

Ao SIARQ para manter em arquivo a presente pasta, que contém comprovantes curriculares de Francisco Achcar - IEL , a qual acompanhou o trâmite do Proc.nº 01-P-5025/88 2 1 (Vida Funcional), em nome do interessado.

ARZGomes
ALDA REGINA ZARRO GOMES

Seção de Apoio Admin.

Secretaria Geral

04/9/96.

CERTIFICADO DE DEFESA DE TESE

CERTIFICO, para os devidos fins que, aos 14 de DEZEMBRO DE 1992.....
no(a) SALÃO NOBREdesta Faculdade, realizou-se a Defesa da Tese de Doutorado do(a) Sr(a)
FRANCISCO ACHCAR.....
intitulada: "LÍRICA E LUGAR-COMUN - ALGUNS TEMAS DE HORÁCIO E SUA PRESENÇA EM
PORTUGUÊS ".....

apresentada para obtenção do Título de DOUTOR, junto a Área de LETRAS CLÁSSICAS
.....do Departamento de
LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

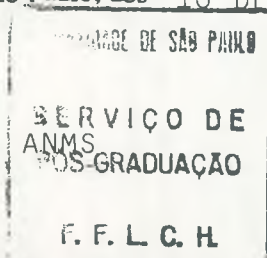
Terminada as arguições, que se desenvolveram nos termos regimentais, a Banca Examinadora, em sessão secreta, passou aos trabalhos de julgamento, tendo atribuído a(o) candidato(a) as seguintes notas:

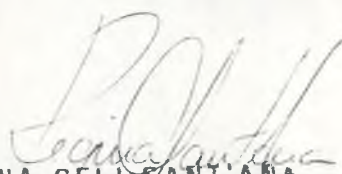
Prof(a) Dr(a)	ROBERTO ROMANO DA SILVA	Nota: 10,0
Prof(a) Dr(a)	HAQUIRA OSAKABE	Nota: 10,0
Prof(a) Dr(a)	ANTONIO MEDINA RODRIGUES	Nota: 10,0
Prof(a) Dr(a)	JOÃO ALEXANDRE COSTA BARBOSA	Nota: 10,0
Prof(a) Dr(a)	ANTONIO DA SILVEIRA MENDONÇA	Nota: 10,0

A média obtida pelo(a) candidato(a) na Defesa de sua Tese foi de 10,0 (DEZ INTEIROS).

À vista deste resultado o(a) Sr(a) FRANCISCO ACHCAR
foi considerado APROVADO(A) "COM DISTINÇÃO E LOUVOR".

Serviço de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, aos 16 DE DEZEMBRO DE 1992.




REGINA CELI SANT'ANA
Chefe Administrativo de Serviço
Serviço de Pós-Graduação
N.º Func. 157.643

OBS.: A documentação do(a) interessado(a) está sujeita a exame pelos Órgãos Centrais da USP. A homologação do
Título se dará com a Expedição do respectivo Diploma.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Rua do Lago, 717 - C.P. 8.105 - CEP 05508 - Cidade Universitária - São Paulo (SP)
FAX (011)211-6281 — TELEX (11)80.902

DECLARAÇÃO

DECLARO, para os devidos fins, que o (a) Prof(a).
Dr(a). FRANCISCO ACHAR.....,
participou nesta data, da Banca Examinadora da Tese de Dou-
torado....., do(a) Senhor(a) TRAJANO AUGUSTO RICCA VIEI-
RA..... - intitulada " Metamorfoses de Hermes "

, junto a

Área Letras Clássicas

sob a orientação do(a) Prof(a) Dr(a) José Cavalcante de Sou-
za.

Serviço de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aos 11 de
Março de 1994.

Luiz F. de Carvalho
LUIZ URURAI F. DE CARVALHO
Técnico Administrativo
Serviço de Pós-Graduação
N.º Func. 593.770



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Rua do Lago, 717 - C.P. 8.105 - CEP 05508 - Cidade Universitária - São Paulo (SP)
FAX (011)211-6281 — TELEX (11)80.902

DECLARAÇÃO

DECLARO, para os devidos fins, que o (a) Prof(a).
Dr(a). FRANCISCO ACHCAR,
participou nesta data, da Banca Examinadora da Defesa de Mes-
trado, do(a) Senhor(a) João Angelo Oliva Neto
.....- intitulada " O LIVRO DE CATULO: poemas tra-
duzidos
....., junto a
Área Letras Clássicas.....
sob a orientação do(a) Prof(a) Dr(a) Antonio da Silveira Mendon-
ça.

Serviço de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aos 16 de
Dezembro de 1993.



Regina Celi Santana
REGINA CELI SANTANA
Chefe Administrativo do Serviço
Serviço de Pós-Graduação
N.º Func. 157.643



CURSOS:

- TURISMO
- ADMINISTRAÇÃO
- COMÉRCIO EXTERIOR
- TRADUTORES E INTERPRETES — LETRAS
- ADMINISTRAÇÃO DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO
- TECNOLOGIA EM PROCESSAMENTOS DE DADOS

VIII SEMANA DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO

C E R T I F I C A D O

CERTIFICO, PARA OS FINS DE DIREITO, QUE
PROF. DR. FRANCISCO ACHCAR PROFERIU PALESTRA SOBRE O TEMA
"CARPE DIEM em Português: TRADUÇÕES E IMITAÇÕES DE HORÁCIO"
POR OCASIÃO DA VIII SEMANA DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO,
REALIZADA NA FACULDADE IBERO-AMERICANA DE LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS, NO DIA 09 DE OUTUBRO DE 1992.

SÃO PAULO, 04 DE NOVEMBRO DE 1992.

TEREZINHA OTAVIANA DANTAS DA COSTA
DIRETORA GERAL



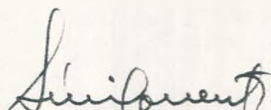
UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

A T E S T A D O

Atesto, para os fins de direito, que o Prof. Francisco Achcar proferiu conferência sobre "Lírica & lugar-comum", no dia 14 de maio de 1992, no espaço de colóquios do Departamento de Lingüística - IEL/UNICAMP.

Campinas, 14 de maio de 1992


PROF. DR. SIRIO POSSENTI
Chefe do Departamento de
Lingüística - IEL - UNICAMP
Matr. 053856

EDITOR RESPONSÁVEL / CHIEF EDITOR

Mary Aizawa Kato / Universidade Estadual de Campinas

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Andrew D. Cohen / Universidade de Minnesota

Angela B. Kleiman / Universidade Estadual de Campinas

Anthony Kroch / Universidade da Pennsylvania

Brigitte Schieben-Lange / Universidade Tübingen

Claudia G. de Lemos / Universidade Estadual de Campinas

Daniel Everett / Universidade de Pittsburgh

Derek Bickerton / Universidade do Hawai

Diana Luz Pessoa de Barros / Universidade de São Paulo

Edson Francisco / Universidade Estadual de Campinas

Eduardo Raposo / Universidade da Califórnia, Santa Bárbara

Francisco Gomes de Matos / Universidade Federal de Pernambuco

Gillian Sankoff / Universidade da Pennsylvania

Henry Widdowson / Universidade de Londres

Ian Roberts / Universidade de Wales - Bangor

Ingedore Grunfeld Villaça Koch / Universidade Estadual de Campinas

João Antonio de Moraes / Universidade Federal do Rio de Janeiro

John Robert Ross / Universidade de Cingapura

José Luís Fiorin / Universidade de São Paulo

Kanavillil Rajagopalan / Universidade Estadual de Campinas

Leda Bisol / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Luiz Antonio Marcuschi / Universidade Federal de Pernambuco

Marco Antônio de Oliveira / Universidade Federal de Minas Gerais

Margarida Basílio / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Antonieta Alba Celani / Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Maria Bernadete Marques Abaurre / Universidade Estadual de Campinas

Maria Helena Mira Mateus / Universidade de Lisboa

Maria Helena Moura Neves / Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

Mario A. Perini / Universidade Federal de Minas Gerais

Mercedes Sanfelice Risso / Universidade Estadual de São Paulo - Assis

Milton do Nascimento / Universidade Federal de Minas Gerais

Paulino Vandrezen / Universidade Federal de Santa Catarina

Rosa Virginia Matos e Silva / Universidade Federal da Bahia

Suzana A. M. Cardoso / Universidade Federal da Bahia / Presidente da ABRALIN

Thomas Huckin / Universidade de Utah

Yonne de Freitas Leite / Museu Nacional do Rio de Janeiro

W. Leo Wetzels / Universidade Livre de Amsterdam/Universidade de Nijmegen

revista de

ISSN 0102-4450

Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada

**vol. 9
nº 2
1993**

REVISTA FINANCIADA COM RECURSOS DO

Programa de Apoio a Publicações Científicas

MCT



CNPq



FINEP

RESENHA

COLEMAN, Robert (ed.) *New Studies in Latin Linguistics. Selected papers from the 4th International Colloquium on Latin Linguistics, Cambridge, April 1987*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1991.

