza, é sempre lícito e razoável (não o fosse, mal poderíamos, por exemplo, falar da existência da Sociolinguística, entre tantos assuntos). Acreditamos, pois, que uma observação dessas tem sua plausibilidade, justamente em face da época situada (1830). Contudo, aproveitamos o espaço (preencher espaço como se diz) para lembrar o perigo de, isso válido para nossos dias, puxarmos 'fios' de tais ou tais tendências sociais, através da publicidade, dado o seu caráter de propaganda sugestiva, fantasiadora, ilusionista, como hoje praticada, na exacerbação dos ânimos diante de fictícios bens produzidos em série.

Logo abaixo, o 5º parágrafo, entretanto, confirma aquele tipo de generalização precipitada, se atentarmos para o fato de ter sido tirada a partir de um exemplo único, o da "galinheira" Cláudia, depois atacadista de azeitonas: "Como se vê, a mulher também exercia um papel de relativa importância no mundo econômico português, que sempre foi dominado pelo homem."

Quanto ao 2º momento, apenas ficou registrado o seguinte: a autora, que na parte introdutória não se referira a situações ou exames paralelos no Brasil, resumiu uma impressão geral (aliás muito válida e lúcida) entre a criatividade da publicidade brasileira e a da portuguesa, impressão talvez fruto de sua própria vivência do período, por ela citado, entre 1968 e 1972, em Portugal. Quer dizer, ao colocar "resumindo", não nos ficou a impressão de haver-se apoiado nos parágrafos que compõem o 2º momento, eles que são comprovantes de exemplos claros da alegada criatividade, e sim, em dados gerais de seu conhecimento.

Na exemplificação de quase todo o trecho intitulado de "3º momento: A Publicidade após a Revolução de 1974", por sinal a medula do trabalho, um aspecto geral nos chamou a atenção negativamente: os anúncios daquilo que se poderia denominar publicidade stricto sensu se encontram misturados aos que a própria dissertadora enfeixa sob a designação de campanhas publicitárias, isto é, publicidade lato sensu. Apenas desejaríamos ver, para maior sustentação de seu estudo, exemplos situados no âmbito dos textos publicitários em geral, que não 'governamentais', porque assim se delinearía mais nitidamente o quadro das referidas influências sociais entrevistadas por meio da linguagem. E isso nos traz, ademais, a seguinte reflexão: afinal, os homens da publicidade portuguesa, tomados por assim dizer como elementos particulares e isolados, não teriam nenhuma ou quase nenhuma criatividade - ou talvez melhor seria dizer: nenhuma liberdade de criação - e deveriam, assim, seguir uma só trilha possível, a de engrossar as campanhas governamentais daquele período tão crítico e decisivo?

Agora, descendo a algumas particularidades, no exame do 3º momento, veja-se ainda:

1º) no tocante à colocação do anúncio da *Casa Rainer*, achamos que ele se situaria mais adequadamente no trecho em que se explica o contraste de "um país onde "liberdade" e "participação" continuam lado a lado com a "tradição" e o "conservadorismo"

2º) na p. 8, depois de amostras cuja temática era de "nacionalismo, reconstrução do país e democracia", surge esta proposição: "Nenhuma idéia, porém, foi mais explorada do que a da "liberdade". Curioso é que o tema, realçado, o mais rico, o mais aproveitado na época, tenha ficado com apenas 3 exemplos (na verdade, dentro do que consideramos há pouco, um só de publicitários, digamos, particulares, uma vez que os outros dois são de campanha governamental pró turismo por

tuguês no exterior;

39) os exemplos dos anúncios, desde a p. 8 até o final da p.9, contidos sob o título "valorização do trabalho e do homem", 2a parte do 39 momento, pertencem com mais propriedade a um possível subtítulo, ou subdivisão, que categorizaríamos, por exemplo, como "ideologia" ou "conflito e/ou integração de ideologias políticas". São a partir da p. 10 até o final dos exemplos, na p. 11, é que se ilustrou a 2a. divisão do 39 momento, aliás, o melhor quadro de exemplos, por retratar, com mais ênfase, a visão do que estamos chamando de melhor reflexo da publicidade, na sua acepção mais restrita.

Por fim, com vistas ao item conclusão, poder-se-ia considerar tudo bom no todo, não fosse o último parágrafo, em que se afirma: "(...) tentamos mostrar a sua importância (a da publicidade portuguesa nos três momentos) cultural e sociolinguística, não apenas em Portugal, mas também no Brasil, que dele herdou a língua e as tradições". O que já serve de conclusão para estes comentários esparsos:

3. Conclusão

Com isso queremos dizer, em última análise, que não criticamos, a bem dizer, o desenvolvimento do tema proposto, isto é, publicidade e revolução de 1974 em Portugal, no seu inter-relacionamento, mas acreditamos, melhor seria não se ter preocupado muito, em termos explícitos, com a situação, comparada, do Brasil, a menos que se tivesse traçado, de fio a pavão, um paralelismo entre os dois campos de análise em questão. E isso foi feito sistematicamente só na explanação do 29 momento.

Parabéns à Professora Norma Lúcia, que, mais uma vez, nos brinda com um novo trabalho, capaz de suscitar interesse e chamar nos a atenção para ligarmos (no sentido também de "ligarmos para") os dois mundos, num estreitamento já tão surradamente decantado, é verdade, mas que valoriza essa nova união afetiva, moral, e também objetiva, nos terrenos da Publicidade, a exemplo do que ocorre em outros pólos de confronto, sobretudo no das artes e da literatura!

"A PUBLICIDADE PORTUGUESA E A REVOLUÇÃO DE 1974"

Comentários II

Maria Helena Rabelo Campos *

O problema central analisado pela professora Norma a partir do tema "A publicidade portuguesa e a revolução de 1974" são as relações entre a propaganda comercial (e embora às vezes sejam citados exemplos de propaganda política) e temas sociais. A professora afirma que "a partir do ano de 1974" a publicidade comercial torna-se "engajada e rica de conteúdo social e até mesmo ideológico". Faz ainda referências à Semiologia e à Sociolinguística como seus suportes teóricos.

Para melhor situarmos nosso ponto de vista a respeito das idéias apresentadas pela conferencista, é necessário que façamos algumas considerações de caráter teórico.

As relações entre a propaganda e seu momento social serão consideradas por nós sob um duplo enfoque. O primeiro diz respeito aos aspectos técnicos que, no caso do anúncio, referem-se a pesquisas e análise de mercado e opinião, a noções de marketing em quanto relações entre mercado e produto na proporção do primeiro para o segundo. Procura-se detectar aí os traços fundamentais dos indivíduos, potenciais compradores do produto a ser anunciado. Pesquisam-se seu poder aquisitivo, locais em que habita, trabalha, diverte-se e transita, padrões de gosto, hábitos, valores, ídolos, aspirações, desejos, ansiedades, frustrações e o que mais houver.

A partir dessas informações básicas, associadas a outras tantas originárias da estratégica de mídia, empenha-se a equipe publicitária na criação do anúncio.

É esse o grande momento. Momento em que as informações colhidas do próprio indivíduo lhe serão devolvidas sob a forma de uma carência básica a ser preenchida pelo produto, este sim, prenhe de traços positivos. Esse mecanismo consiste em dizer ao consumidor aquilo que ele já sabe e a que Umberto Eco se refere como Retórica Consolatória.(1)

Não se trata, entretanto, de uma pura, simples e inocen

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

te devolução de informações. Elas se revestem de uma roupagem nova , sedutora, encantatória. Em seus meandros sutilmente introduzem-se sistemas de valores, referências míticas, palavras de ordem, modelos a seguir, ações a cumprir, hábitos a adquirir, regras de conduta e uma visão do mundo.

A função "objetiva" da publicidade, consiste como diz Jean Baudrillard em "divulgar as características deste ou daquele produto e promover-lhe a venda",⁽²⁾ acrescentam-se a história contada , o cenário montado. E, por um efeito de deslocamento, o anúncio, em vez de falar do produto, fala do homem e do mundo. Esse é o segundo ponto de nossa abordagem das relações entre o anúncio e o momento social.

Complementando essas considerações, julgamos necessário relembrar a dupla instância sobre a qual o anúncio se constrói, ou seja, o suporte retórico e o suporte ideológico.

O suporte retórico da mensagem publicitária vai-se constituir quer ao nível do elemento verbal, quer ao nível da ilustração. Vai representar as soluções codificadas através das quais a mensagem se traduz e chega até seu receptor.

A linguagem publicitária, na sua vertente retórica, apresenta-se forte, inusitada, impactual, procurando vencer a barreira de indiferença do receptor que se constitui na dificuldade básica com que se defronta a equipe de criação do anúncio (na realidade, ao abrirem uma revista, por exemplo, pouquíssimas pessoas pretendem ler, ou mesmo ver, os anúncios).

O anúncio, citando a expressão usada pelo publicitário David Paiva, é uma bricolage.⁽³⁾ Há nele a reelaboração de materiais de origem diversa deslocados de seu contexto original. O efeito obtido associa reconhecimento e surpresa, o já visto e o inusitado, a redundância e a informação.

Tais características se devem também à presença de tropos e imagens, esquemas sonoros e visuais, ambigüidades, jogos verbais e deformações ortográficas que vão aproximar o anúncio daquilo a que Roman Jakobson denomina função poética da linguagem e que vai, na mensagem publicitária, responder por um caráter de sedução e encantamento.

No suporte ideológico vão espelhar-se as relações com o momento social e os valores, o "universo do saber" conforme diz Umberto Eco.⁽⁴⁾

Nessa interação entre Retórica e Ideologia, a Semiologia se constitui num instrumental metodológico altamente eficiente pois , "como ciência da relação entre códigos e mensagens, transforma-se con

comitantemente na atividade de identificação contínua das ideologias que se ocultam sob as retóricas"(5).

É preciso, pois, ver através do suporte retórico, procurando desmontar os mecanismos persuasivos a ele subjacentes.

Mas podemos ainda nos perguntar: a propaganda tem ou veicula uma ideologia? Quais são as relações entre esses dois elementos?

Se se define operatoriamente ideologia "como um conjunto ou um sistema de idéias opiniões, valores, representações coletivas, mais ou menos explícitas, mais ou menos organizadas, subentendendo ou induzindo a condutas ou práticas entre os membros do grupo que de le (conjunto ou sistema) compartilham"(6), podemos dizer que a propaganda tem um aspecto ideológico ao lado da função de promoção do objeto. Pode-se mesmo dizer que ela tem "cada vez mais uma função ideológica em vez de uma função de promoção do objeto"(7), traduzindo em seu discurso um sistema de valores implícitos.

Também no que se refere à função das ideologias pode-se estabelecer uma relação com a propaganda comercial. Se não vejamos: "incitar à ação (no caso da propaganda não simplesmente à compra) ; batalhar, convencer a pensar e a agir de uma certa maneira e desem - penhar um papel no processo de integração social"(8).

A propaganda é um lugar de expressão e produção da ideologia e, enquanto seu reflexo, presta-se à descrição do sistema de valores de uma sociedade ou de um grupo social. Qual será entretanto a natureza desse reflexo? Laurence Bardin afirma ser a ideologia um reflexo deformado que opera a partir de uma certa realidade, mas transformando-a no momento em que a exprime. "Essa transformação é de terminada pela natureza e pela finalidade do discurso no qual se instala. A especificidade do discurso publicitário seduzir e canalizar a sedução sobre certos objetos, orquestra o balé dos processos de comunicação a se utilizar e estrutura, após tê-los selecionado, os valores e representações potencialmente disponíveis"(9).

A propaganda como a ideologia é uma ilusão fazendo alusão à realidade para usar a expressão de Louis Althusser⁽¹⁰⁾. As relações que mantêm com a realidade são "relações imaginárias".

Ainda dentro do referencial teórico de Louis Althusser, podemos afirmar que a propaganda se constitui num dos Aparelhos Ideo lógicos de Estado . Constitui-se como uma instituição que contribui para a "reprodução das relações de produção" e que vão por sua vez garantir a estabilidade do sistema econômico-político-social dominante.

À luz do exposto e retomando o texto da conferência da

professora Norma Lúcia, preferimos, à guisa de conclusão, deixar uma pergunta que vai-se traduzir na proposta de outro enfoque para as relações entre a propaganda do comercial e a revolução portuguesa de 1974: a presença de expressões e termos que se situam dentro de uma isotopia revolucionária seria um índice de que a propaganda comercial - metonímia do sistema econômico capitalista e da sociedade de consumo - também participava da euforia revolucionária em Portugal consequente à deposição do governo de Salazar, como afirma a professora Norma, ou vai simplesmente traduzir, na estrutura superficial, o esforço/interesse/necessidade de se falar a linguagem do momento, de dar a ilusão de um clima de euforia, liberdade e novos valores que inevitavelmente se traduziriam num otimismo que levaria a maiores in vestimentos, maior consumo e, consequentemente, maior estabilidade de uma dominância econômica até certo ponto incompatível com os reais objetivos sócio-político-econômicos da revolução portuguesa de 1974?