Resenhado por: Francisco ACHCAR
(Universidade Estadual de Campinas)

Este livro se compõe de trabalhos apresentados no 4.^o Colóquio Internacional de Lingüística Latina (Emmanuel College, Cambridge, Abril de 1987). Os textos selecionados para publicação foram, em sua grande maioria, traduzidos para o inglês. Como que se desculpando por quatro deles terem permanecido em sua língua original (o francês), Robert Coleman, o organizador do livro, chama a atenção para a necessidade de o lingüista conhecer outras línguas além da sua. Essa admoestação parece, à primeira vista, ociosa ou descabida, vinda de um lingüista e se dirigindo a lingüistas — ainda mais quando se observa que há, entre os colaboradores do presente volume, quem recorra ao tratado de T. V. Gamkrelidze e V. V. Ivanov sobre o indo-europeu, do qual só havia, até o momento, a edição original russa — e o russo não é língua comumente freqüentada pelos classicistas ocidentais(1). É curioso, contudo, que o mesmo Ivanov tenha ironicamente observado, quando há dois anos esteve entre nós, que é preciso que os lingüistas aprendam línguas!... Além da óbvia necessidade de tomar contacto com trabalhos de suas especialidades escritos em outras línguas, Coleman apresenta uma razão

igualmente importante para justificar essa demanda de poliglotismo:

Foi moda em anos recentes supor que se podem intuir generalizações sobre a linguagem pelo exame detido de uma única língua. Essa suposição já era demasiado enganosa quando foi formulada pelos gramáticos modísticos da Idade Média, e quando a língua era o latim, que não era mais a língua materna de ninguém, mas ao menos tinha o status de uma segunda língua de uso universal na Europa ocidental e central. Ela é muito mais enganosa quando se trata da língua materna de alguém. (vii)

Coleman faz ainda, em sua introdução, algumas observações que vale a pena destacar. Em primeiro lugar, ele salienta a consciência recente de dois aspectos complementares de uma mesma realidade: por um lado, dados de línguas de flexão abundante, como o latim, são de especial interesse para a teoria gramatical; por outro lado, línguas não-indo-européias podem ser enormemente instrutivas para o analista do latim. (Quanto a isso, podemos fazer aqui, entre parênteses, um paralelo que se estende a outros aspectos dos estudos clássicos. A excessiva timidez que por muito tempo dificultou a aproximação entre o mundo grego e culturas não-indo-européias tem ruído diante das revelações recentes e surpreendentes de conexões entre a civilização helênica e a semítica. Os estudos de poética — nos quais, até há pouco, quando não a simples ignorância, a censura travestida de prudência metodológica vetava aproximações mais arriscadas mesmo dentro do território indo-europeu — hoje já conhecem aventuras bastante arrojadas e compensadoras, que adentram até o Oriente não-indo-europeu, embora ainda dentro das fronteiras indo-européias se encontrem tesouros reservados para

aqueles que, informados da poética clássica, se aventurem à descoberta da rota para a Índia.)

Outro ponto importante diz respeito ao problema da ordem das palavras em latim. A questão, lembra Coleman, sofreu freqüentes simplificações, devidas a que muitos investigadores tomaram como padrão línguas em que a posição das palavras é marcada sintaticamente, o que impõe uma ordem estrita (caso do francês e do inglês, por exemplo). As análises referentes ao latim, como demonstram textos constantes deste volume, começaram a se beneficiar de uma perspectiva mais adequada ao problema. O mesmo se pode dizer dos estudos de coesão textual e, em geral, do que se agrupa sob a ampla rubrica de análise do discurso: agora que geralmente se reconhece a impropriedade de estudar enunciados simples e isolados, o trabalho dos lingüistas parece encaminhar-se para uma reaproximação com os estudos literários.

A primeira parte do livro é dedicada à fonologia e consta de apenas três *papers*. O primeiro, "Lachmann's Law in the light of the glotalic theory of PIE consonantism", de Philip Baldi (Penn State University), aplica o modelo do consonantismo indo-europeu proposto por Gamkrelidze e Ivanov ao fenômeno de alongamento da vogal nuclear do particípio passado dos verbos cuja raiz é travada por uma consoante sonora (p. ex., *rĕgō* - *rĕctus*, em contraste com *fāciō* - *fāctus*). Trata-se de uma "lei" de natureza fonética, não morfológica. Mas, tal como tradicionalmente formulada, ela não tem a generalidade de uma lei puramente fonética (cf. casos como *rēmĕx* - *remĭgis*, *grĕx* - *grĕgis*). (7) A reformulação que Baldi propõe tem as virtudes da elegância teórica e da economia, mas não, infelizmente, da suficiência: nesta versão devem-se tolerar seis exceções à regra, uma a mais do que na versão de Watkins. Mas há a atenuante de que essas exceções são reduzidas a um mesmo caso, o que certamente é

uma vantagem sobre a fórmula de Watkins. E, *last but not least*, a hipótese de Baldi, sobre ser verossímil, corresponde a uma *mise au point* da Lei de Lachmann em termos da lingüística indo-européia mais recente.

No estudo seguinte, "Probable substratum features in the expansion of Republican Latin: The phonological aspect", Haiim B. Rosén (Universidade Hebraica, Jerusalém) analisa variados fenômenos fonológicos, em seus aspectos fonéticos ou morfofonêmicos, sob o prisma da possível, e às vezes provável, origem em línguas com que o latim teve contacto, especialmente o úmbrio. Desta língua parece decorrer um hábito de pronúncia que Cícero (*Or.* 48.161) descrevia como "algo caipira" (*subrusticum*), embora tivesse sido outrora traço de elegância (*politius*): a perda do -s da terminação -us, quando seguido de consoante. Um famosíssimo trocadilho de Plauto, posto na boca do escravo Sósia em resposta a uma interpelação ameaçadora de Mercúcio (*Amph.* 38), é citado pelo autor para confirmar outra de suas hipóteses sobre a presença do substrato úmbrio na evolução do latim: — *Amphitruonis te esse aiebas* Sosiam. — *Peccaueram, nam Amphitruonis socium ... uolui dicere*. Este é, para o autor, o mais antigo testemunho de um processo ainda não normalizado no período republicano: a absorção, pelo fonema sibilante latino, da variante palatalizada de uma aspirada úmbria representada, em caracteres latinos, com s ou com um signo especial que se transcreve com ʒ. Assim, a paronomásia seria mais abrangente do que parece: Sósia, tentando safar-se de Mercúrio, explica que dissera ser *socius* ("[sošios] ou talvez [sošio]", 27), o que fora confundido com "[sošias] ou [sošia]" (ib.). Como se vê, o autor especula arrojadamente a respeito de mais de um aspecto da pronúncia na época de Plauto, chegando a forçar um pouco a mão em sua análise: para incluir no caso o fenômeno observado por Cícero,

ele examina nominativos, não os acusativos do texto; além disso, detém-se pouco sobre o tratamento problemático que dá à oclusiva velar. Outras análises, duas das quais também focalizam passos plautinos (*Aul.* 754-758 e *Cas.* 133), são bastante iluminadoras e indicativas de quão profícuo pode ser o difícil estudo dos traços do substrato no latim do fim da República.