NOTAS

- 1 - ECO, Umberto - *A estrutura ausente* - São Paulo - Ed. Perspectiva, SA. 1971, p.78.
- 2 - BAUDRILLARD, Jean - *O sistema dos objetos* - São Paulo - Perspectiva, SA., 1973, p. 174.
- 3 - PAIVA, Davi - Conferência sobre "O processo de criação publicitária" proferida para os alunos do curso sobre as relações entre o anúncio e o poema ministrado na Faculdade de Letras da UFMG no primeiro semestre de 1978.
- 4 - ECO, Umberto, Ob. cit. p. 84.
- 5 - Idem, *idem*, p. 85.
- 6 - BARDIN, Laurence - *Les mecanismes idéologiques de la publicité* - Paris, Delarge, 1974, p. 21.
- 7 - Idem, *idem*, p. 21 e 22.
- 8 - Idem, *idem*, p. 22.
- 9 - Idem, *idem*, p. 28 e 29.
- 10- ALTHUSSER, Louis - *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado* - Lisboa, Ed. Presença, p. 78.

Clara Grimaldi Eleazaro*

Tornou-se freqüente, no País, a crítica ao uso atual da língua portuguesa, seja na sua manifestação oral, seja na sua representação escrita.

Ao jovem, sobretudo ao jovem - objeto que é das discussões - não se poupam censuras - expressa-se mal, falta-lhe vocabulário, é incompente para ler, anula-se na prática de redigir.

Inevitavelmente, como decorrência, julga-se a Escola, que, para muitos, tem demonstrado ser incapaz de solucionar, ou, pelo menos, abrandar o grave problema.

Digladiam-se os representantes dos três graus de ensino, acusando-se mutuamente: o estudante é falho, no 2º grau, por deficiência do 1º; ambos, 1º e 2º graus, unem-se para atacar a ineficiên - cia do 3º, e este declara-se impotente diante do fraco material humano que lhe vem daqueles.

E o ensino da língua materna torna-se um fardo cada vez mais pesado; avolumam-se as críticas, propõem-se soluções a curto e longo prazo, mas o resultado animador e positivo parece ainda distante, se não impossível de ser alcançado.

É sempre oportuno debater o assunto. Considerada matéria pertinente a mestres e alunos de Letras, particularmente àqueles que se irão dedica. ao ensino da língua nacional, torna-se o debate imperioso.

Nesse campo do ensino, eis alguns pontos que julgamos importantes, porquanto atuam como causas que agravam a situação atual do idioma:

- 01) Nas duas últimas décadas, modificou-se a mentalidade do homem ocidental. A explosão técnica, a facilidade dos meios de comunicação levaram-no a participar de múltiplos contextos sociais, a compartilhar problemas de outras comunidades, que não a sua.

Estabeleceu-se uma sociedade extremamente pragmática. O ho-

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Livre-docente em Língua Portuguesa.

mem dá-se conta de seu pouco tempo para adquirir e aplicar os conhecimentos que se fazem necessários.

Com isto, perde terreno o signo verbal, pois o signo visual interessa-lhe como imediato, como aquisição mais rápida, mais ampla, global.

A Escola, que poderia ser uma força de equilíbrio, parece contribuir, sensivelmente, para acelerar o processo. Comparando os métodos passados aos atuais, a afirmação encontra o seu apoio.

Antigamente, não muito antigamente porém, o ensino da língua materna ministrava-se em etapas distintas: após a alfabetização, exercitava-se o aluno em livros, onde a ilustração suplantava o texto, este apresentado em tipos gráficos avantajados. À medida em que progredia o estudo, desapareciam as ilustrações para ceder lugar a textos cada vez mais longos, agora em tipos normais de imprensa.

Era um exercício lento, era, mas ao fim das quatro séries primárias, o pré-adolescente possuía boa capacidade de leitura, apreciável abstração de imagens visuais. Predominava, pois, em sua plenitude, o signo verbal.

Na Escola de hoje, é bem diferente o quadro. Abusa-se da ilustração, preterindo-se o texto. Agrava-se a situação, pois, o fato ocorre não apenas nas séries iniciais; é prática comum de todo o 1º grau e, muitas vezes, do 2º. E mais, ao "método" submete-se não apenas o Português, no seu novo rótulo de Comunicação e Expressão. Estabelecimentos há, e não são poucos, em que se exige, do aluno, a apresentação de trabalhos bem visuais na verificação do rendimento escolar, isto é, fartamente ilustrados, não importa a forma lingüística que lhes sirva de instrumento.

Soma-se a isto a proliferação desordenada de publicações em quadrinhos, não apenas revistas. Se bem se lembram todos, até mesmo a literatura brasileira se viu envolvida nesta empresa, com a edição adaptada de renomados autores nacionais.

Ninguém, supomos, pretende que o jovem seja anacrônico, vivendo sob normas do passado, sem a evolução acelerada, porém natural, que o mundo de hoje lhe proporciona. Entretanto, se o bom uso da língua comprovou sempre e comprovará, através dos tempos, o nível intelectual de um povo, de modo especial na sua manifestação escrita, não caberia à Escola coibir esses abusos que se verificam, ajustando, de forma conveniente, a comunicação ao adequado emprego do idioma?

02) No Brasil, de 1905 até hoje, tivemos, pelo menos, quatro importantes documentos legais visando a fixar diretrizes e bases para o Ensi-

no de 1º e 2º graus, antigo Grau Médio. Os anteriores à reforma proposta pela Lei 5692, de 11 de agosto de 1971, através da regulamentação deles oriunda, enfatizaram sempre o estudo da língua pátria, obrigatório tanto para os cursos de tendência humanística, quanto técnico-científica. Estudo desenvolvido em carga horária expressiva, integrando os currículos do grau médio, o Português (incluindo as literaturas do Brasil e de Portugal) não podia, em número de aulas semanais, ser suplantado por qualquer outra disciplina.

Já a Lei 5692/71 não seguiu a filosofia das que a precederam: apresentando a grande novidade de situar a língua no seu novo título - Comunicação e Expressão, faz apenas duas referências à língua materna, uma das quais não implica propriamente o modo de ser ela ministrada. Observemos:

Art. 1

§ 2º - O ensino de 1º e 2º graus será ministrado obrigatoriamente na língua nacional.

Art. 4

§ 2º - No ensino de 1º e 2º graus dar-se-á especial relevo ao estudo da língua nacional, como instrumento de comunicação e como expressão da cultura brasileira.

Poder-se-ia realizar muito, mesmo a partir de tão pouco. Ocorre que regulamentações posteriores, com base nesse documento, evidenciaram duas importantes falhas:

- 1) No currículo de 1º e 2º graus, a língua vernácula não tem carga horária semanal estabelecida.
- 2) Indubitavelmente, mais grave que a não fixação de carga horária, é o fato de Comunicação e Expressão poder integrar, com Educação Artística, uma só área de estudo, num processo que os técnicos chamam de instrumentalização.

Em várias escolas - porque é econômico, porque é lucrativo - adota-se esta opção que a Lei propicia.

Inimaginável um método que possibilite não a ascensão linguística dos educandos, mas que, no futuro, os preserve de, já em cursos de 3º grau. encarar o idioma pátrio como língua estrangeira, onde um simples fato gramatical, um singelo exercício estilístico, um elementar episódio semântico tornar-se-ão motivo de justificado espanto.

Ao absurdo de ministrar-se esse tipo de ensino, acrescenta-se o fato de ser exageradamente grande o número de alunos em ca

da classe. Em serviço de inspeção escolar, constatamos turmas de até 85 alunos ocupando uma área média de 40 m².

O rendimento pressentir-se-ia nulo, fora ele relativo apenas a Comunicação e Expressão. Como calculá-lo, pelo menos razoável, neste processo de integração dupla, partindo do princípio de que a verificação é única para ambas as disciplinas?

03) Ainda a Lei da Reforma

A Resolução 853/71, do Conselho Federal de Educação, e que fixa o núcleo comum para os currículos do ensino de 1º e 2º graus, de finindo-lhes os objetivos e a amplitude, compendia o que analisamos antes. Em seu artigo 4º e respectivos parágrafos 1º, 2º e 3º, encontramos:

"Art. 4º - As matérias fixadas nesta Resolução serão escalonadas, nos currículos plenos do ensino de 1º e 2º graus, da maior para a menor amplitude do campo abrangido, constituindo atividades, áreas de estudo e disciplinas.

§ 1º - Nas atividades, a aprendizagem far-se-á principalmente mediante experiências vividas pelo próprio educando, no sentido de que atinja, gradativamente, a sistematização de conhecimentos.

§ 2º - Nas áreas de estudo, formadas pela integração de conteúdos afins, as situações de experiência tenderão a equilibrar-se com os conhecimentos sistemáticos para configuração da aprendizagem.

§ 3º - Nas disciplinas, a aprendizagem se desenvolverá pre dominantemente sobre conhecimentos sistemáticos".

A seguir, o Art. 5º determina a posição da língua no quadro proposto:

- 1 - nas séries iniciais, sem ultrapassar a quinta, sob a forma de Comunicação e Expressão, tratada predominantemente como atividade;
- 2 - nas últimas séries do 1º grau - 3 ou 4 anos - sob a forma de Comunicação em Língua Portuguesa, tratada predominantemente como área de estudo;
- 3 - no 2º grau, sob as formas de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, tratadas como disciplina e dosadas segundo as habilitações profissionais pretendidas pelos alunos.

Deduz-se que apenas no 2º grau, e assim mesmo se o aluno for

prosseguir estudos na área de humanidade, especificamente Letras, co
nhecimentos sistemáticos lhe serão ministrados no campo da língua ma
terna.

04) O Livro Didático

A adoção do livro didático - seja ela iniciativa do profes-
sor, seja indicação de coordenação de ensino ou órgãos similares, se-
ja imposição da Escola - é, atualmente, um grande problema a ser en-
frentado no ensino da língua portuguesa.

A proliferação de compêndios escolares para o 1º e 2º graus
tem sido realmente espantosa a partir de 1970. Entretanto, a qualida-
de não acompanhou a escala crescente das obras publicadas.

A questão já foi e continua sendo analisada, mas não houve
senão débeis movimentos visando a deter esse fluxo desordenado de ma
nuais.

Parece-nos importante apresentar alguns pontos.

O texto em si, como conteúdo.

Os autores didáticos da língua reúnem, em seus livros, uma
série de textos, mas distanciam-se, quase sempre, das normas legais
do ensino, que propõe, para Comunicação e Expressão, o cultivo de lin
guagens que ensejem ao aluno o contato coerente com seus semelhantes,
ressaltando-se a Língua Portuguesa como expressão da Cultura Brasi -
leira.

Ora, cultura entende-se como totalidade de comportamento a
prendido e transmitido socialmente (Keesing - O conceito de Cultura,
in Revista Educação e Ciências Sociais, Ano V, vol. 8, nº 14, R.J.
1960).

O ensino da língua portuguesa, como se ministra, não perse-
gue, na grande maioria dos livros adotados, a difusão da cultura na
cional. Das falhas que se observam, convém salientar:

A - A inatualidade

Osman Lins, em "Problemas inculturais brasileiros", analisa
bem este aspecto. Na escolha dos textos, os autores didáticos selecio
nam aqueles, que nem sempre são os mais representativos quer da épo-
ca, quer do escritor. Nem há, precisamente, uma seleção, pois os mes
mos textos, os mesmos fragmentos de texto aparecem, indefectivelmen-
te, em quase todo manual.

Interessariam ao aluno, não fossem todos eles, sem exceção,
de épocas passadas, quase sempre vasados em linguagem bem distancia-
da da que se exercita nos dias de hoje.

À vista de algumas antologias, tem-se a impressão de que

tanto a literatura portuguesa, quanto a brasileira, sofreram uma brusca parada no tempo, de tal forma se omitem textos de escritores contemporâneos.

É de lamentar-se a atitude, sobretudo diante da explosão literária verificada, no Brasil, nestas últimas décadas. Apenas textos anacrônicos - já que muitos o são sem qualquer elemento estético que os justifique - motivarão, para leituras posteriores, os jovens da época atual?

Não se trata de excluir, dessas antologias, o exemplo dos mestres da língua. Entretanto, como enfatizou Osman Lins, "a escolha de textos, em nossos livros de Português, não recai sobre as melhores páginas dos velhos mestres", já que são eles, muitas vezes "preteridos em favor de vultos sem a menor expressão literária.

B - A atualidade excessiva

Se alguns autores pecam pela inatualidade dos textos selecionados, outros há - infelizmente não raros, nam poucos - que somente apresentam produções da época contemporânea, ignorando todo o processo histórico-literário, moldando o jovem para a anti-tradição, induzindo-o a valorizar tão somente os aspectos culturais presentes.

Aquí, o manual abriga apenas a expressão literária moderna - ou, com maior precisão, recente. Buscando interessar o aluno por temas que lhe são familiares, ao seu lado emparelham-se assuntos futebolísticos, letras do repertório musical popular. Abusa-se da crônica, da notícia breve, da informação como informação (fartamente ilustrada em qualquer nível de estudo). Inacreditável, mas a própria Fundação Nacional de Material Escolar argumenta "que a cultura brasileira em formação quer a língua materna ao seu gosto, como língua viva, animada e espontânea, expressa numa linguagem atualizada, que todos falam como o português do Brasil". (Cadernos MEC de Português).

É cabível justificar que as antologias resultam do gosto de quem as organiza e, atualizadas ou não, jamais poderão satisfazer, totalmente, os destinatários; que são restritos, à medida em que evitam tropos que firam princípios políticos, religiosos, raciais e morais. Com isto, porém, subestimam-se os mestres da língua por "anacronismo"; supervalorizam-se escritores atuais - muitos deles inexpressivos e dificilmente candidatos à consagração posterior; promovem-se letristas de músicas a literatos, quase sempre sem lhes pesquisar o mérito.

Advém o prejuízo do jovem que, à falta de modelos exemplares, torna-se incapacitado para a distinção da língua em seus vários ní -

veis, sentindo-a, em estudos mais avançados, como idioma estrangeiro, pleno de mistérios e dificuldades.

Outras observações caberiam ao texto, não fosse limitado o tempo desta exposição. No entanto, julgamos importante esta última consideração - a forma ou as formas sob as quais é ele estudado e analisado na maioria quase absoluta dos manuais.

Hoje, uma técnica geralmente adotada, mesmo em manuais! onde a seleção dos textos se faz adequadamente, é a que chamaremos, por falta de outro termo, interpretação induzida.

O autor coloca-se como ator principal, assenhoreia-se da cátedra, faz questionários, induz mestre e alunos a pensarem segundo as suas normas.

Nessa prática, tolhe-se a iniciativa do professor, mesmo porque não importam seu esforço e estudo contínuos, visto contar, quase sempre, com um "manual do mestre", que lhe é fornecido com as respostas consideradas necessárias. Tolhe-se a iniciativa do aluno, que se ajusta a soluções pre-elaboradas, atuando, antes de tudo, como empecilho para que ele, sozinho, ou as descubra ou encontre outros focos de interesse que a leitura porventura lhe possa proporcionar.

Muitas vezes, o autor fixa-se em questões pseudo-interpretativas, à margem do texto, que proveito algum trazem ao discente. Apenas para ilustrar, observe-se um item proposto para a interpretação de "A Botica do povo", de Cavalcanti Proença, no livro Português-interpretção, edição da Companhia Editora Nacional, 1970, da autoria de Jesus da Silva, Ricardo Rosa e Roberto Leite:

" 1. Penicilina, terramicina e aspirina.

Assinale a relação em que os termos não possuem as mesmas características fônico-terapêuticas dos três acima citados:

- a) guaiacol, calcigenol, fostimol, cepacol.
- b) cebion, anapyon, redoxon, saridon.
- c) fenergan, atroveran, fimatosan, teragran.
- d) bromil, brometo, bronquite, bursite.
- e) periatin, pervitin, endopulmin, assugrin".

Ou então, a propósito de "Plebiscito", de Artur de Azevedo, presença infalível em quase todas as antologias escolares:

"Transcreva o texto inteiro para o seu caderno !! Pegue seu lápis de cor e marque:

- a) com preto, as palavras do narrador.
- b) com verde, o diálogo enquanto o pai está na sala.
- d) com vermelho, o diálogo enquanto o pai está no quarto.

d) com amarelo, o diálogo depois da volta do pai.

E mais adiante:

1. Existem famílias que nunca tenham brigado ??
2. É bom guardar ressentimento depois de uma briga ??
3. Que se deve fazer depois de uma briga ??
4. Dona Bernardina agiu bem, chamando o marido ??
5. E ele?

(Geraldo Mattos - Eurico Back - Edição FTD, 1972, 2a edição).

Buscamos a ilustração num livro destinado à 6a. série do 1º grau. Que conseguirá um professor com esse tipo de trabalho, se não criar, no aluno, uma profunda aversão por sua língua?

Considere-se mais que não existe uma gradação de conhecimentos das primeiras para as últimas séries, pressupondo bastante em fadonho o aprendizado do idioma. Vejamos um exemplo constante de um manual de 3a. série do 2º grau:

"O vestibular está aí! Começemos desde agora a pensar nele e a preparar-nos para ele. Em cada um dos nossos capítulos há perguntas sobre interpretação de mensagem para ajudá-lo num dos itens do vestibular. Aqui, repassaremos toda a gramática, mas pretendemos dar-lhe prática de língua, a língua pela língua, de maneira que o conhecimento se lhe grave mais profundamente e aproveite também para o seu futuro. Correto?"

Seguem-se as questões prometidas:

- "Grau: a) É uma _____ pobre: é um casebre.
b) É um _____ desprezível: é um jornaleco.
c) É um _____ poeta: é um poetaastro.

Ou então:

"Siga o modelo:

Ele me trouxe uma revista.

- trouxe -ma.

Ele te trouxe uma revista".

Sem comentários. Entretanto, há exceções que devem ser citadas. Temos ainda uma pequena parcela de bons autores didáticos; primam eles pelo bom gosto na seleção dos textos, pela sugestão de práticas inteligentes e graduadas. Para representá-los, citamos Domício Proença Filho, a quem se deve a excelente série *Comunicação em*

Português, da Editora Ática.

05) Correção idiomática - Correção gramatical - Gramática

A correção idiomática implica questões bastante complexas e, ainda que não sejam recentes as discussões sobre o assunto, foi sobre tudo nestas últimas décadas que o problema passou a merecer maior especial atenção dos estudiosos.

As idéias apresentadas por Saussure possibilitaram uma reformulação de toda a ciência linguística e é a partir de então que novos conceitos se impuseram, permitindo estabelecer, sem arbitrariedades, o correto e o incorreto na linguagem.

No Brasil, mestres, filólogos, linguístas, mesmo considerando as naturais divergências de critérios, sempre estiveram atentos ao tema e trabalhos notáveis podem e devem ser citados: os de Ayres da Mata Machado, Celso Cunha, Mattoso Câmara Júnior.

A correção idiomática, seriamente analisada por eles, não assumira qualquer caráter de escândalo nacional, a que, de modo feliz, Mestre Ayres, numa reportagem apresentada na Revista *Veja* (12-11-75) chamou de "pânico linguístico".

Entretanto, em meados de 1974, um professor mineiro encaminhou, ao Senhor Presidente da República, um extenso memorial, onde teria considerações sobre o péssimo uso da língua nacional, para a qual vaticinava um triste e sombrio destino. E concluía solicitando medidas enérgicas para sanar o mal.

O documento chegou às mãos do Professor Abgar Renault, então ilustre membro do Conselho Federal de Educação, provocando de sua parte um severo parecer, em que se denunciou a Escola como a principal culpada pela crise do idioma.

Acenderam-se os ânimos, estabeleceu-se a polêmica e o tema, latente em nível de grande público, tomou fôlego; a partir de então, é assunto obrigatório daqueles que ministram o ensino da língua materna.

Não nos vale, aqui, discutir conceitos de correção idiomática; vale-nos, sim, admitir que, quaisquer sejam os critérios para o seu estabelecimento, seremos fatalmente conduzidos às normas reguladoras do bom desempenho da língua, codificadas na Gramática.

Eis a palavra temida às vezes, às vezes ridicularizada.

Inútil qualquer eufemismo ou substituição - No ensino do idioma, a sua necessidade se impõe e dela falaremos para concluir esta exposição.

Concordamos - a grande maioria - existir um contínuo processo evolutivo na língua. Aceitamos ser impraticável, artificial e noci

vo induzir o aluno a imitar padrões ultrapassados, a seguir normas ca-
ducas, a repetir um tipo de linguagem obsoleta, nitidamente contrário
ao que pratica na atualidade. Sobretudo, admitimos ser flexível o con-
ceito de correção idiomática, considerada a língua em seus vários ní-
veis e registros.

Nada disto, porém, é suficiente para que se desprezem as nor-
mas gramaticais, tão relegadas neste incessante desenvolvimento de no-
vos recursos da comunicação.

Os estudantes de Letras, particularmente, sentem o problema
quando, ao término do curso, enfrentam as classes de 19 e 29 graus.
Falta-lhes o domínio da língua na sua parte técnica. Constata-se, na
ocasião, a insegurança ortográfica, a incipiência dos conhecimentos
de morfologia e sintaxe. A sofisticação dos cursos - sejamos humil-
des em reconhecer - deu-lhes elevada cultura em outras áreas; o meca-
nismo da língua, porém, foi desprezado. O nosso jovem futuro profes-
sor de Português declara, consciente, que precisa estudar gramática.

Conjunto de normas reguladoras do bom desempenho lingüístico,
principalmente agora que se volta a adotar o estudo da gramática na
Escola - vale repetir, estudo sistemático - deveria ela ser reformula-
da, atualizada, para que, sem indisposição ou dificuldade, os estudan-
tes lhe tivessem acesso.

É necessária, concordamos, mas ainda existe muita gramatiqui-
ce a ser podada.

Dá-se ênfase inútil a minúcias e exceções, sem ressaltar, to-
davia, as regularidades profundas da linguagem.

E mais. As doutrinas não são uniformes, ou melhor, apresen-
tam, muitas vezes, controvérsias que as tornam antagônicas.

S foi possível realizar uma reforma ortográfica que, ineva-
velmente, simplificou a representação escrita, não seria pretencioso
aguardar igual solução para a nossa gramática: reguladora, mas não or-
todoxa, onde a sintaxe, em qualquer de seus aspectos, se apresentasse
como elemento de ajuda na elaboração da frase; onde a morfologia apre-
sentasse soluções satisfatórias para os fatos atuais da língua, prete-
rindo as absurdas investidas etimológicas que aparecem em vários ma-
nuais. Uma nova gramática que reconsiderasse terminologias e, sem ig-
norar o progresso dos estudos lingüísticos dos últimos tempos, fosse,
de fato, um instrumento de auxílio no bom desempenho da língua.

As considerações feitas, dirão muitos, são apenas causas de
um amplo processo cultural que se desenvolve não apenas no País.

Todavia, a consciência dos fatores que prejudicam o correto
uso da expressão, especialmente quando dizem respeito à Escola, pode-

rã guiar-nos não a soluções definitivas imediatas, mas contribuir para que estas soluções sejam um dia possíveis.

Ainda uma palavra:

Concordamos, em muitos pontos, com as objeções levantadas durante o debate a que se submeteu a matéria, especialmente nas interferências havidas da parte do ilustre Professor Carlos Maciel.

Todavia, como conclusão, julgamos ser conveniente salientar alguns aspectos, sobretudo aqueles que invocam, direta ou indiretamente, o problema da correção idiomática:

1. Acreditamos ser um dos papéis da Escola integrar o indivíduo na sociedade, mesmo considerando a impossibilidade desta realização em vários momentos da realidade nacional.

2. Educar, qualquer seja o campo, é ajustar o indivíduo a um código disciplinar. Os códigos podem variar no tempo e no espaço, mas jamais são excluídos de um processo de educação.

3. O problema do ensino da língua materna é também uma questão de disciplina - e aqui divergimos bastante dos argumentos trazidos ao debate - que independe, em tese, do processo político-ideológico de uma nação.

Um sistema totalitário, como o da Argentina, por exemplo, forneceu-nos um dos maiores estilistas da literatura portenha, Jorge Luiz Borges.

É anacrônico, dirão. Condenando o nacionalismo, tônica dos escritores, seus patrícios, é, não obstante, reverenciado por eles no tocante ao uso lapidado do idioma, erguendo-se como modelo, inclusive daqueles que propõem uma radical mudança dos sistemas políticos latino-americanos.

Também um sistema totalitário deu-nos boa parte da obra de Graciliano Ramos. Como negar-lhe o uso modelar da língua?

E na Europa?

Não tivemos Gadda e Silone na Itália?

Podemos desconhecer Ferreira de Castro e Namora em Portugal?

4. Quaisquer sejam as idéias professadas, quaisquer as filosofias adotadas, não surtirá melhor resultado a sua expressão através de uma linguagem bem construída que, mesmo sem pretender o estético, possa caracterizar-se como correta?

Este papel, julgamos nós, cabe à Escola. Se não acreditamos na lei sobre a qual ela se sustenta hoje, por outro lado temos a es

perança de que, à luz de regulamentações de ensino adequadas, possu
mos obter progressos futuros.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA

Considerações Críticas I

Carlos Maciel da Cunha*

I - Introdução

1 - Tenho sempre afirmado a necessidade de os professores de português se reunirem para discutir não só suas metodologias, processos, procedimentos, mas também - e sobretudo - sua filosofia de ensino.

2 - Hoje, a professora Clara Grimaldi nos convida e insiste:

" É sempre oportuno debater o assunto... torna-se o debate imperioso". (pag. 1).

3 - Mais do que oportuno, mais do que imperioso, parece-me ser o debate um dever de nossa consciência profissional e humana. O ensino de português torna-se um ponto crucial, do qual não se esperam mais decepções nesta hora em que as forças vivas de uma nação se erguem e se aglutinam, em que os professores nas ruas, em vigília, começam a se organizar em busca de uma consciência de classe.