Encerra-se a parte dedicada à fonologia com "Vocalis ante uocalem: corripitur an distrahitur?", de José-Luis Moralejo (Universidade de Oviedo). O título ("Vogal antes de vogal: abrevia-se ou se perde?") não deixa suspeitar que ele contém uma hipótese tanto mais arrojada quanto menos provável ela parece. A assunção básica é de que as vogais longas são de fato vogais duplas, por assim dizer; ou seja, são grupos difonemáticos, e não fonemas simples. Por um engenhoso raciocínio, o autor demonstra que, se assim for, impõe-se outra interpretação para a regra *uocalis ante uocalem corripitur*, pois o que ocorre com vogal longa diante de vogal não é propriamente que ela se abrevie, mas sim que ela perde uma das duas vogais de que se forma. A tese de Moralejo, que desenvolve uma proposição de R. A. Zirin datada de 1970, pode resumir-se assim: se "... em latim, antes de vogal, as vogais longas 'se abreviam' e os ditongos se dividem" (isto é, a semivogal passa a consoante, formando sílaba com a vogal seguinte: *cau-ere*, de *cautus*, > *ca-uere*), "não é possível que", nos dois casos, "estejamos em presença de um mesmo fenômeno?" (38). As várias dificuldades decorrentes da teoria são apontadas pelo autor e, se não resolvidas por ele (o espaço disponível e, provavelmente, o ponto em que se encontra a pesquisa não seriam suficientes para isso), têm pelo menos sugerido o caminho para sua solução.

A segunda parte do livro, intitulada "Lexical morphology and semantics", inicia-se com um estudo bem mais abrangente do que seu

título indica: "Lexical consequences of a phonetic law (*eye > ē) in Latin verbs", de Alain Christol (Universidade de Rouen). As conseqüências examinadas são morfológicas, sintáticas e léxicas, e a portada do trabalho pode ser avaliada por sua conclusão: "Teoricamente, a morfologia é apenas a manifestação superficial de estruturas mais profundas, especialmente do nível sintático-semântico; na realidade, a morfologia adquire autonomia suficiente para exercer influência por *feedback* em estruturas mais profundas" (59). Na demonstração dessa influência, o autor não apenas recorre a exemplos do latim, mas também ilumina esses exemplos por meio de uma análise penetrante.

O mesmo não se pode dizer, infelizmente, do texto seguinte, "The structure of the signifié: the usefulness and limitations of analysis in relevant features (with applications to Latin)", de Claude Moussy (Université Paris X - Nanterre). Confirma-se a promessa do título e o que temos é uma discussão metodológica ilustrada (não mais que isso) com exemplos latinos. Nem esses exemplos têm alguma pertinência especial para a discussão (poderiam, por princípio, ser tirados de qualquer outra língua), nem a discussão os ilumina de maneira especial. Portanto, não se trata, a rigor, de lingüística latina, mas de lingüística geral. O problema discutido diz respeito à análise semântica chamada componencial ou sêmica, de muito sucesso na França (é notável que as publicações citadas sejam todas francesas) e, por extensão, em vários meios acadêmicos brasileiros. ~~No~~ ^{Em} nosso ambiente, ~~aliás~~ ^x, a referência a Bernard Pottier despertará recordações de velhos bons tempos em que tivemos entre nós o analista do famoso *fauteil*. Este, aliás, é precisamente o exemplo escolhido para ilustrar a crítica, se não do método, ao menos da prática de Pottier. Citando uma observação aguda de Charron e Germain, o autor considera que a análise de *poltrona* em unidades

(autora ?)

como "com encosto", "com braços", "sobre pés", "para uma pessoa" etc., isola traços relevantes situacionalmente, não semanticamente (65). Isso equivaleria a dizer que o que está sendo analisado é o referente, e não propriamente o significado. Mas não é assim que o autor formula sua crítica, pois a restrição que faz é apenas metodológica, não ontológica — o reparo refere-se, não à realidade das unidades isoladas, mas ao princípio de pertinência, ou à falta dele, na discriminação dessas unidades. As análises que propõe são de fato mais consistentes e explicativas que as de Pottier, sem embargo de padecerem do mesmo defeito básico que afeta aquelas. Esse defeito está, provavelmente, na aplicação insatisfatória do modelo fonológico ao estudo do significado. A unidade da fonologia é bem determinada e sua existência é verificável; mas o "sema", a unidade semântica postulada por esse método greimasiano, não é bem determinado ("unidades semânticas" do mesmo tipo sempre constituíram, é verdade que com menos esquematismo, as definições dos dicionários), nem tem existência de alguma forma comprovável, seja como elemento do signo, seja como componente da experiência do sujeito. Uma limitação fundamental do método é admitida pelo autor, que, citando Mortéza Mahmoudian, adverte: "não devemos nutrir a ilusão de que a análise sêmica sempre consiga explicar o uso diverso de dois termos, em particular a escolha feita por autores entre sinônimos" (72). Mas a insuficiência central dessa análise decorre do fato de ela se voltar para questões metalingüísticas, e não para o objeto dessa metalinguagem; não é exatamente do sentido que se fala, mas sim de entidades postuladas e geradas pelo método. Os semas não são outra coisa senão as unidades — os sintagmas — da frase que, no dicionário, descreve o sentido; tudo o que faz a análise sêmica é isolar essas unidades e procurar ordená-las, classificá-las, observar suas virtualidades combinatórias. Talvez o principal mérito dessa empresa esteja

justamente em seu atributo mais modesto: ela é uma forma de pôr ordem na casa geralmente um pouco confusa dos lexicógrafos.

Em "Complex lexical units in Latin", uma das coisas que Michèle Fruyt (Université de Paris IV - Sorbonne) nos faz saber é que o critério de A. Martinet para distinguir a prefixação não se aplica ao latim. Mas há observações de interesse sobre a composição lexical latina, especialmente sobre verbos parassintéticos. Hannah Rosén (Universidade Hebraica, Jerusalém) também estuda a formação de palavras, do ponto de vista gramatical, semântico e de produtividade lexical, em "Grammatical-converting and semantically mutating word-formation in the Latin lexicon", um estudo rico em distinções e *insights* tanto quanto isento de invencionices terminológicas e rebuscamento conceitual. O título do trabalho de Chantal Kircher-Durand, "Syntax, morphology and semantics in the structuring of the Latin lexicon as illustrated in the *-lis* derivatives", descreve adequadamente seu conteúdo, mas não deixa supor que ele envolve um esboço de mapeamento de vastos campos conceituais do universo cultural romano, assim como a consideração de "processos intelectuais de um falante de latim" (124). Benjamin García-Hernández (Universidad Autónoma de Madrid), em "The lexical system of intersubjective and intrasubjective relationships", parte da distinção entre *campo semântico* e *classe semântica* (130) para proceder a uma vasta classificação do verbo latino, procurando determinar um "*sistema de relações classêmicas ... baseado num eixo classêmico único, cujos polos são a natureza intersubjetiva ou intrasubjetiva de ações que formam parte do mesmo processo*" (131). O resultado do trabalho, se apresenta eficácia classificatória em matéria lexical e se mostra moderadamente esclarecedor quando aplicado a enunciados simples, é menos surpreendente — para não dizer que resulta em obviedades — quando utilizado na análise de

enunciados mais complexos, como é o caso do célebre dístico de Catulo (*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris, / Nescio, sed fieri sentio et excrucior*. Cat. 85), sobre que o autor, abandonando a linguagem austera e técnica que empregara até então, tem a dizer o seguinte:

Os dois sentimentos, amor e ódio, acumulam-se ao mesmo tempo na alma atormentada do poeta; ele não sabe como tal situação pode ocorrer, mas sente que ela ocorre; contudo, a noção de alternância está oculta nesta acumulação de sentimentos antagônicos. A chave da explicação está no último verbo, *excrucior*: o poeta oscila entre os dois polos de sua paixão, uma paixão eletrizante e violenta que o rasga em dois (*odi et amo*) (136).

Mas as observações acerca de expressões alternativas, que convocam sobretudo um trecho da *Cistellaria* de Plauto, prometem bom resultado na análise de textos em que a dialética amorosa se exprime por meio de antíteses (como é o caso, em nossa língua, de algumas das grandes líricas de Camões).

Os três trabalhos que encerram a segunda parte do livro exploram problemas mais circunscritos: Léon Nadjó (Universidade de Tours) procede a uma análise morfológica, semântica e estilística de *magnanimus*, com resultados às vezes surpreendentes; Françoise Létoublon (Universidade de Grenoble), em "*Promisi per iocum*", examina o verbo *promitto* em seus aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos, com observações muito esclarecedores sobre seu uso em Plauto; finalmente, David Langslow (Universidade de Oxford) dedica-se ao território pouco freqüentado do vocabulário técnico do latim, especialmente no latim tardio (IV e V séculos A.D.) e na área

dos termos médicos. Além de propriamente lingüístico, o interesse histórico deste último trabalho é considerável (sobretudo no que se refere à história da medicina) e é auspicioso saber que se trata apenas de resultado provisório de um estudo mais amplo que o autor empreende.