Por isso, examinei com o maior cuidado, com o maior carinho, esta conferência.

Proliferação, a partir de 1970

O texto { . Inatualidade
. Atualidade excessiva

Tratamento do texto . Interpretação induzida: o autor impõe respostas
. Questões irrelevantes
. Questões absurdas
. Falta de graduação

Exemplo de bom livro: Domício Proença Filho

* Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor e Livre-docente em Literatura Francesa.

Quarta parte: Correção idiomática

- . A revolução lingüística de Saussure
- . Trabalhos de Ayres, Celso Cunha, Mattoso Câmara

1 - Fatos

- . Ayres: o "pânico lingüístico"
- . A correspondência de um professor mineiro
- . O Parecer do Conselheiro Abgar Renault
- . Polêmica

2 - A necessidade de normas reguladoras Gramática

II - Princípios

Antes de entrar no debate propriamente dito, alinho os princípios que me parecem ser as vigas necessárias a todo raciocínio que eu fizer.

Primeiro:

O ensino de Português - em qualquer nível - não pode ser en-
carado como um departamento estanque; tem de ser julgado, avaliado,
aprovado, reprovado, elogiado, censurado, criticado, transformado nas
malhas correlativas de círculos concêntricos:

- . o contexto da Escola
- . o contexto educacional brasileiro
- . o contexto político-sócio-econômico brasileiro

Segundo:

Medidas exteriores, por si sô, em nada adiantarão o processo
didático-pedagógico do ensino de Português. Existe uma área prioritária a ser atingida. Em outras palavras, será preciso desencadear a
marcha da conscientização em torno de uma filosofia. Voltada para a

práxis, esta filosofia se torna ideologia. Itinerário obrigatório, a meu ver: de uma base ideológica (interior) geram-se metas (objetivos gerais, interiores) e estas geram objetivos específicos (exteriores). São os nossos conceitos, preconceitos, idiossincrasias, ideais que engendram o nosso ensino. E o mundo é diverso e as opções, infinitas. Existe, assim, uma língua portuguesa da fraternidade, uma língua de patrões, uma língua de empregados, uma língua de vassallos, uma língua de escravos. Se, pois, acreditamos que a terra é a pátria dos irmãos, ensinaremos a língua da igualdade e da fraternidade; se acreditamos que a terra é uma vasta empresa com poucos senhores, muitos empregados e numerosíssimos escravos, vamos ensinar a língua do autoritarismo para uns e a língua do bom comportamento e a da servidão para os outros.

Terceiro:

No ensino do Português, há que distinguir duas áreas:

. Área instrucional, de treinamento, em que as mudanças são observáveis, mensuráveis, quantizáveis, previsíveis.

. Área estrutural, isso é, a área das correlações interiores, não-observáveis, não-mensuráveis, não-quantizáveis, não previsíveis.

Entre as duas áreas estabelece-se uma sadia petição de princípio, uma circularidade não viciosa, um fluxo ininterrupto e poderíamos dizer que a área instrucional está para o sucesso exterior do homem assim como a área estrutural está para o seu engrandecimento interior, vale dizer, libertação.

Quarto:

A missão da Escola não é integrar o aluno na Sociedade. Se assim fosse, a Escola se reduziria a uma só de suas dimensões: a área instrucional.

De duas uma: ou a Escola incorpora, assimila, aceita, prega e exalta a Sociedade que a criou - na expansão da consciência ingênua - ou a Escola projeta essa Sociedade no seu seio, vive-a, para esquadrinhá-la, correlacionando elementos, esforçando-se por trans

formá-la - na expansão da consciência crítica.

Só nesta segunda hipótese, a Escola é realmente educativa.

Quinto:

Em Língua Portuguesa, o treino, por si só, não leva ao desempenho adequado. É preciso que esse treino decorra da exigência interior. Em outras palavras, só fala e escreve bem quem tem o que falar e o que escrever. Em outras palavras ainda: a Língua só tem sentido como fonte e veículo de transformação. Cada palavra viva nos engaja; transforma: vivifica ou mata; ressuscita ou sepulta. Só na transformação humana tem sentido a Língua, ao mesmo tempo criatura e criadora da Cultura.

Sexto:

A Língua não é um bloco uniforme, a ser transmitido dogmaticamente como um legado intocável do rico passado para um pobre presente e um miserável futuro. A Língua é um presente perigoso: moremos com ela se não criamos com ela. E tem múltiplas virtualidades e múltiplas variações: dialetos, registros, contextos, funções, modalidades, etc.

É à luz desses princípios que passamos agora à análise de pormenores da Conferência da Professora Clara Grimaldi.

III - Análise de pormenores

Página 1

"Ao jovem, sobretudo ao jovem... de redigir".

"Digladiam-se... lhe vem daqueles".

Página 9.

"Entretanto, em meados... que ministram o ensino da língua materna".

Comentários:

A - Cabem aqui várias perguntas:

- . Os jovens usam mal a língua ou se recusam a reproduzir u ma língua massificada?
- . A denúncia da Escola como culpada não seria simplista, simplória?
- . Existe crise?
- . Como caracterizar essa crise?
- . A crise não seria um sintoma de crescimento?
- . A crise não seria a ruptura de um equilíbrio nefasto?
- . O que se teme é a crise ou a crítica?

B - A história do professor mineiro (p.9) tem muito a ver com o fenômeno da gíria. Foi uma longa história que não honrou mui to a cultura lingüística do professor que pode ter ficado famoso co mo correspondente do Presidente, mas não como lingüista.

Realmente, a gíria, do ponto de vista lingüístico é uma língua tão boa como outra qualquer. Do ponto de vista da Comunicação, é uma língua que pode ser mais eficaz. Mesmo do ponto de vista da normatividade, creio que o critério de correção deve situar-se na encruzilhada do dialeto, do registro, do contexto, da função, etc. Voltarei a esse ponto

Páginas 1 - 3

"Nesse campo do ensino...mais amplo, global".

"No Brasil, de 1905 até hoje... de ser ela ministrada".

Comentários

A - Creio que as causas apontadas pela conferencista são

válidas, mas a causa mais profunda se situa, a meu ver, no terreno am
plíssimo em que a palavra foi assenhorada pelo PODER. Os maus exem-
plos de uso da língua vêm do alto. Quando a semântica oficial ou ofi-
ciosa corrompe a língua e, com ela, as mentes e corações - através de
ambigüidades, duplicidades, jogos de palavras, segundas, terceiras,
quartas...intenções, aí, então, o cidadão brasileiro se desinteressa
por um SIGNO VAZIO.

B - O uso criador da linguagem não seria o antídoto contra a
maquinização proposta pela explosão tecnológica?

C - Faz parte dos hábitos do nosso Sistema político-educacio-
nal adotar medidas que fazem de conta. O que se quer é dar a impres -
são de estar resolvendo os problemas. Mas não resolvê-los. Por que?
Porque resolver seria o suicídio do próprio sistema. Como pode um Sis
tema que oprime facultar uma Educação que liberta?

D - Desse modo, é matemático que a nossa última Lei de Ensino,
a 5.692/71, o Parecer 853/71 enfatizem menos que os documentos legais
anteriores o ensino da língua materna. É sistemático igualmente o flo
reio técnico: mudança de nome, divisão em atividades, âreas, discipli
nas, etc. Nossas reformas têm sido verbalistas e nominais: quantas pa
lavras se gastam para uma simples mudança de nomes!

Página 2

"Soma-se a isto... ao adequado emprego do idioma?"

Comentários

A - É lugar-comum atribuir à TV, aos quadrinhos e a outras so
licitações visuais do mundo contemporâneo o esvaziamento da leitura e
do ensino de Português em geral.

Eu não creio.

Tenho para mim que, quando vieram os quadrinhos e a TV, a ca-
sa já estava vazia. Concretamente, é assim que vejo as coisas: vê-se
TV porque é interessante; lêem-se quadrinhos porque são interessantes;
não se gosta de aula de português, porque não é interessante. E por
que não é interessante? Porque não tem ligação com a vida, porque é
massificante.

B - Eu discutiria a afirmação de que "o bom uso da língua com

provou sempre e comprovará, através dos tempos, o nível intelectual de um povo".

Mais algumas perguntas:

. Quem determina o que é bom uso e o que não é? Não me respondam com a velha história dos bons autores, o que não passa de uma circularidade viciosa: o bom uso é o dos bons autores; os bons autores são os que optaram pelo bom uso.

. Só há um bom uso?

. O bom uso não seria uma nostalgia seiscentista de Vaugelas?

C - À Escola cabe coibir abusos?

Creio que não. No máximo, à Escola caberia analisar abusos. Vou ser mais radical: à Escola competiria promover abusos, dentro de um sistema opressor. Em todo o caso, à Escola compete criar espaços para a expansão da pessoa humana, expansão tão fora de uso, logo, abuso.

D - "...ajustando, de forma conveniente, a comunicação ao a adequado emprego de idioma?"

. Quem determinaria a forma conveniente?

. Quando é que o emprego do idioma é adequado?

. A opção por uma forma de comunicação já não é, por si mesma, essência da comunicação?

. Deve-se falar de emprego adequado ou de empregos adequados?

. A insistência em um único modo de adequação lingüística não levaria fatalmente a um modelo fascista de comportamento verbal?

Página 3

Comentário aos três últimos parágrafos

Conclui-se daí que não é possível aliar lucro e educação.

Só o Estado - um Estado humano e humanizante, não o nosso e evidentemente, que é um Estado-Patrão - só o Estado poderia ministrar educação. Toda educação é anti-oligárquica e, por isso, recusa minorias privilegiadas, seja as minorias do capital, seja as minorias do pensamento, seja as minorias da administração (tecnoburocracia). Quando a serviço de uma minoria opressora, os técnicos já são, pela sua própria postura, deseducadores.

"...experiências vividas..."

No ensino atual do Português, desengajado, abstrato, temeroso da realidade, o nosso aluno não conhece experiências vividas. Já em casa, a partir do primeiro beliscão, tem início a massificação linguística, em detrimento do aspecto criador da linguagem. A partir de certo tempo, o aluno aceita a aprendizagem que lhe impomos como meio de obter o diploma, mas seu organismo a rejeita como rejeitaria uma célula morta, porque a percebe como sequência de um vasto processo de coisificação, a tentativa de fazê-lo objeto e não sujeito da história.

Páginas 5-8

Não direi nada sobre o livro didático, por ser co-autor de uma série.

Apenas algumas observações:

a) A meu ver, a definição de cultura (p. 5, 6º parágrafo) é discutível do ponto de vista da criatividade.

b) No meu entender, letristas de música popular podem ser excelentes poetas; por isso, eu restringiria duas afirmações da pág. 6.

c) Os exercícios dados como exemplos (pp.7-8) são realmente de estarrecer. O que me espanta é isso: de tanto importarmos da América do Norte técnicas, procedimentos, modelos, recursos, psicologias behavioristas, não nos sobra tempo para pensar e repensar a nossa realidade nem de atender ao mais comezinho bom senso. Por isso, dou inteira razão à conferencista quando ela conclui (p.8): "Que conseguirá um professor com esse tipo de trabalho, senão criar, no aluno, uma profunda aversão por sua língua?

Mas, uma pergunta se impõe: o que estava na raiz desta falta de bom senso e de sensibilidade?

A meu ver:

. uma deformação oriunda de nossas Faculdades de Letras: e rudição, pedantismo, cabeça cheia, mas não bem feita, preocupação com uma pseudo-cultura modernosa, modernoides.

. Falta de compromisso com a realidade nacional e com um projeto comunitário.

Assim, há livros didáticos que poderiam ser publicados no Brasil e também, sem alteração alguma, além da tradução, na Bélgica, Bolívia, Uganda, Reino Unido, República Malgaxe, etc.

Páginas 8-11

Sobre os itens Correção idiomática/Correção gramatical/Gramática, eu faria apenas algumas observações:

a) Muitas vezes essas palavras têm sido usadas apenas para caracterizar um ensino elitista, pretensioso, exorbitante, dogmático.

b) Não raro, em nome do bom comportamento lingüístico, cometem-se verdadeiros desatinos contra as ciências lingüísticas e a Teoria da Comunicação.

c) Sobre o 2º parágrafo da p. 10, tenho um depoimento oriundo de pesquisa pessoal.

Tenho perguntado a alunos meus, recém-chegados à Faculdade o que gostariam de estudar em português. Respondem

- Um pouquinho da gramática, né, professor!?

Pergunto-lhes em seguida durante quantos anos já estudaram "gramática". Somam 8 anos do 1º Grau mais alguns do 2º Grau e a resposta é: 10, 11, 12 anos. E sempre estudaram as mesmas questões: ortografia, análise sintática, concordância, regência, formação de palavras, etc. E continuam a querer a mesma coisa. Deduzo, então, um fenômeno curioso que chamaria de estrangulamento ou impasse normativista: objetos de treinamento, tais itens gramaticais e normativos não levariam mais de 2 anos para serem aprendidos, decorados, instrucionalizados.

Por que os alunos não aprendem nem em 10 anos?

Porque é um ensino monótono, repetitivo, redundante, morto, morto, sem correlação com a vida.

Por que se continua a ensinar?

Porque é cômodo e seguro. Batendo na mesma tecla, corre-se menos risco de desafinar. O aluno leva, sem maior esforço, o seu diploma. O professor leva, sem nenhum risco, sua vida. Professor e aluno não querem aventura.

Ora, é minha opinião que não pode haver ensino sem risco, sem um certo mergulho no escuro em busca das virtualidades profundas

das da pessoa humana.

Não quero dizer que não há necessidade de ensinar o dialeto culto. Há sim. Mas que ele seja colocado no seu devido lugar como área de instrumentalização para às vezes, relativamente pouco numero sas, em que convirá usá-lo. E também como ponto de partida para a criatividade. Pois, se entendermos criatividade como desvio da norma e da rotina, há-de se conhecer a rotina para dela se desviar. Ao de-cidir quebrar a rotina, romper a norma, convém saber o que se está quebrando, rompendo. Para não ensinarmos a nossos alunos a caminhar sobre vidros e cristais partidos sem construir nenhuma moradia...

Conclusões

1 - Bem-vinda a Conferência da Professora Clara Grimaldi que levanta uma questão explosiva. Esta Faculdade tem de refletir sobre as necessidades da Comunidade que a sustenta e afinal espera de nós algum retorno, em termos de idéias progressistas e transformadoras da realidade. É trágico quando a Comunidade espera em nossa voz o som do Progresso e nossa voz só transmite o mando do Patrão. É tempo de a Universidade sair de suas torres ebúrneas e conhecer os caminhos da vida, as ruas, as pessoas para delas se inspirar, transfor-mar-se e transformar.

2 - A Conferencista optou por uma visão do processo exterior de ensino de português: leis, manuais, gramática normativa, exercícios, etc. Era um direito seu. Eu prefiro uma visão ligada ao interior do homem onde as coisas acontecem primeiro, quando acontecem. Para mim, o ensino só será viável quando for humano. Só quando as decisões, opções, escolhas vierem de baixo, dos colegiados, das comunidades e quando o topo da pirâmide hierárquica tiver por única missão executar a vontade das bases.

3 - Centro de irradiação da Escola, a aula de Língua Portuguesa se coloca no eixo sintagmático da Educação: tudo parte dela para ter sentido, mas tudo acorre a ela para atribuir-lhe significado.

4 - Termino com duas citações:

Dizia a Conferência de Ministros da Educação, reunida em Caracas, de 6 a 15 de dezembro de 1971:

"...toma corpo a idéia de uma educação liberta

dora que contribua para formar a consciência crítica e estimular a participação responsável do indivíduo nos processos culturais, sociais, políticos e econômicos".

Dizia a Segunda Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, em Medellin:

"A Educação em todos os seus níveis deve chegar a ser criadora, pois devemos antecipar o novo tipo de sociedade que buscamos na América Latina".

Tirei essas duas citações do livro de Paulo Freire: *Conscientização. Teoria e Prática da Libertação. Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo, Cortez e Moraes, 1979, p.7.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA

Considerações Críticas II

Vilma de Matos Barbosa Araújo*

É de se notar a inquietação daqueles que, de alguma forma conscientes, se dedicam ao ensino da Língua Portuguesa em qualquer grau de ensino. Normalmente, as maiores críticas são lançadas aos professores de 1º e 2º graus. Recai neles a culpa de toda a pobreza do uso do idioma entre os alunos.

No entanto, o problema não começa nem termina aí. O 3º grau, consciente das deficiências dos graus anteriores, deveria, em sua programação, tentar deter, ainda que de maneira parcial, estas falhas, pois todos os professores responsáveis por este curso são unânimes, há muito tempo, em reconhecer o nível de alunos que lhes chegam e a inadequação curricular para elevar este nível. É difícil aceitar que um aluno de letras, já cursando semestres avançados, não tenha nenhum domínio, por exemplo, da gramática tradicional. É preciso lembrar que no currículo atual há tempo para esta sistematização e que dela, quer queiram quer não, vai vir boa parte da base para as outras matérias. Seja no estudo da Língua, seja no da Literatura, estamos sempre envolvidos em conceitos que evocam a gramática. Por que, então, o esquecimento, a quase aversão?

Outro aspecto válido para abordagem é o da excessiva teorização do curso em detrimento a uma maior aplicabilidade dos conceitos.

O aluno de letras, formado professor, vai-se deparar com situações embaraçosas. Se vai trabalhar com crianças de 1º grau, vê-se totalmente perdido. O que ensinar? A escola não o preparou para isso, as matérias didáticas apenas pincelaram a coisa. Fazer o quê com crianças de 5a. série? Como ensinar redação? E a escolha do livro didático? E a literatura? Como escolher livros que atendam à idade e ao nível de aspiração de seus alunos? Os teóricos respondem que é necessário criatividade ao professor, que a escola superior não pode e não deve dar tudo pronto. Ninguém quer tudo pronto, quer apenas condições para criar. Não se cria a partir do que é totalmente desconhecido. O certo é que o professor iniciante, vendo-se à frente de sua

* Aluna da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora de Português do Curso Anglo

turma, descobre que é a partir de agora que vai tentar aprender. Vem à busca do aperfeiçoamento e até que ele seja, pelo menos, parcialmente atingido, muitos alunos terão sofrido as conseqüências. O distanciamiento, o desinteresse pela língua foi despertado ou acentuado entre eles.

Com as turmas de 2º grau, a tarefa parece mais fácil.

Encontramos, na programação da maioria das escolas, o predomínio da literatura. Lança-se, então, mão do que foi visto na escola. Esta facilidade costuma acentuar a ausência do ensino de gramática que veio pelo 1º grau e vai continuar pelo 2º de maneira quase desconhecida, contraditória, difícil. Um, dois anos... e aos tropeções, no contato direto com os alunos, em tentativas exaustivas de acertar, quase sempre pela intuição, vai-se formando o professor de Português.

A lei 5692/71 trouxe muitas confusões a respeito do ensino da língua. Reforçada pela Resolução 853/71 do CFE, focalizou-se uma nova didática para este ensino. Sob formas de atividades ou áreas de estudo, o tratamento a ser dado à língua era totalmente novo. Surgiram teoricamente procedimentos mais adequados, mais lógicos, baseados em experiências vividas pelos alunos. Anularam-se totalmente os procedimentos anteriores e deixou-se aos professores e supervisores, por um bom espaço de tempo, a tarefa de encontrar sozinhos os meios práticos para atender o que era pedido.

Começou a fase das experimentações. Ouviram-se teóricos e teóricos. Surgiram as posições contrárias. Acentuou-se a dicotomia: corrigir ou não a expressão oral e escrita do aluno? Dizia-se que não. Era arriscado jogar com a sua criatividade. Outros diziam que sim. O arriscado era deixar que a ausência de correção acentuasse o erro. Vieram, então, os exercícios estruturais. A solução seria o seu uso do sado e contínuo. Visto como salvação e como algo concreto na nova aprendizagem, poucos professores souberam dosá-lo. Aulas e aulas seguidas de repetições cansativas e enfadonhas e, conseqüentemente sem os resultados esperados. Faziam-se os exercícios, mas poucos foram ca pazes de aplicá-los. Tudo isso reflexo da implantação de uma lei sem nenhum preparo prévio da escola. Não se derruba algo concreto se não hã, de melhor, outro concreto para substituí-lo. Não se joga apenas com abstrações num plano educacional.

Ao lado de todo este ambiente confuso, de todas estas incertezas, o professor, principalmente o de 1º grau, viu sua matéria ganhar uma amplitude bem maior com as terminologias "Comunicação e Expressão" ou "Comunicação em Língua Portuguesa". Houve, a partir daí,

uma necessidade de se adaptar, de se usar novos recursos visuais, de trazer o mundo de fora com toda sua tecnologia, todas suas cores para a sala de aula. Precisávamos mais do que nunca, concorrer com to da uma realidade montada num visual atraente e num signo verbal muito atualizado. Tudo ficou mais complexo. Escolher um texto, por exemplo, passou a ser uma grande dificuldade. Não adianta querermos nos prender à importância dos textos dos velhos mestres. Sabemos que é praticamente impossível interessar o jovem de hoje (notadamente o de 1º grau) por algo que não lhe expresse a vivência, que não lhe expresse a realidade. Inútil afirmar que o sucesso deste empreendimento depende do professor. Não estamos falando de professores gênios e sim dos professores, que, habitualmente, circulam pelas salas de aula. Um texto de um escritor atual "não expressivo, não candidato à consagração posterior" ou uma letra de música de um autor sem grandes pretensões literárias podem despertar no aluno uma atitude de interesse altamente positiva para o estudo da língua. O jovem de 1º grau é imediatista, não tem ainda condições, maturidade para descobrir, "curtir" algo que o distancie no tempo. Encontramos, frequentemente, professores que utilizam livros didáticos considerados ricos, inteligentes em atividades e com criteriosa seleção de textos e que, no entanto, reclamam desiludidos da apatia que domina seus alunos durante as aulas de interpretação.

Não podemos dizer que o quadro se repete no 2º grau. Aqui, as dificuldades são outras. Na verdade, principalmente nos colégios chamados "classe A", este grau passou clara ou camufladamente a ser um preparatório ao vestibular. Busca-se nesta palavra atingir todo o nível de aspiração, toda a motivação do aluno. E, se aqui não precisamos contar obrigatoriamente com suas experiências para as atividades, enfrentamos um outro problema. A atenção do educando, principalmente no 3º ano, está toda concentrada nas matérias "difíceis" e específicas: as ciências exatas e as ciências biológicas. Poucos se interessam pelas matérias humanísticas. E novamente o professor de português tem que se desdobrar, fazer-se quase de mágico se quiser atingir um resultado que o satisfaça.

Colocar o ensino de português nestes termos parece pessimista exagerado, ou então, uma visão restrita do problema. Preferimos, entretanto, denominar de realidade. Não somos omissos às indagações que assolam os doutores da educação. Não ignoramos a quanto andam as dúvidas, as incertezas sobre o ensino da língua, mas achamos injusto a quase marginalização que nos é imposta por aqueles que se

dizem especialistas no assunto. Infelizmente, certa ou errada alguma coisa precisa ser feita dentro das salas de aula. Nosso trabalho não pode ser interrompido enquanto se procuram, a longo prazo, respostas, definições, caminhos adequados a serem percorridos. Então, muitas vezes, o professor de 1º e 2º graus se faz de inconsciente. A sua impotência é visível. Lançar dúvidas nos alunos seria a solução? Não correríamos o risco de desestruturar o que ainda lhes resta a respeito da língua?

Matéria sutil, difícil de ser trabalhada, o português é visto pela maioria como algo fácil, pertencente ao domínio de todos. Seu ensino, normalmente, perde-se em conteúdos inúteis, em procedimentos inadequados, em caminhos confusos. Não bastam as tentativas isoladas de acertos de um ou outro professor. É preciso que se tracem conscientemente planos, diretrizes que nos livrem da perseguição, da insegurança gerada pelo anti-didático.

Paulo R. M. Volker*

Início este debate com uma frase que me parece fundamental para se pensar de forma conseqüente o problema pedagógico, ou seja: "Não pode haver opção pedagógica sem opção política"(1). Não tenho a pretensão de esgotar o assunto, mas tentando apenas levantar alguns pontos para discussão podemos dizer que de imediato nos deparamos com duas questões que necessitam ser resolvidas, a partir de tal citação:

1º Que relação existe entre a política e a ação pedagógica?

2º Se existe relação entre a política e a pedagogia, o que isto a carreta na prática de ensino da língua portuguesa?

Política e Ação Pedagógica

Para termos uma idéia clara de tal relação, devemos primeiramente situar o papel da escola na sociedade, e, principalmente, nas sociedades que como a nossa estão inseridas dentro do modo de produção capitalista.

Um ponto característico, estrutural, destas sociedades, é o fato da acumulação de Capital ser o motor principal de propulsão de todos os setores da sociedade. A acumulação, ou o lucro, é aquilo que move, estrutura, vivifica, todo o complexo social do mundo capitalista. Sendo assim, a produção (como causa primeira do lucro) determina, em última instância, todo o edifício social que se ergue sobre esta base.

Porém a condição última para a produção, é justamente a re produção de todas as condições que possibilitaram esta produção. Como diz Althusser(2), "toda formação social para existir deve ao mesmo tempo que produz e para produzir, reproduzir as condições de sua produção". Deve então reproduzir: 1 - as forças produtivas - o pe rário - ; 2 - as relações de produção existentes.

* Aluno da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Como um dos fatores de reprodução das forças produtivas, que a escola se estrutura. A mão de obra especializada, enquadrada dentro dos moldes morais, éticos, comportamentais, ou em uma única palavra, dentro dos quadros de ideologia burguesa, representa condição sine qua non para a reprodução do sistema capitalista. E a escola é o aparelho criado, preparado e dirigido para tal ação. É nela que se faz a adaptação dos agentes sociais no diversificado leque de cargos, atribuições e especializações necessários para o bom andamento de toda a máquina social. Todos os saberes práticos, regras de bons costumes, de moral, de consciência cívica e profissional, respeito pela divisão social-técnica do trabalho, pela ordem estabelecida, a bem falar, o bem redigir nos são veiculados, ou melhor, "inculcados" pela escola.