A terceira parte da coletânea, denominada "Syntax of the noun phrase", se inicia com um pequeno tratado (de 30 páginas, o dobro da média de páginas dos demais textos constantes do volume) sobre "The Latin nominal group in typological perspective", de Christian Lehmann (Bielefeld). "Grupo nominal" é como o autor prefere chamar o sintagma nominal, situando sua análise no amplo horizonte que lhe é fornecido pela comparação com numerosas línguas, algumas bastante distantes do latim. Em "Adjectif et syntagme nominal", Christian Touratier (Universidade da Provença) discute os tipos de constituintes do SN em suas características morfológicas e sintáticas. Outro estudo dos "grupos nominais" latinos é o de Paulo de Carvalho (Universidade de Bordeaux), "Structure morpho-sémantique de l'adjectif latin ou: la présence de l'absent". Ele parte da hipótese da "autonomia sintática e semântica do adjetivo latino, o que equivale a declarar inoperante nesta língua a própria noção de 'sintagma nominal'" (251) e se detém de forma muito esclarecedora no exame de questões como "o adjetivo e o genitivo", e "substantivo no genitivo" vs. "adjetivo derivado". O *approach* do autor é inovador e certamente a mais surpreendente e discutível das novidades de seu trabalho está na teoria dos casos como um "*programa ordenado de posições*, ou melhor, de 'lugares de presença' do ser nomeado relativamente ao que se propõe chamar o 'presente delocutado'" (perdoe-se o horrendo neologismo; a expressão francesa não é muito melhor: *présent délocuté*, 265). O *paper* de Marius Lavency (Universidade de Louvain-la-Neuve), "The three modifiers of the

Latin NP", é um ensaio de caracterização semântica, pragmática e sintática dos modificadores identificadores, especificadores e descritivos da frase nominal latina, separando num grupo à parte o genitivo partitivo e o genitivo objetivo/subjetivo. M. Esperanza Torrego (Universidad Autónoma, Madrid) ocupa-se justamente do genitivo objetivo e subjetivo em seu estudo de um tipo de "nominalização da predicação com um predicado verbal finito" (281) em que o genitivo é dependente de substantivo verbal ("The genitive with verbal nouns in Latin: a functional analysis"). No trabalho de Elseline Vester (Vrije Universiteit, Amsterdam), "Reflections on the gerund and gerundive", há um utilíssimo estudo da frequência relativa de gerúndios e gerundivos, em autores que vão de Plauto ao séc. V A.D., mas os dados mais informativos para o latinista estão na demonstração de que, de um ponto de vista pragmático, é imprópria a caracterização do gerundivo como adjetivo e como participípio.

Os dois últimos trabalhos desta seção são importantes contribuições ao estudo da ordem de palavras em latim de uma perspectiva rigorosa, adequada aos dados do problema e informada pelas mais recentes investigações de tipologia lingüística. Charles Elerick (Universidade do Texas, El Paso), em "Latin noun/gen./adj. serialization and language universals", examina, num estudo tão árido quanto revelador, a ordem dos termos no sintagma nominal latino composto da tríade substantivo/genitivo/adjetivo e em sintagmas de quatro elementos, com dois adjetivos. Confirmam-se algumas e infirmam-se outras das observações tradicionais sobre a ordem de palavras em latim nas serializações em questão, assim como se demonstra a presença (o autor talvez preferisse dizer a operação) de universais lingüísticos no processo de codificação. O *paper* que encerra esta terceira parte é "Latin prepositional syntax in Indo-European perspective", do organizador do volume, Robert Coleman

(Universidade de Cambridge), estudo também voltado para a sintaxe posicional, agora seguindo a evolução das partículas adverbiais, depois preposições, do PIE ao latim clássico.

A quarta seção do livro é dedicada a "Miscellaneous syntax and semantics". Antes ainda de imaginarmos o que seria uma resposta à questão-título de Charles Guiraud (Université Paris X) — "Est-il possible d'attribuer à la phrase nominale un domaine linguistique?" — o autor nos convoca a uma questão prévia: "Existe a frase nominal, e onde?" (341). Depois de algumas considerações acerca da impossibilidade de se decidir sobre a precedência do verbo ou do nome na história da linguagem, e também sobre a questão correlata da origem da linguagem, somos tranquilizados pela revelação do caráter retórico daquelas interrogações iniciais, pois não apenas se admite a existência da frase nominal, em latim como em outras línguas, mas também se atribuem a ela quatro domínios lingüísticos, contendo cada um deles os seguintes tipos de frases sem verbo: 1. as exclamativas como *Fabulae!*, *Nugas!* (344); 2. aquelas cujo verbo não seria *ser* (*Ego me continuo ad Chremem*) (344-5); 3. aquelas cujo verbo seria *ser* (*Omnia praeclara rara*) (345-6), e 4. as subordinadas, "domínio em que a frase nominal não se opõe à verbal" (346) e que foi objeto de outro estudo do autor ("Subordination et absence de verbe en latin". In: G. Calboli, ed., *Subordination and Other Topics in Latin*, 121-131. Amsterdam: Benjamins 1989). Portanto, um esboço de tipologia da frase nominal latina. *Nihil nouum* é também uma frase nominal, que não ocorreu ao autor e que caberia não apenas no terceiro dos seus "domínios".

O estudo que completa essa seção é "On the interpretation of generic statements in Latin", de Claudia Casadio (Universidade de Chieti) e Anna Orlandini (Universidade de Bolonha). As autoras respondem à questão "que é um [enunciado] genérico?" (350-2),

definem as "condições para a interpretação genérica" (352) e os "traços do predicado em enunciados genéricos" (353-4), esclarecem a relação "iterativo vs. genérico" (354-6) e o papel de "determinantes e dependência do contexto" (356-8), propõem uma "classificação dos [enunciados] genéricos" (358-60) e discutem o "status das frases estipulativas" (360-2), num ensaio de análise semântica rigoroso do ponto de vista lingüístico e lógico, e de orientação num certo sentido antagônica à da "análise sêmica" atrás comentada.

A quinta e última parte do livro, "Textual cohesion", abre-se com "Word order patterns of *excipere* in the sense of 'to follow after'", de Maria E. Hoffman (Abcoude, Holanda). A autora demonstra que a ordem preferencial latina, SOV, é suplantada, nas construções com o verbo estudado, por OS, que corresponde, no caso, a uma ordem natural. Trata-se de um estudo modelar e seria de desejar que o corpus utilizado não incluísse um exemplo de Horácio (C. 2.15.16) — justamente, nas palavras da autora, uma "construção de alta complexidade" — em que o sentido do verbo é (segundo vários comentadores e tradutores e também o *Oxford Latin Dictionary*), não "vir em seguida", mas sim "acolher, receber".

"Nominal anaphora, text, argumentation (from Plautus to Cicero)", de Huguette Fugier (Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo), é um estudo preciso e abrangente de um tipo de anáfora, com exame minucioso dos expedientes de sinalização anafórica (que a autora chama "adjuntos anafóricos"), ou seja, dos recursos utilizados para indicar a co-referencialidade dos termos da anáfora. A estrutura anafórica em questão (substantivo 1 → [adjunto anafórico] + substantivo 2) é estudada, infelizmente, apenas em exemplos de Plauto e Cícero (e não de Plauto a Cícero, como diz o título), mas isso, ao que tudo indica, nem limita o alcance dos resultados apresentados, cuja validade certamente se estende para

além do latim arcaico e clássico, nem enfraquece a demonstração de que "a anáfora deve ser vista como um instrumento efetivo de construção do discurso" (398), um instrumento que oferece várias possibilidades para o desenvolvimento argumentativo.

Em "Passive, perspective and textual cohesion", de Rodie Risselada (Universidade de Amsterdam), o ponto de vista da Gramática Funcional (o trabalho de Dik, aliás, embasa também outros estudos deste volume) é adotado na explicação segundo a qual a adoção de uma perspectiva, por parte do falante/escritor, determina o emprego da construção passiva ou ativa. Vários fatores podem intervir na escolha da perspectiva: a empatia ou identificação do falante/escritor com algum participante do evento (404), a distribuição de tópico e foco (405-406) e a coesão do discurso (406-408). Levando em conta esses fatores, a análise compreende o exame de um corpus de cem exemplos de construções ativas apassiváveis e outros cem de construções passivas transformáveis em ativas, todas tomadas de uma passagem cicedroniana predominantemente narrativa, de 33 páginas (Cic. *Ver.* 4.54-122).

Em "On grammatical subject in Late Latin", Joseph Herman (Budapeste) informa o leitor de que seu estudo, originalmente, "se destinava a elucidar uma questão que posteriormente se revelou bastante inapropriada em si mesma e conduziu, inevitavelmente, a respostas um tanto desorientadoras" (415). Estranhamente, o autor não deixou de lado, na versão final de seu *paper*, as "falsas pistas e os becos-sem-saída", preferindo mantê-los sob o pretexto de fazer a "narrativa dos meus erros". (ib.). O sujeito de que se trata, afastada toda consideração do "caráter intrincado do problema", que o autor afirma não ignorar, é mesmo o sujeito gramatical da estrutura de superfície. E o grande problema considerado é referente à frequência decrescente do sujeito elíptico no latim tardio. Depois de uma exposi-

ção algo ziguezagueante e de estilo freqüentemente rebarbativo, a conclusão é pouco conclusiva, embora registre um resultado importante do trabalho: o decréscimo do número de frases com "sujeito zero" é acompanhado de estreitamento do campo de ação reservado ao ouvinte/leitor. Ou seja:

O decodificador [...] de textos produzidos no período do latim antigo tem uma certa liberdade de interpretação: ao produzir a mensagem verbal, o falante confia na capacidade do decodificador de identificar, graças ao conhecimento de que ambos partilham, os sujeitos virtuais não designados por meios formais, sintáticos. Nos textos tardios a liberdade de interpretação do decodificador é reduzida, nesse aspecto, a quase nada: o falante-escritor usa uma rede de estreitos nexos anafóricos, como se incapaz de confiar na capacidade do ouvinte de resolver ambigüidades e encontrar de forma adequada a estrutura do universo extra-lingüístico que o texto deve refletir. Trata-se, em poucas palavras, de uma mudança na atitude do falante em relação à mensagem verbal que produz e à eficácia que ela possa ter. De onde veio essa mudança de atitude? Ela se transforma depois num fator de mudança lingüística? Pode-se encontrar nela uma possível explicação de algumas modificações diacrônicas na estrutura gramatical? (424-5)

A resposta a essas questões pode ter tanta relevância histórica quanto estritamente lingüística, pode constituir um daqueles grandes momentos em que a reconstrução da língua é a reconstrução da maior parte (às vezes tudo) daquilo que nos ficou da história.

Volta o ponto de vista da Gramática Funcional de Dik no *paper*

de A. Machtelt Bolkestein (Universidade de Amsterdam), "Casually related predications and the choice between parataxis and hypotaxis in Latin". Trata-se de um estudo das orações subordinada causal e coordenada explicativa em latim (não é essa, obviamente, a nomenclatura adotada no trabalho). Um dos pontos de interesse deste estudo, talvez o seu resultado mais útil e esclarecedor, consiste na tentativa de estabelecer uma distinção, pragmaticamente motivada, entre as explicativas com *nam* e com *enim*. Mais uma vez, a consideração de um contexto mais amplo do que a estrutura estudada mostra-se frutífero e mesmo indispensável.

De novo a preocupação com a ordem de palavras em latim no trabalho de Deborah Pennell Ross (Universidade de Michigan), "The role of displacement in narrative prose". O fenômeno chamado *displacement* é a prolepse — a antecipação, para antes da conjunção subordinativa, de termos da oração subordinada. De novo o quadro teórico é o da Gramática Funcional, e é dominante o interesse na pragmática e na coesão textual. A avaliação do "status informacional" dos elementos do texto narrativo (analisa-se um trecho de Tito Lívio) segue as linhas do trabalho de E. F. Prince, "Toward a Taxonomy of Given-New Information" (In: P. Cole, ed., *Radical Pragmatics*, 223-255. New York: Academic Press 1981). "É necessário muito mais do que análise sintática para entender as variações na ordem de palavras em latim", demonstra a autora; por isso, "o trabalho nessa área é crucial para o lingüista e para o filólogo, a fim de assegurar que o estudo das línguas antigas receba os benefícios da moderna teoria lingüística". (465)

Também a consideração do "status informacional" — em formulação bem diferente e sem recorrer ao trabalho de Prince — é importante na análise proposta por Ernst Heilig (Göppingen), em "Toward a new hermeneutic analysis of Latin texts, illustrated from Tacitus'

Germania". As unidades com que essa "textstructural analysis" opera, em seu exame necessariamente sumário mas abrangente do texto de Tácito, são: *passagens indicativas* (informam sobre algo) e *estimativas* (informam sobre o interesse do autor em algo); *relações interseqüenciais* (ocorrem no interior de segmentos do texto) e *intratextuais* (ocorrem no âmbito de todo o texto); *intenção de comunicação, estratégia de comunicação*. Um dos objetivos do autor é, com a justaposição de diferentes análises, ampliar "a compreensão de diferentes espécies de texto" (473); portanto, pode haver muito a oferecer aos estudos literários, e certamente muito a ganhar em se aproximar deles.

A leitura dos *papers* desse simpósio fornece um quadro rico e animador dos estudos presentes de latim, que parecem estar colhendo os frutos de uma decidida e profunda atualização de métodos e mesmo de objetivos. É apenas natural que isso implique também o ônus dos modismos improfícuos e até desorientadores. Não espanta ~~que nada disso aconteça~~; antes, espantaria o contrário, visto que a lingüística latina e os estudos indo-europeus em geral estiveram na origem da lingüística moderna e não têm motivo para deixar de acompanhar o desenvolvimento dela.

(Recebido em 20/07/1993)

NOTA

¹ T.V.Gamkrelidze e V.V. Ivanov, *Indoevropskij jazyk i indoevropcejcy*. Tblisi: Universidade Estatal de Tblisi 1984. Não tenho notícia de que tenha sido publicada a tradução do livro para o inglês, prometida há mais de dois anos e que sairia (ou sairá) pela Mouton de Gruyter. V.o resumo da obra ("The Early History of Indo-European Languages") que os autores publicaram em *Scientific*

American (March 1990,v.252 n.3,110-116) e cujo conhe-
devo à gentileza do Prof. Bóris Schnaiderman.

NOTAS

1. EVENTOS

1.1. 5ème Congrès International de L'Association Internationale pour l'Analyse du Dialogue. Thème; "Nouvelles Perspectives dans l'Analyse de l'Interaction Verbale". Paris - Université de la Sorbonne Nouvelle - du 17 au 19 mars 1994 - Contatos: Prof. Etienne Pietri - I.A.D.A. - C.R.E.L.I.C. - 19, rue des Dernardins 75005 - Paris - Telef. (00.33.1) 43.54.16.18 Fax (00.33.3.43.29.70.13).

1.2. 28th Annual Teachers of English to Speakers of Other Languages (TESOL) Conference. 8 a 12 de março, 1994: Baltimore, USA. Data limite para inscrições, "for progress, poster and video proposals": Agosto 1993. Endereço: TESOL Conventions Department, 1600 Cameron St, Sulte 300, Alexandria, Va 223144, USA. Tel: 70 3-836-78864.

1.3. Ames, IA, USA. TESOL Summer Institute oferece duas sessões de cursos de pós-graduação (20 de junho a 8 de julho e 18 de julho a 5 de agosto). TESOL Summer Institute; TESOL Central Office; 1600 Cameron Street, Suite 300; Alexandria, Virginia 22314-2751. USA.

1.4. Dublin, Irlanda. "International Conference on language learning and use in the 21th century". 24 e 25 de junho, 1994. Organizada pela Irish Association for Applied Linguistics (IRAAL). Esperam-se inscrições sobre os seguintes assuntos: "L1 and L2 learning in formal and informal contexts; language education at 1st, 2nd, 3rd level; LSP; language policy and planning; minority languages; mother-tongue education; languages in contact; bilingualism and multilingualism; reading in a 2nd or foreign language; translation; language testing and certification; educational technology". Data limite de inscrições: 31 de outubro de 1993, para Jeff Kallen, Conference '94' School of Clinical Speech & Language Pathology; 184 Pearse St, TCD, Dublin 2, Ireland. Fax 353-1-712152.