A escola desta forma assegura a continuidade da ideologia dominante, da classe dominante, pois ela além de ensinar e educar aqueles que se lançam imediatamente no campo da produção, forma aqueles que mais tarde serão os educadores. Ela em si mesma reproduz as condições para sua própria existência, assegurando ao mesmo tempo a existência do todo social. Isto transparece mais nitidamente na relação quase que intocável entre professores e estudantes, que é uma relação que em si guarda todo o autoritarismo e submissão que perpassa a sociedade capitalista. O próprio idioma universitário abriga essa relação, com o sentido, como nos aponta Pierre Bordier em *A Reprodução*, de manter a própria estrutura vertical do sistema de ensino. A escola, como diz Althusser, é um dos "Aparelhos Ideológicos do Estado", que de modo velado assimila todos os mecanismos de repressão, utilizando-os nas formas clássicas de exames, chamadas, créditos, estatutos, regimentos, etc., que mascaram sua estreita ligação com o Estado.

Porém a linearidade está longe das sociedades capitalistas, que, pelo contrário, são profundos poços de contradições, movendo-se sob o fogo de dois polos constantemente em lutas - operariado e burguesia. O regime capitalista encarna a incoerência e vive, como muitos já disseram, em permanente crise. Todas as suas instituições estão ao sabor da correlação de forças principais, e todas as instituições refletem de uma forma ou de outra, esta luta. Deste modo é-nos possível apontar em todas as instâncias intermediárias da nossa sociedade as duas correntes básicas que figuram em todo modo de produção capitalista: a necessidade da burguesia de manter o status quo e a força revolucionária do operariado.

A escola sendo uma instituição intermediária entre as duas

forças fundamentais da sociedade - o capital e o trabalho - não assimila de forma total a ideologia da classe dominante. Deste modo fica sob o jugo da correlação de forças social, tornando-se um lugar denso de contradições. Dentro dela se formam os vários campos de interesses políticos, que chocam entre si, fazendo-a vacilar, de um lado para outro constantemente. E é sob este aspecto que dentro da escola todos têm uma posição, todos assumem um ponto de vista, uma perspectiva, seja ela qual for. E esta tomada de posição, consciênte ou inconsciênte, é uma atitude política, pois tanto visa a interesses particulares, como principalmente a interesses de âmbito mais geral.

Assim, qualquer opção pedagógica, educacional, é antes de tudo uma opção política, pois reflete em parcela menor o jogo de forças da sociedade, de maneira tal, que além de refletir, age sobre o todo contribuindo de um lado ou de outro para alterar, seja em que parcela for, os rumos da luta social.

Ensinar, dentro deste ponto de vista, deixa de ser um simples trabalho profissional com certas determinações particulares de interesses e necessidades, para ser uma peça importante nos rumos de todo nosso complexo social. Passa a ser uma ação política que, querendo ou não, se posiciona de modo político, contribuindo ou não para uma força social - ou classe - determinada. Porém a escolha, a tomada de posição do professor, não se dá somente de forma subjetiva, a escola, como já disse antes, reflete o todo social. E nesse refletir, suas posições ficam determinadas, em certo sentido, por um fator preponderante: a posição política da maioria dos seus membros. A força desta maioria é, em última análise, o que determina a posição política global da escola, incluindo aí a posição particular dos seus membros.

Quero dizer com isto, que hoje, ao se ensaiarem os primeiros passos da união da maioria da população - os trabalhadores - em luta pelos seus interesses, toda superestrutura social também ensaia modificações. E dentro deste espírito de mudanças, determinado pelos interesses dos que hoje são explorados, existe a exigência de uma resposta de toda a sociedade civil, incluindo aí as instituições de ensino - no sentido de dar passos firmes para novos rumos e caminhos, sob ameaça, se não o fizer, do manto obscurantista do anacronismo. Hoje, mais do que nunca, nosso passo deixa de ser pedagógico, didático, educacional, para ser minentemente político, e disto, justamente disto, vem nossa certeza das profundas modificações que sobrevirão a partir daí, mudanças estas que têm que encarnar a necessidade não só

da maioria da comunidade universitária, como também da maioria da população brasileira.

Opção Pedagógica para a Língua Portuguesa

A partir do momento que constatamos que opção pedagógica é opção política, como se pode pensar esta opção em relação ao ensino da língua portuguesa?

O primeiro ponto que devemos constatar, é que o uso da língua está totalmente vinculado com uma certa concepção de mundo. Como diz Antônio Gramsci(3) " a partir da linguagem de cada um, é possível julgar da maior ou menor complexidade da sua concepção do mundo. Quem fala somente o dialeto e compreende a língua nacional em graus diversos, participa necessariamente de uma intuição do mundo mais ou menos restrita e provinciana, fossilizada, anacrônica em relação às grandes correntes de pensamento que dominam a história mundial". Isto nos leva a constatar que não é somente lançando sobre o aluno uma gama infinita de noções sobre a nossa língua (qualquer que seja o método) que este a dominará. Este aprendizado está intimamente ligado com uma renovação de sua concepção do mundo, uma formulação de posições, que só poderão ser conseguidas a partir de um trabalho coletivo e principalmente crítico.

Coletivo pois envolve um grupo, - alunos e professores - que de forma alguma desvinculam do todo social; e crítico, pois esta é a condição única para uma modificação consistente, enquanto praxis política determinada.

Assim, pensamos num estudo da língua portuguesa tendo como base os seguintes pontos:

- 1 - Estudo reflexivo, sugerindo e se pautando sobre a maioria da comunidade universitária ou escolar, que reflete a maioria da população.
- 2 - Um estudo que vise igualmente ao manipular instrumental da língua e a modificação da percepção, visão e concepção do mundo de seus praticantes.
- 3 - Um trabalho coletivo, envolvendo de igual modo, professores e alunos, dentro de relações totalmente iguais.
- 4 - Um estudo crítico que reflita sobre o todo social, bem como sobre o próprio trabalho educacional que se pratica.
- 5 - Um estudo que seja norteado pela vivência diária, cotidiana, dos membros do grupo, fazendo com que a distância entre o que se vive e

o que se aprende na escola se reduza cada vez mais, tornando assim, tanto a prática educacional como a aprendizagem, em relação à vida diária, um todo unitário e inseparável.

6 - Um estudo, então, onde tanto o educador como o que é educado, se modifiquem, passando de forma coletiva a atuarem como educadores que se educam.

N O T A S

- 1 - Afirmação de Maurício Tragtenberg, que, segundo a revista Psicologia Atual -ano 1, nº 7-, se tornou consenso no Seminário da Educação Brasileira, realizado em Campinas (20 a 22/11/1978)
- 2 - In "*Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*".
- 3 - In "*Concepção Dialética da História*". Pag. 13.

PUBLICIDADE E CORREÇÃO IDIOMÁTICA

A LINGUAGEM DA PUBLICIDADE:

SUA INFLUÊNCIA NA LÍNGUA PORTUGUESA COMUM E NO ESTILO

Norma Lúcia Horta Neves*

Defendemos a existência de uma "língua da publicidade, conceito que se superpõe a qualquer sistema lingüístico.

A propaganda comercial brasileira, por exemplo, assenta suas bases na língua portuguesa, com a utilização de seus vários níveis veis:

a) Empregando palavras e expressões da gíria contemporânea:

"Uma boa, curtir o som internacional na BOITE BANGALÔ. Presença de tremendas cocotas todas as noites".

b) Usando versos, rimas, aliterações, além de renovar "frases feitas".

"Ponha fé neste café" (CAFÉ MINAS-RIO)

"O que os olhos não sentem, o coração não vê"

(TVA - Televisão e Arte Cinematográfica)

c) Utilizando, com fins expressivos, arcaísmos, neologismos e estrangeirismos, inclusive "lusitanismos", como no seguinte anúncio:

"Caramba, Sr. Fernandes! Por que cargas d'água não anunciais em tempos de estio? Ora vedes, Sr. Fernandes. Que sofismas argumentais para calar os encômios que, a custa de queimar pestanas, os papa-natas aqui preparam para vossos produtos?

Anunciai neste verão, Sr. Fernandes, e não vinde gastar saliva com as regrinhas de sazragem e outras quinquilharias sebastianistas de que falavam os senhores pais dos pais dos pais dos vossos...

Aí que não, homem! Deixai de vez esta caturrice de trampa!"

(AROLD O ARAUJO PROPAGANDA)

Mas a linguagem da comunicação publicitária apresenta características próprias, quando comparada com os outros níveis lingüísticos. Além de sua função bem definidas - a persuasão ao consumo - ela forjou uma originalidade e uma liberdade que, sem dúvida, constituem o seu traço mais marcante: liberdade no vocabulário, pela criação

*Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Língua Portuguesa.

incessante de neologismos; liberdade na sintaxe, com o uso abusivo de frases inorgânicas e de estruturas compactas; enfim, uma língua extremamente móvel, sem apego à tradição idiomática, mais preocupada com os procedimentos expressivos do que com o purismo idiomático.

Não se deve, todavia, superestimar a sua influência sobre o português comum, seja no campo do vocabulário, seja na sintaxe ou do estilo.

Os empréstimos vocabulares, por exemplo, por mais estranha que seja a sua formação em relação aos princípios filológicos competentes, e por mais numerosos que sejam, não alteram a estrutura da língua.

O que pode acontecer, às vezes - e o fenômeno é comum em todas as línguas onde a publicidade se formaliza - é a incorporação de nomes próprios, principalmente de marcas industriais, à classe dos nomes comuns. No português do Brasil, pelo menos no uso popular, pode-se dizer que as palavras BRAHMA (cerveja), GILETE (lâmina de barbear) e FENEMÊ (veículo de transporte) estão sendo usadas designando espécies, além de serem marcas de produtos.

Já no plano morfológico, merece especial atenção a influência de prefixos e sufixos que, na maioria das vezes originados da nomenclatura técnica e científica, tornaram-se "publicitários" e, como tal, estenderam-se à formação de neologismos no português comum e principalmente no uso literário. Sirva de exemplo, entre outros, a terminação -X ou -EX. Por outro lado, a liberdade da linguagem publicitária permite flexões não aceitáveis na língua padrão. Exemplificando:

"Revendedora de Automóveis Belo Motores: FORDÍSSIMA!"

Quanto aos hábitos sintáticos, a linguagem da publicidade é responsável, talvez, pela difusão de certas estruturas não aceitas no uso culto, como, por exemplo, a adjetivação de nome próprio documentado no seguinte anúncio:

"Rio-Sheraton: o hotel mais RIO DE JANEIRO do Rio de Janeiro"

Até que ponto se podem considerar "errados" ou "incorretos" os casos acima apontados?

Teoricamente, é correto o que produz uma comunicação eficiente. Na prática, porém, o convívio social impõe certas normas de comportamento, inclusive no desempenho linguístico, cuja corre-

ção se baseia no uso culto. Mas essa linguagem dita "correta" não se exige rigorosamente em todas as circunstâncias da vida social: o "certo" e o "errado" são conceitos relativos, pois dependem da situação, da opção do falante e da expectativa do interlocutor.

Cabe à escola, no ensino da língua materna, conscientizar os estudantes da adequação de cada nível e registro e, em especial, do domínio do uso culto quando seu papel na sociedade o exigir. Aos meios de comunicação de massa, bem como à literatura, caberia o reforço da divulgação dos modelos da língua-padrão, pela importância de sua atuação no comportamento social, favorecendo a uniformização linguística.

Uma "boa linguagem" apresentaria, segundo MATTOSO CÂMARA JR. in Manual de Expressão Oral e Escrita, três características fundamentais:

- "a) a adequação ao assunto pensado;
- b) certo predicado estético que nos convida a encarar com boa vontade o exposto;
- c) uma adaptação inteligente e sutil ao ideal linguístico coletivo, o que importa no problema da correção gramatical "stricto sensu".

Excetuando-se, talvez, o item C, pode-se dizer que os anúncios comerciais brasileiros, em sua maioria, costumam apresentar essas características de "boa linguagem".

A maioria dos "erros gramaticais" da propaganda comercial (por exemplo na regência de alguns verbos, na mudança de tratamento, no uso de "ter" por "haver", etc) são fatos da língua portuguesa popular que começam a se introduzir no uso corrente e até mesmo na língua literária contemporânea, conforme nos demonstra LUIZ CARLOS LESSA, no interessante estudo O Modernismo Brasileiro e a Língua Portuguesa.

Entretanto, há certos "erros" - no sentido de desvio à norma culta - que pertencem à língua da publicidade, donde se irradiam para o uso corrente, à força de serem repetidos. Vejamos, alguns exemplos, no campo da ortografia:

ECONOMISA (financeira); BAMGALÔ (boate); MAIZENA (amido de milho); INGLEZA (cera); FLEXA (artigos plásticos); SUISSA (balas) etc. É lógico que essas grafias não obedecem ao modelo ortográfico vigente. Em alguns casos, são marcas registradas antes da reforma da ortografia, em 1943. Seria necessária a sua correção agora, por interesses puristas ou pedagógicos? Cremos que não. Entretanto, não se justificam as grafias incorretas em marcas de produtos e em denominações co

comerciais surgidas depois daquela data.