1.5. British Association for Applied Linguistics (BAAL), 26th. U Salford, UK. 10 a 12 de setembro de 1993. Tema: Language in a

Ovídio ensina a arte de amar

Nova edição bilingue do célebre poema latino traz tradução clássica de Castilho ao lado de uma nova versão

FRANCISCO ACHCAR
Especial para a Folha

"Não é traduzindo os velhos poetas sensualistas da Grécia e de Roma (...) que se há-de produzir as idéias, as ciências, as crenças, os sentimentos de que a humanidade contemporânea precisa para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando." Assim Antero de Quental, no ataque a Antônio Feliciano de Castilho que desencadeou a "Questão Coimbra" (1865), se referia às traduções de Anacreonte e Ovídio em preceitas pelo velho poeta. A tradução da "Arte de Amar" aparecera em 1862.

Dois mil anos antes, não parece ter sido muito diferente o caso de Augusto à didascalia erótica de Ovídio. O príncipe, que se empenhava numa campanha pela regeneração dos costumes romanos, expulsou o poeta para a insulhota Tomos, na costa oriental do mar Negro. Lá, o mestre de refinamento da mundanidade romana, poeta predileto daquela sociedade, terminou seus dias entre bárbaros que não o entendiam, e entre os quais se sentia bárbaro, por não os entender. O livro, somado a um "erro" de que o próprio poeta tala ("erro" que nunca saberemos o que foi), teve seu papel nessa desgraça.

A "Arte de Amar", peça central da pedagogia amorosa de Ovídio (que inclui ainda os "Remédios do Amor" e um tratado sobre cosméticos para o rosto feminino), é um poema perturbador — e não apenas pelo conteúdo moral, que desagradava a homens tão distantes quanto Augusto e Antero de Quental. Além de tratar o amor como "ars", como "téchne", isto é, como prática a ser aprendida e desenvolvida, treina, Ovídio comete uma mistura de gêneros cheia de audácia e humor.

O objeto desse tratado não é o amor-paixão (segundo os antigos, uma doença que arrasta o sujeito para fora dos limites da razão); é antes o amor como busca do prazer, como forma de estabelecer uma relação desejada. Aproximar-se das mulheres, cortejá-las, seduzi-las e as manter ligadas a nós — estes os assuntos dos dois primeiros livros; no terceiro, as mulheres são contempladas com instruções que, no entanto, não serão muito bem vistas pelo zelo feminino de hoje.

E Ovídio tratou seu assunto como equivalente a outros que eram objeto de tratados ("téchne", artes): a agricultura, a astronomia, os ofícios e ciências em geral. Para isso, adotou o molde do poema didático, gênero venerando, cultivado por Hesíodo, Lucrécio, Virgílio, Horácio, mas introduziu no modelo uma discrepância arrojada: em vez do metro canônico, o hexâmetro dactílico, empregou o distico elegíaco, conduzindo a musa "em rodas desiguais". Nesse andamento e nesse quadro, tomou como referência o amor do mundo irônico da elegia romana.

A OBRA



Arte de Amar, de Públio Ovídio Nasão. Edição bilingue. Traduções de Antônio Feliciano de Castilho e de Natália Correia e David Mourão-Ferreira. Ilustrações de Luiz Alves da Costa. Ars Poetica Editora (rua Pintassilgo, 185, bloco 1, 81, tel. 011-530-6607, CEP 04514, São Paulo). 296 páginas. C\$ 38.500,00.

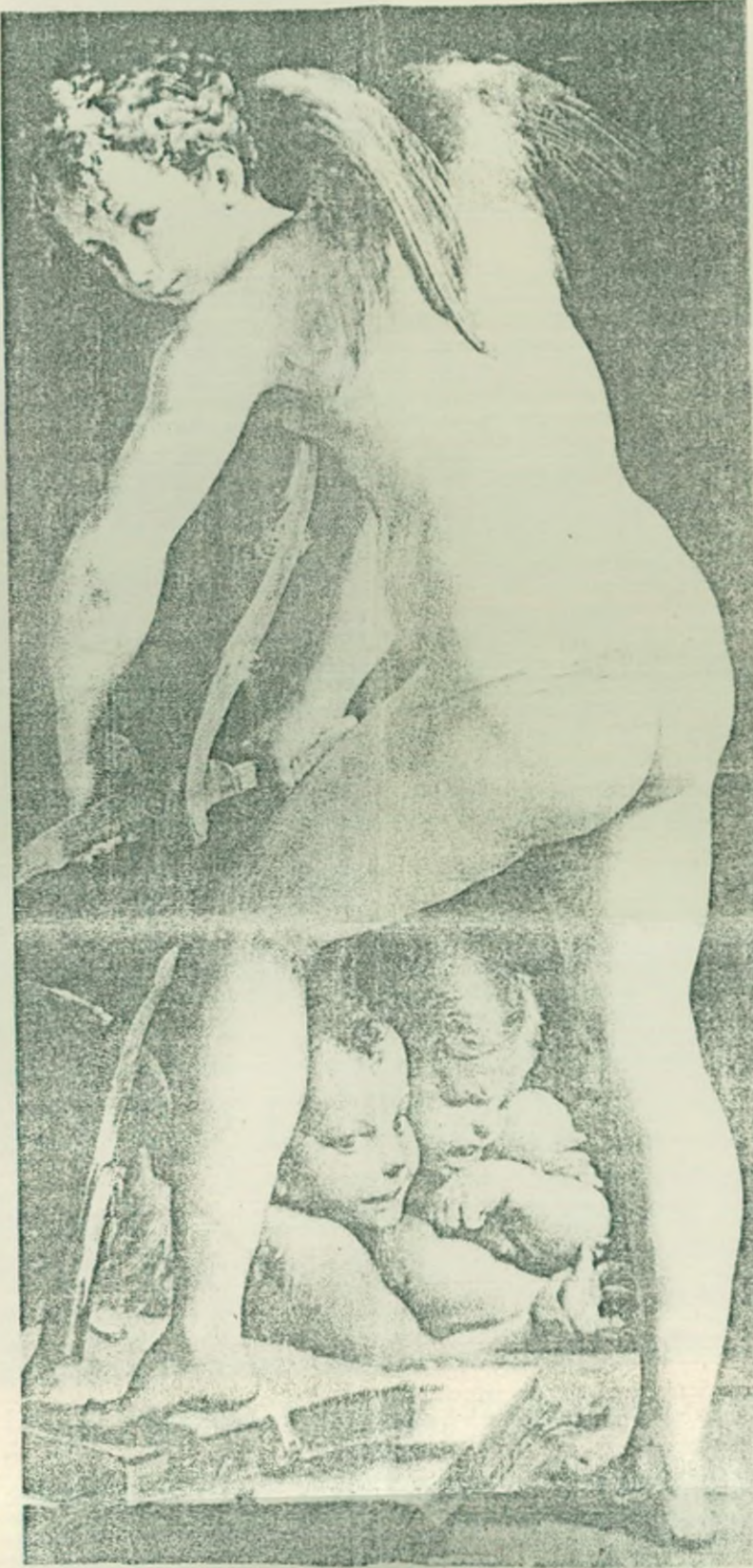
Hoje certamente podemos afirmar o contrário de Antero em seu arrazoado moralista em prol da "Idéia Nova". No Brasil, deve-se lembrar, como a um acontecimento inusitado, o relançamento da versão castilhana da "Arte de Amar". O entusiasmo só pode ser maior quando se constata que a iniciativa é de uma editora estreante, denominada (programaticamente, espera-se) Ars Poetica, que promete alimentar a fogueira moribunda de nossa cultura com uma seleção de obras antigas e modernas, de história e literatura.

O livro agora lançado, com introdução de Zélia Ladeira Veras de Almeida Cardoso, inclui o texto latino da "Ars Amatoria", a tradução recente de Natália Correia e David Mourão-Ferreira (lançada em 1990 em Portugal) e, em apêndice, a tradução de Castilho.

Infelizmente não se sabe de tradução brasileira desse texto digna de figurar ao lado da versão do velho poeta português. Nem é digna de tanto a "Arte de Amar" que nos propõem os dois ilustres escritores portugueses, a quem devemos realizações importantes. (Lembre-se que a poetisa Natália Correia organizou, em 1965, uma notável "Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica", viliada na época pela sanha da censura salazarista, em mais um caso em que o poder mostrou seu desagrado de ver "erbs" a solta. Quanto a David Mourão-Ferreira, um de seus livros de poesia se intitula, coincidentemente, "Infinito Pessoal ou A Arte de Amar".)

A nova tradução não tem sobre a de Castilho vantagem maior que a de ser nossa contemporânea e, em parte por isso, se oferecer a uma leitura mais fácil; ela é muito mais longa e de muito menor qualidade poética que a de seu antecessor. Que a versão atual seja "mais adequada ao leitor que viverá no limiar do terceiro milênio", como afirma a autora da introdução, é ao que parece uma triste verdade. Mas que se trate de tradução "mais ágil" é algo de que me permito discordar.

Castilho, sem deixar de satisfazer às imposições de seu esquema estrito, consegue ser mais direto



"Cupido Cortando Seu Arco" (1534), quadro de Parmigiano

às vezes e sempre mais enxuto que Natália Correia e David Mourão-Ferreira. Obices para o "leitor médio" de hoje, porém, de fato existem no antigo texto: o vocabulário exigirá alguma (não muitas) idas ao dicionário; a sintaxe pede um pouco mais de atenção do que a da prosa rala do que ultimamente tem sido celebrado como alta literatura (Saramago, Chico Buarque), e a graça desses versos se perde sem alguma sofisticação cultural.

Castilho é exemplarmente metódico em seu trabalho, todo ele em disticos rimados de metro alexandrino, correspondendo distico a distico ao original. Essas restrições, somadas às limitações do decoro tardo-árquico do tradutor, impõem-lhe alguns desvios em relação ao texto latino. Mas

um de seus grandes méritos é manter por todo o texto o aprumo de ritmo e fraseado, conseguindo criar com a rima um movimento que, em sua regularidade e variações, sugere algo do movimento dos disticos de Ovídio.

Natália Correia e David Mourão-Ferreira não se obrigam, a nenhuma regularidade: alteram versos descassilabos com versos de muitas outras medidas e com linhas em que não se consegue distinguir qualquer medida: suas rimas são inteiramente arbitrárias. Às vezes resulta ritmo dessa mistura: outras vezes, o ritmo falta e o fraseado fraco emperra a leitura. (Em Ovídio, o fluxo nunca afrouxa, sempre prodigioso em seu poder de tudo acomodar à elegância da cadência alternante do metro elegíaco.)

POEMA

ARTE DE AMAR

Livro I (1-4)

Si quis in hoc artem populo non nouit amandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
Arte citae ueloque rates remioque mouentur,
Arte leues currus: arte regendus Amor

Ovídio

Se inda alguém neste povo a arte de amar ignora,
leia-me: os versos meus o farão mestre agora.
Com arte, a vela e remo, um lenho é voado;
é-o com arte um coche: arte governe a Amor.

Tradução de Antônio Feliciano de Castilho

Se acaso existe alguém
entre este povo
que da arte de amar nada conheça,
leia o presente livro
e a verdade dou-lhe.
fica nesta matéria
/ que lhe interessa.
Graças à arte é que
/ no mar os barcos

com vela e com remos
vão navegando,
gracias também
/ dá-lhe os carros
mas velozes nas pistas
deslizando.

Tradução de Natália Correia
e David Mourão-Ferreira

Portanto, ao contrário do que acontece na tradução de Castilho, o texto produzido por Natália Correia e David Mourão-Ferreira não é sustentado por um impulso rítmico constante, o que é defeito de monta em se tratando de tradução de um mestre do metro e do ritmo como Ovídio. Muitos versos é difícil parar de ler, quando nos entregamos ao embalo que os anima.

É penoso, sobretudo para o leitor que conheça a infalível eficiência da frase ovidiana, admitir a inépcia de um fraseado retorcido em busca de rimas constrangedoramente fracas ("Ela não perde nada" e o lucro já o teve no passado. / Mas se o presente ainda não foi dado, podes sempre a aparência simular: de quem mais uma oferta lhe vai dar").

Em certos momentos — os menos felizes — pensamos que os tradutores ignoraram a trônica observação de Ezra Pound, segundo a qual a poesia deve ser pelo menos tão bem escrita quanto a prosa de mediana qualidade. A irregularidade permissiva das linhas abre a porta para a facilidade inane. Mas, não obstante tudo isso, entre os méritos que esta nova tradução certamente possui está o de facultar a leitura do poema a um público hoje quase tão distante do português de Castilho quanto do latim de Ovídio. Depois, no panorama pobre das traduções recentes de poesia clássica em nossa língua, o trabalho de Natália Correia e David Mourão-Ferreira é muito bem-vindo.

Apresentar a tradução de Castilho como "erudita", como vem dito já na página de rosto do livro, como se se tratasse de uma descrição objetiva (que vem a ser uma tradução "erudita"? — será que os organizadores do volume quiseram dizer "clássica"?), não é o único nem, infelizmente, o menor dos traços de amadorismo desta edição.

O texto de Castilho, embora confinado a um apêndice, poderia ser grande trunfo do livro; mas está horrorosamente maltratado, em revisão e diagramação (esta última, aliás, e um dos defeitos deste lançamento, junto com descuidos de editoração e a inaceitável falta de notas). Numa inspeção limitada aos cem primeiros versos, encontramos incontáveis erros de revisão no texto latino não padece do mesmo defeito e a tradução moderna parece que também não. A alguns desses erros poderá remediar a boa vontade do leitor, outros são graves, simos e fazem o texto ilegível.

Alguns exemplos. No verso 17 deveria estar "Ovídio a Amor ensina", e não, "Ovídio a amar ensina", que quebra o arranjo simétrico da frase ("Como a Aquiles Quirón, Ovídio a Amor ensina"). No verso 29, saiu "Experiente e ensino; exponho e certo: ouvi-me", quando Castilho escreveu "exponha e certo". No verso 33 — "Canto o prazer sem risco, e fartos concedidos" —, "farto" está em lugar de "furtivos". Em seguida, pulam-se 18 versos (45-62), que depois se encontrarão perdidos em outros pontos do texto (o mesmo se repete adiante).

No verso 63, não se entende a frase "Preferes o botão flor guapa e juvenil?", até que se reconstitua a construção correta: "Preferes a botão flor guapa e juvenil?". No verso seguinte, "tantas mil" transformam-se em "trinta mil". O verso 70, além de reduzir o alexandrino a decassilabo, está ininteligível: "Onde a mãe cumulo seus dons do filho" (o texto correto é: "Onde a mãe cumulo seus dons aos dons do filho"). E assim por diante. É pena.

Sêneca ensina a gozar a vida

"Sobre a Brevidade da Vida", exercício filosófico do pensador latino, tem primeira tradução brasileira



Folha Imagem

FRANCISCO ACHCAR

Especial para a Folha

Um gato devoto é chamado a servir de árbitro numa disputa entre o pardal e o macaco. Fazendo-lhes um longo discurso sobre a vaidade da vida e o valor supremo da virtude, ele desperta nos litigantes tal confiança, que eles se aproximam para ouvir melhor as palavras sábias. Subitamente ele pega um com os dentes, o outro com as garras, e come os dois. Essa estória do Pantchatantra, um fabulário sânscrito, vem a propósito de uma conjectura sobre a finalidade com que Sêneca teria escrito o tratado "Sobre a Brevidade da Vida": o objetivo seria convencer seu sogro, Pompeius Paulinus, a dedicar-se à filosofia e abandonar o alto cargo de "praefectus annonae" (espécie de ministro do abastecimento), e com isso possibilitar que ele, Sêneca, e Agripina, mãe de Nero, nomeassem para o posto algum correligionário. Isso teria ocorrido no ano 55 ou 56, numa ocasião em que o imperador e sua mãe se reaproximaram através de um acordo, promovido por Sêneca, que garantiu ao grupo dela, com Sêneca à frente, uma série de cargos no que hoje chamamos primeiro e segundo escalões do governo.

O que há de anacrônico no episódio não está, obviamente, nas práticas políticas de loteamento de cargos na base do "do ut des" ("é dando que se recebe"), na nossa versão pseudofranciscana, amaneirada e covarde). O que é magnificamente extemporâneo é que se escreva um tratado como este para um fim como esse. É como se Fernando Henrique compusesse uma geórgica para, com o beneplácito de Itamar, induzir José Aparecido a se recolher à sua fazenda mineira e descobrir a felicidade pela agricultura, ficando assim o Ministério das Relações Exteriores com Lampreia.

O objetivo de Sêneca pode ter sido pequeno, mas não sejamos moralistas; sua argúcia e sua escrita nada têm de pequeno. Ao contrário, trata-se de um grande exercício daquele tipo de filosofia que hoje não chamamos mais filosofia, mas que volta a nos interessar, nos termos de Paul Veyne, "sob um certo ângulo bem particular — o do indivíduo ou do sujeito que só conta consigo e sabe que não pode mais fiar-se numa natureza, na história ou na verdade".

A hipótese sobre a circunstância e a datação do formidável opúsculo de Sêneca é a favorecida por William Li, em sua introdução ao texto que traduziu e a editora Nova Alexandria publicou num pequeno volume primoroso. Além da prestativa e discreta introdução e da tradução acompanhada de notas, o volume traz o texto original latino (infelizmente no fim, não ao lado da tradução).

As traduções de Sêneca para o português começam nos largos trechos de "De Beneficiis" que, no século 15, o Infante D. Pedro escreveu em seu "Tratado da Virtude e Benfeitoria". De então até essas traduções, com a pos-

sível exceção do teatro, não têm feito justiça, em quantidade ao menos, à grande influência do moralista em várias das figuras exponenciais da literatura de nossa língua. Baste, quanto a isso, lembrar que Sêneca era um dos autores prediletos de Vieira, um dos mais citados e glosados por ele, e que também Sá de Miranda, Francisco Manuel de Melo, a maior parte da poesia setecentista e Ricardo Reis têm marcas do escritor cordovês. Portanto, há em língua portuguesa senequismo rico e variado.

A tradução que agora nos propõe William Li para "De Breuitate Vitae" não pode aspirar a essa ascendência, mas tem, em primeiro lugar, o grande mérito de preencher uma lacuna feia de nosso repertório de textos. Não se poderia dizer que é uma "tradução definitiva" em nenhum sentido em que se queira tomar a expressão, e admitindo que pudessem existir um "texto definitivo". Disse Jorge Luis Borges que a idéia de "texto definitivo" resulta de uma superstição. Segundo ele, se bem me lembro, o que há é uma série de rascunhos — uma série que se poderia estender indefinidamente e que só é interrompida porque não é possível continuá-la sempre. Além disso, pode muitas vezes ser arbitrária a crença de que o rascunho K seja melhor que o rascunho J. Se isso é verdade, em qualquer medida, para a literatura em geral, é ainda mais certo no que se refere a essa prática literária tão especial que é a tradução.

Começamos dizendo que a tradução de William Li é conscienciosa — ou seja, honesta e consciente de sua responsabilidade. Um mérito ainda mais básico é que o texto é gramaticalmente limpo, linguisticamente decoroso, o que não tem sido a norma, especialmente em traduções. Mas, infelizmente, a impressão é que ainda deveria haver alguns rascunhos entre o que foi publicado e o que conviria publicar. É verdade que o trabalho deve ter custado ao tradutor bem mais esforços do que aqueles de que o leitor suspeita, e que só outros praticantes dessa ingrata atividade podem imaginar. E, se o leitor não sente o esforço, isso é uma qualidade importante do trabalho, pois o que se poderia esperar de melhor, na tradução de um autor como Sêneca, do que a fluência desimpedida, a aparência de facilidade, a adesão sem problemas à língua moderna. Mas é pena que esta tradução não chegue a tanto, nem seja isenta de outros senões, alguns dificilmente evitáveis, outros contornáveis até com relativa facilidade.

Sirva de exemplo a frase selecionada para oferecer uma amostra da obra na quarta capa, e que também, por azar, oferece uma amostra concentrada de alguns traços menos felizes da tradução: "Deve-se aprender a viver por toda a vida e, por mais que tu talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer." (7.3-4) É impróprio variar a construção ("deve-se aprender por toda a vida..." e "a vida toda é um aprender...") onde o paralelismo

A OBRA

SENECA
SOBRE A
BREVIDADE DA VIDA

Sobre a Brevidade da Vida, de Sêneca. Tradução, introdução e notas de William Li. Edição bilingue, latim-português. Capa de Juan José Balzi. Nova Alexandria (r. Urano, 215, São Paulo, tel. 270-8627, CEP 01529-010). 79 págs. CR\$ 1.060

TRECHO

De breuitate uitae, I.1

Maiores pars mortalium, Pauline, de naturae malignitate conqueritur, quod in exiguum aevi gignimur, quod haec tam uelociter, tam rapide dat, nobis temporis spatia decurrant, adeo ut exceptis admodum paucis ceteros in ipso uitae apparatu uita destituit.

Sobre a brevidade da vida, I.1

A maior parte dos mortais, Pauline, queixa-se da malevolência da Natureza, porque estamos destinados a um momento da eternidade e, segundo eles, o espaço de tempo que nos foi dado corre tão veloz e rápido, de forma que, à exceção de muito poucos, a vida abandonaria a todos em meio aos preparativos mesmos para a vida.

Tradução de William Li

é essencial à forma e à força de convicção do enunciado (em latim "por toda a vida deve-se aprender" repete-se sem variação). A tradução da parentética (a oração entre vírgulas) é inexata: fica um tanto descabida a nuance concessiva ("por mais que"), ausente do latim. O texto original é: "Uitae, tota uita descendum est et, quod, magis fortasse miraberis, tota uita descendum est mori." O ajustamento da tradução não teria sido difícil, mantendo-se o paralelismo, e o mesmo quiasmo na distribuição das orações repetidas e seus complementos, os infinitivos antitéticos viver/morrer, que pontuam os extremos do período: "Viver o que se deve aprender por toda a vida e, do que talvez mais te espantes, o que se deve aprender por toda a vida é morrer." Ou, se o tradutor fosse um pouco menos estritamente literal: "Viver é o aprendizado de toda a vida e, do que talvez mais te espantes, o aprendizado de toda a vida é morrer."

Falhas como essas, e várias formas de rebarbas — palavras desnecessárias ou desajeitadas, uma desajeitada articulação do período longo — tolem a simplicidade técnica do texto e chegam a afetar seu vigor persuasivo, que reside às vezes, mais na elegância e singeleza formal da argumentação do que propriamente em seu conteúdo de verdade. Enfim, é a perícia e a poética de Sêneca que sentimos falta neste bem-vindo lançamento.

FRANCISCO ACHCAR, doutor pela USP, professor de língua e literatura latina na Unicamp autor de "A Rosa do Povo & Claro Enigma" Carlos Drummond de Andrade" (Ática, 1993)

O pensador latino Sêneca, em escultura do século 3º (Museo Nazionale, Nápoles, Itália)

A revolução poética de Mário de Sá-Carneiro

Aparato crítico fica aquém da mais importante edição brasileira da obra do escritor

FRANCISCO ACHCAR

Especial para a Folha

O uso que Flaubert faz de três aspectos verbais, certos pronomes e algumas preposições equivale, para Proust, a uma revolução kantiana em nossa maneira de ver o mundo. Nos mesmos três itens —uso de verbos, pronomes e preposições—, as obras de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro constituem, “mutatis mutandis” (e há muito a mudar), uma revolução comparável no âmbito da língua portuguesa.

Tal enorme renovação linguística e literária tem sido geralmente creditada a Pessoa; Sá-Carneiro, que se suicidou em 1916, com 26 anos incompletos e pequena e rara obra, é quase sempre deixado em segundo plano, quando não desaparece atrás do companheiro.

Se, diante da grandeza e amplitude da obra de Pessoa, a atribuição de papel secundário a Sá-Carneiro é compreensível, é contudo um absurdo gritante negligenciar sua poesia.

Quanto a sua prosa, ainda que brilhe por momentos nas belas páginas ou boas idéias que há nos contos de “Céu em Fogo”, ela não chega a elevá-lo muito acima de uma pequena literatura de época, que se quer sutil e “artista”. (Arrisco essa opinião a despeito do gosto que têm por “A Confissão de Lúcio” tanto o organizador da edição Nova Aguilar, quanto os responsáveis pelo vestibular de literatura da Unicamp, que incluíram essa narrativa frouxa numa lista de leituras obrigatórias que deveria conter textos capitais da língua).

Editorialmente, o Brasil não tem feito mau papel em relação a Sá-Carneiro: tivemos e temos bons lugares onde ler sua obra, desde a antologia organizada por João Alves das Neves em 1961 (editora Íris), até as belas edições de hoje, passando pela coletânea devida a Al-

AS OBRAS

Mário de Sá-Carneiro - Obra Completa, org. de Alexei Bueno. Editora Nova Aguilar (r. Bambina, 25, Rio de Janeiro, CEP 22251-050, tel. 021 537-8275). 1.104 págs. R