Ainda na área da grafia, temos um caso interessante: as estilizações gráficas, como as que se seguem:

FELI\$ NATAL; LIQUIDA\$\$ÃO; LEEQUIDAÇÃO.

Elas valem pelo pitoresco, chamam a atenção e não afetam o uso culto. São, de qualquer forma, realmente "publicitárias".

Outras construções normais da publicidade podem-se considerar incorretas, do ponto de vista normativo. É o caso de expressões como METRÓPOLE HOTEL (os puristas preferem a colocação HOTEL METRÓPOLE); XICO'S BAR (sintaxe anglicizante) e VENDA-MONSTRO („mot-bloc").

Evidentemente, podemos encontrar na língua da publicidade certos "erros" que refletem a ignorância ou a pouca cultura do comerciante ou do redator profissional. Mas são casos esporádicos, constituem um desvio à norma por desconhecimento de língua culta, e não por intenção estilística:

MÓVEIS UZADOS; SANDALHAS; VENDAS À PRAZO etc.

O descaso dos comunicadores de massa no uso do Português generalizou-se a tal ponto que o Governo anunciou, há pouco tempo, uma "campanha em defesa da língua". Mandou publicar, pela Academia Brasileira de Letras, uma cartilha com os erros que mais se cometem na imprensa falada, escrita e televisada. É claro que a publicidade, pelo menos na comunicação de massa, não terá muita responsabilidade no problema. Seus comerciais são policiados por especialistas e conhecedores da língua padrão; eles raramente deixam escapar incorreções gramaticais que prejudiquem a boa imagem da firma ou do produto anunciado.

É na propaganda local, individualizadora, de anunciantes incultos, que mais se justifica a preocupação do Governo e dos professores de Português.

Ao contrário do que se pensa, é no âmbito do estilo - e não no do sistema - que a língua da publicidade parece exercer a sua maior influência. Ela se faz sentir principalmente em duas direções:

a) contribuindo para o enriquecimento do vocabulário comum, através da divulgação de palavras e expressões peculiares às línguas especiais da ciência e da tecnologia. Nomes científicos de doenças, novidades tecnológicas, eruditismos latinos e gregos tornam-se familiares ao grande público.

Veja-se, por exemplo, um trecho do longo anúncio das MASTIGUINHAS:

"MASTIGUINHAS é o novo complexo vitamínico em forma de pastilhas mastigáveis. Cada pastilha tem as nove vitaminas, cuidadosamente dosadas e balanceadas, que seu filho precisa para crescer forte e sadio". (Arrolam-se, a seguir, os componentes do produto, dentre eles a "Nicotinamida" e o "Pantotenato de Cálcio"). Saliente-se que o texto não pertence à categoria das "bulas" ou das informações científicas destinadas à classe médica. É um comercial divulgado para o grande público.

Vale a pena ser lembrado, a propósito, um conhecido comercial dos produtos DANONE, na televisão, em que o filho corrige os pais, quando os chamam prosaicamente "queijinhos".

b) incentivando o gosto pelo exagero, pela ênfase, por um estilo retórico que não condiz com a melhor forma de expressão moderna. Aí está, a nosso ver, a influência realmente negativa da linguagem publicitária. Mas ela não está sozinha nessa ação deturpadora do estilo. Também exercem a mesma influência outras formas de comunicação de massa - por exemplo o jornalismo sensacionalista e a eloquência política. Todos eles têm um ponto em comum: a informação persuasiva.

Em resumo, não acreditamos que a língua portuguesa da publicidade seja um dos grandes responsáveis pela decadência da língua culta. Se ela de algum modo contribui para isso, será menos pelos "erros" que generaliza do que pela atmosfera de negligência e de liberdade que sugere.

Pois ela pode levar o usuário da língua a um relaxamento verbal, a um controle menos rígido da expressão e, o que é mais sério, a uma preocupação maior com o efeito do que com a precisão das idéias.

Finalmente, essa decadência da "língua culta", tão lamentada pelos defensores da "boa linguagem", não constitui um fato isolado da nossa cultura nem se justifica, exclusivamente, pela ação "corrosiva" dos meios de comunicação de massa - nela incluída a publicidade ou propaganda comercial. Como todo fenômeno lingüístico, a influência da linguagem publicitária sobre a língua portuguesa só será bem compreendida quando analisada dentro de um contexto cultural mais amplo.

BIBLIOGRAFIA

- CÂMARA Jr, J. Mattoso. "MANUAL DE EXPRESSÃO ORAL E ESCRITA" J. Ozon Editor, Rio de Janeiro, 1961
- CASTILHO, Ataliba de (et alii) PANORAMA DA SOCIOLINGÜÍSTICA. Revista de Cultura Vozes nº 7, Petrópolis,
- CUNHA, Celso. LÍNGUA PORTUGUESA E REALIDADE BRASILEIRA. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1970
- GALLIOT, Marcel. "ESSAI SUR LA LANGUE DE LA RÉCLAME CONTEMPORAINE" Privat, Toulouse, 1955
- LEDUC, Robert. PROPAGANDA: UMA FORÇA A SERVIÇO DA EMPRESA. Atlas, São Paulo, 1972
- LESSA, Luiz Carlos. "O MODERNISMO BRASILEIRO E A LÍNGUA PORTUGUESA", Getúlio Vargas, São Paulo
- MARCUS-STEIFF, Joachim (et alii). "OS MITOS DA PUBLICIDADE". Vozes, Petrópolis, 1974
- MELO, Glastone Chaves de. "A decadência da língua culta e suas causas" in "CONVERGÊNCIA", Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, ano I, nº 1, Rio de Janeiro, 1976
- NEVES, Norma Lúcia H. "NOMES PRÓPRIOS COMERCIAIS E INDUSTRIAIS NO PORTUGUÊS. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1971

Já se tem dito que a obra de Guimarães Rosa constitui um desafio a quem quer que se proponha a lê-la. De fato, dentre os escritores contemporâneos, o autor de *Grande Sertão: Veredas* é aquele que apresenta o maior número de problemas, no que se refere principalmente ao aspecto formal. Alguém chegou mesmo a sugerir que Guimarães Rosa teria criado uma língua nova, tal a preocupação do Autor em sublevar e transformar a ordem estabelecida. Mesmo não indo tão longe, já se disse também que Guimarães Rosa seria "um romancista para filólogos"; pois a leitura de suas obras requer um conhecimento especializado das "minúcias e astúcias" da língua portuguesa. Não levaremos em consideração tais afirmativas. Fosse realmente o nosso escritor "um romancista para filólogos", não estaria hoje o *Grande Sertão* seu livro mais difícil, na 12a. edição, já que são tão poucos os cultores da Filologia no Brasil.

Na verdade, a obra de Guimarães Rosa, como a obra dos grandes escritores, não pode ser lida apenas uma vez, se quisermos apreender dela todo o objeto estético. *Grande Sertão: Veredas* deve ser lido, melhor seria se escutado, inúmeras vezes, devido ao impressionante caudal de inovações e à "textura filigranática" de seu estilo, para usarmos a expressão de Franklin de Oliveira.

De qualquer forma, a leitura do *Grande Sertão* é um desafio para todos, devido ao caráter essencialmente "anormal" do texto. O leitor julga-o como algo diferente, fora do usual da língua portuguesa, que não foi lido ou visto antes, embora possa compreendê-lo.

Que força, ou que intuição, nos permite entender a obra de Guimarães Rosa? Que nos leva a aceitar as "extravagâncias" empregadas pelo Autor? Até que ponto Guimarães Rosa foi ou poderia ter ido nas suas "irreverências" à Língua Portuguesa? Haveria um limite para as suas extrapolações? Em nome de quê, ou baseado em quê, um autor pode criar palavras, deslocar termos, omitir expressões, substituir prefixos, cortar frases, forjar plurais, enfim, em nome de quê um autor "re-cria" uma língua? Essas e inúmeras outras dúvidas inquietaram-nos desde a primeira leitura de *Grande Sertão: Veredas*, há coisa de dez

* Professor Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

atrás.

Procuramos tomar conhecimento dos trabalhos críticos referentes à linguagem rosiana e, na verdade, encontramos excelentes interpretações do estilo de Guimarães Rosa, como as de Cavalcanti Proença(1), Oswaldino Marques(2), Mary Lou Daniel(3), Maria Luíza Ramos(1) e Ivana Versiani(5), dentre outras.

Pareceu-nos, porém, que o "fenômeno" Guimarães Rosa poderia e deveria ser explicado por uma teoria mais abrangente, que interpretasse a "anormalidade" do estilo rosiano de uma maneira ampla, e não se ativesse a explicações casuísticas dos traços estilísticos do *Grande Sertão:Veredas*.

Uma das mais brilhantes e exaustivas interpretações do fenômeno lingüístico é, sem dúvida, a exposta por Eugenio Coseriu, no trabalho *Sistema, Norma y Habla*, publicado em *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*(6) Seu maior mérito, porém, além da clareza de pensamento, firmeza de exposição de indiscutível base doutrinária, consiste no fato de sua teoria ter descido ao nível da "jardineira", para usar suas próprias palavras. Não se limitou o Autor a estabelecer uma determinada teoria, alienada e absentista, "tipos abstratos e ideais de flores", mas procurou rastrear sua doutrina em abundantes exemplificações, nos mais diversos ramos ou disciplinas da Lingüística.

Faremos, de início, uma rápida exposição da doutrina de Coseriu e, em seguida, uma aplicação a um determinado traço estilístico do *Grande Sertão:Veredas*.

Seu artigo tem início na sugestão que faz Coseriu de "uma distinção tripartida na realidade unitária da linguagem", como se lê na intitulação de seu primeiro capítulo. O Autor parte de uma posição proposta por Hjelmslev e Lotz, em Nice, 1951, na "Conferência de Semântica", por iniciativa de Emile Benveniste. Em vez da tradicional dicotomia saussuriana "língua e fala", foi proposta a distinção tripartida "sistema, norma e fala".

Coscriu examina e explica a interpretação de diversos estudiosos a respeito da doutrina saussuriana. Neste trabalho não cabe, por razões óbvias, expor as diversas interpretações estudadas. Os principais autores examinados são: Jespersen, Palmer, Charles Bally, Walter Porzig, Alan Gardiner, Sechehaye, Brondal, Wartburg, Pagliaro, Humboldt, Croce, Vossler, etc.

Da análise das teorias expostas, Coseriu conclui que há muitos desacordos entre elas, do mesmo modo como há incoerências nas prô-

prias doutrinas dos autores. Dentre as diversas conclusões a que chega o Autor, a que vai mostrar com mais clareza o novo caminho a seguir é, sem dúvida, a seguinte: os vários conceitos que definem língua ("acervo lingüístico", "sistema funcional"), não são equivalentes, pois representam tipos distintos e graus distintos de abstração.

Uma doutrina coerente e realista da linguagem deve se basear em uma série de princípios, discutidos e firmados por Coseriu, mas nos fixaremos naquele que consideramos o mais importante:

"Eliminação de alguns conceitos, como "acervo lingüístico", que é um conceito psicológico e elucidação de outros, como "sistema funcional" e "uso lingüístico de uma comunidade". Há aqui uma diferença clara de plano abstrativo: é justamente a distinção que se vai estabelecer entre SISTEMA E NORMA".(7).

Concluindo, afirma Coseriu: "parece-nos, portanto, que existe em Saussure - embora apenas sugerida - uma oposição entre os dois conceitos de "língua", que em sua doutrina parecem, quase sempre, identificar-se: a "língua" como "instituição social", ligada a outras instituições sociais e que contém também elementos não funcionais (NORMA) e a "língua" como sistema abstrato de oposições funcionais (SISTEMA)".(8)

Para entender melhor a proposição, pode-se fazer uma analogia entre o exposto e um jogo de xadrez, aproveitando a célebre comparação de Saussure. Existem as regras, ou o código ou as possibilidades em uma partida de xadrez (SISTEMA), existem também as realizações normais, as características desta ou daquela escola, ou deste ou daquele país, ou mesmo determinados indivíduos (NORMA). A realização do código é mais ou menos constante, havendo, é óbvio, algumas jogadas "geniais", que fogem ao comum, ao normal. Essas mesmas características aplicam-se a uma partida de futebol, por exemplo, ou às aulas de um estabelecimento de ensino, como de resto a toda e qualquer instituição humana.

Segundo Coseriu, "a Linguística deve mover-se constantemente entre os dois pólos opostos do concreto e do abstrato: partir da comprovação empírica dos fenômenos concretos para a abstração de formas ideais e sistemáticas, e voltar aos fenômenos concretos, enriquecidas pelos conhecimentos gerais adquiridos na operação abstrativa".(9)

Voltemos, portanto, à prática:

No campo da formação de palavras pode-se distinguir com nitidez o problema do sistema e da norma de uma língua.

Guimarães Rosa, diante de um grande número de jagunços não teve dúvidas em empregar: "A jagunçama veio avançando, feito um ro-dear de gado".(10). Observe-se que para o coletivo de jagunço, o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, de Caldas Aulete, registra apenas jagunçada e jagunçaria. Baseado em que princípio Guimarães Rosa criou a forma jagunçama? Obviamente que o Autor baseou-se no SISTEMA da língua, uma vez que o sufixo -ama forma coletivos em português: dinheirama, mourama, etc. Tal procedimento levou o ficcionista a criar inúmeros vocábulos, como: jagunçagem, rapaziagem, companheirada, paracatuano, exemplação, quietidão, movimental, desendoidecer, transdizer, etc.

Procurando compreender o problema sob outro ponto de vista, poderíamos formar um substantivo, teoricamente, com qualquer um dos sufixos: -idade, -idão, -ez, -eza, -ia, -ice, -ícia, -or, -itude, -ura, etc. Teríamos: grandidade, grandidão, grandez, grandeza, grandia, etc. A norma, porém, já se fixou em grandeza. Mas isso não impediu Guimarães Rosa de ter usado grandidade, como no passo: "A ver, e o sol, em pulo de avanço, longe na banda de trás, por cima de matos, rebentava aquela grandidade."(p.48)

Poderíamos esquematizar a questão do seguinte modo:

	Sistema	Norma	Fala(estilo)
	grandidade	-	grandidade.
	grandidão	-	-
Adjetivo suf.	grandez	-	-
(grande)	grandeza	grandeza	-
	etc.		

Apesar de o grande problema rosiano residir na sintaxe e, não, no vocabulário, como se poderia supor, não há dúvida de que Guimarães Rosa utilizou-se da formação de palavras, ou, mais especificamente, da sufixação, como um dos mais potentes recursos para enfatizar a renovação da prosa literária brasileira. Basta dizer, por exemplo, que dos 1.800 vocábulos estudados por Nei Leandro de Castro em *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*, mais da metade refere-se ao problema da sufixação.(11)

Esta preferência explica-se, de um modo geral, pelos seguintes motivos:

19) Conforme afirma Rodrigues Lapa em *Estilística da Língua Portuguesa*, "é nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e na aversão que manifestamos de or-

dinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns sufixos".(12)

29) É preciso lembrar que *Grande Sertão:Veredas* é um "romance oralizado", ou seja, trata-se da narração que o jagunço "aposentado" Riobaldo faz a um suposto interlocutor, de suas andanças pelo interior brasileiro. Em se tratando de uma narração, é natural que o relato sofra profundas influências da linguagem oral. Ora, como lembra a Profa. Maria Luíza Ramos, em "O elemento poético em *Grande Sertão:Veredas*,, sabe-se que o homem inculto, principalmente o interiorano, é mestre em inventar novos vocábulos, quer pela indecisão em torno de certos termos, quer pela intenção de mostrar erudição e conhecimento da língua. O caminho mais fácil para essa invenção é, sem dúvida, através do emprego de sufixos.

39) Cavalcanti Proença, no seu trabalho, *Trilhas no Grande Sertão*(13), afirma que "para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos esses vocábulos de som e forma inusitados funcionam como guizos, como coisas que se movem, criando, não raro, dificuldades à compreensão imediata do texto e, de outras vezes, explicando além do necessário".

49)Finalmente, lembremo-nos do verdadeiro horror que tinha Guimarães Rosa ao lugar-comum, à frase feita. Tal fato, além de se poder detectar com relativa facilidade da leitura de suas páginas, foi também declarado pelo próprio Autor, em carta datada de 03/09/64 e citada por Mary Lou Daniel:(14) "A posteriori", sim, posso achar que talvez estejam na base do que escrevo:1) forte horror ao lugar-comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo..."

Como a nossa conversa já vai um pouco longa e o tempo de que dispomos é pouco, limitar-nos-emos a citar os expedientes de que Guimarães Rosa lançou mão para provocar o rejuvenescimento das palavras através do processo de sufixação:

1 - Processo normal de sufixação de palavras, com o surgimento de vocábulos não consagrados pela NORMA:

"No liso sêco estradal, do meio do campo, deu um pano de poeira".(541)

"Daí, deu:bala beija-florou".(p.576)

2 - Troca de sufixos:

"Quer me aconselhar canalhagem separada".(p.331)(por cana - lhice)

"Supetume! Sô bala de aço.(p.96)(por supetão)

3) Emprego de sufixos existentes em língua portuguesa, mas pouco usado pela NORMA:

"Eu não gostava daquela Miosótis. ela era uma bobinhã (p.124)

"E o chiim dos grilos juntava o campo".(p.30)

4) Sufixos intensivos:

"Diadorim - o nome perpetual.(p.336)

"Azoava sempre e zunia, pipocava proprial, estralejava(p.339)

5)"Encomprimento" de palavras:

"Mas meus pêlos crescendo em todo corpo. Mas essa horrorizância"(p. 567)

"Para se terminar com a maleita, em definitividade"(p.418)

6) Casos anormais de sufixação de palavras:

"An, mãuser e winchester que assoviamzinho sutil".(p.579)

"Pois êssezinho, êssezim, desde que algum entendimento alumiou nêle, feito mostrou o que é".(p.15)

"Eu conseguia meditar minhamente".(p.497)

"Eu disse:nãozão."(p.370)

Para finalizar, e com o intuito de estabelecer um elo entre o que acabamos de dizer e o que será exposto pela Profa. Júnia, é necessário deixar bem claro que o conceito de NORMA, segundo Coseriu não é, na verdade, a norma no sentido corrente, estabelecida ou imposta segundo critérios diversos de correção e valoração do que é expresso, mas da NORMA objetivamente comprovada na língua, a NORMA que seguimos necessariamente como membros de uma comunidade linguística. Ao comprovar a NORMA a que nos referimos, comprova-se como se diz e não se indica como se deve dizer; os conceitos que se opõem com relação ao que ficou dito são normal e anormal e, não, correto e incorreto. Os problemas resultantes do relacionamento entre "norma normal" e "norma correta" serão desenvolvidos pela Profa. Júnia.

07/06/79

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - PROENÇA, M. Calcanti - "Trilhas no Grande Sertão in *Augusto dos Anjos e Outros Ensaios* - Rio, 1973, Grifo/MEC, 2a. ed.
- 2 - MARQUES, Oswaldino - "Canto e Plumagem das Palavras in *Ensaios Escolhidos* - Rio, 1968, Civilização Brasileira.
- 3 - DANIEL, Mary L. - *João Guimarães Rosa: Travessia Literária* - Rio, 1968, José Olympio.

- 4 - RAMOS, Maria Luíza - "O elemento poético em Grande Sertão: Veredas" in Fenomenologia da Obra Literária - Rio, 1974, Fofrense-Universitária, 3a. ed.
- 5 - VERSIANI, Ivana - Os Prefixos Intensivos em Grande Sertão: Veredas, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 1969
 - "Para a sintaxe de Grande Sertão: Veredas-Valores de Subjuntivo" in GUIMARÃES ROSA - São Paulo, 1975, Quiron/MEC
 - "Derivados Regressivos em Grande Sertão: Veredas" in Luso-Brazilian Review - Vol. VIII, nº 1, junho de 1971, pp. 88 a 102
- 6 - COSERIU, Eugenio - Teoria del Lenguaje y Linguística General - Madrid, 1962, Gredos
- 7 - Id. ib. p. 43
- 8 - Id. ib. p. 59
- 9 - Id. ib. p. 16
- 10 - ROSA, João Guimarães - Grande Sertão: Veredas - Rio, 1956 - José Olympio, 1a. Ed.
- 11 - CASTRO, Nei Leandro de - Universo e Vocabulário do Grande Sertão Rio, 1970, José Olympio
- 12 - LAPA, M. Rodrigues - Estilística da Língua Portuguesa - Rio, 1973, Acadêmica, 7a. ed. p. 83
- 13 - Ed. ib. p. 223
- 14 - Id. ib. p. 103

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE "GRAMÁTICA"

Júnia Maria Campas Passos*

Vamos comentar algumas afirmações a respeito de "gramática" emitidas por autor bastante divulgado nas nossas escolas, aproximando-as dos conceitos de "norma normal" e "norma correta" delineados pelo Prof. LUIZ CARLOS ROCHA mas, ao mesmo tempo, vamos também tentar explicitar se possível, alguns pontos daquelas afirmações que julgamos algo obscuros para o público a que se destinam (alunos de 1º e 2º graus).

Diz EVANILDO BECHARA, na sua *Moderna Gramática Portuguesa*:

"Cabe à gramática registrar os fatos da língua geral ou padrão, estabelecendo os preceitos de como se fala e escreve bem ou de como se pode falar e escrever bem uma língua.

Daí ser a Gramática, ao mesmo tempo, uma ciência e uma arte".(1)

Acreditamos que o Autor quer referir-se à Gramática como ciência quando diz caber a ela "registrar os fatos da língua geral ou padrão...".

No entanto, a definição generalizada de "Ciência" - "o conhecimento das coisas por suas causas principais"(2) - deve estar, neste contexto, além das perspectivas do Autor.

Mas, ao atribuir à Gramática o "registro de fatos", ele estaria admitindo para ela algumas características básicas inerentes às ciências. Por exemplo:

1) Um certo conhecimento objetivo: os fatos de línguas de que cogita a atividade gramatical são baseados em consenso, são fatos que atingiram um certo grau de generalização, que já se tornaram, na sua maior parte, objeto independente do sujeito.

2) Algum processamento metódico: embora inúmeras vezes contestada, a Gramática vem, ao longo do tempo, tentando separar e

* Professora Assistente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

classificar os fatos por ela compilados. Apesar de tudo, pode-se considerar como exemplo disso sua preocupação em dividir-se em partes, segundo a natureza dos fatos considerados.

3) Linguagem técnica: ainda que algumas vezes imprecisa, existe toda uma terminologia preparada pela gramática para nomear e tentar definir os dados da realidade sob sua mira.

Neste ponto vemos surgir um problema: o grau em que estes princípios científicos se deixam detectar na gramática nos autorizaria realmente a caracterizá-la como "ciência" na sua acepção mais precisa?

Menos problemática, entretanto, é a apreensão de que, quando se diz que a Gramática "registra os fatos da língua geral" ela se ocupa, primordialmente, daquilo a que o Prof. LUIZ CARLOS chamou de "norma normal" da língua, uma vez que ele a baseia sobre "aquilo que se diz".

II

As características de "uma arte" conferidas à Gramática por BECHARA podem ser inferidas no momento em que este atribui àquela o estabelecimento de preceitos para o bem falar e para o bem escrever. Aí a Gramática passa a estar envolvida num fazer humano.

Algumas palavras de JEAN BERTHELEMY podem completar o entendimento desse ponto de contato entre as duas, Gramática e Arte:

"A atividade artística não é.....puramente especulativa..... Essencialmente "fabricadora", ela tem por finalidade os objetos que constrói. POIEN, em grego, de onde vem a palavra poesia, não significaria senão FAZER e a palavra ARS, em latim, designa os métodos a seguir, os preceitos a empregar para fazer alguma coisa".(3).

Aqui fica, também, um temor: o de que o aluno, sem auxílio de maiores esclarecimentos, possa aproximar demais a gramática das artes.

Nesta segunda parte das afirmações de BECHARA que estamos comentando, atingimos ainda o conceito de "norma correta" anteriormente definido pelo Prof. LUIS CARLOS, onde o "como se deve dizer" é a idéia dominante. Quando a gramática preceitua tendo em vista um

certo fazer bem, ela está estabelecendo critério de correção para este fazer. E uma vez que, como bem diz ANTÔNIO BANFI, filósofo da Arte, "a preceitística subordina-se geralmente à autoridade, "é a língua padrão que constitui, no caso da gramática, esta autoridade. Nesta ordem de idéias, ela é, então, o repositório daquilo "que se deve dizer!"

Para concluir, gostaria de repetir e completar a citação de ANTÔNIO BANFI anteriormente feita, uma vez que ela muito tem a ver com que falará a Profa. NORMA LÚCIA NEVES: "A preceitística subordina-se geralmente à autoridade, mas introduz no próprio mundo em que se radica uma nova dialética." (4)

É exatamente um momento dessa nova dialética a que se submetem os preceitos gramaticais quando, depois de instituídos, são relançados no convívio social humano que a Profa. NORMA LÚCIA vai colocar em foco.

- (1) BECHARA, E. - *Moderna Gramática Portuguesa* - 19 e 29 Graus - São Paulo - Companhia Editora Nacional, 23a. ed. (1975).
- (2) BRUGGER - *Dicionário de Filosofia* - Editora Herder - São Paulo - 1962.
- (3) BERTHELEMY, JEAN - *Traité d'Esthétique* - Edition de l'École - Paris - 1964.
- (4) BANFI, ANTÔNIO - *Filosofia da Arte* - Editora Civilização Brasileira - Rio de Janeiro - 1970.



IMPrensa UNIVERSITÁRIA

Caixa Postal 1.621 — 30.000 — Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil

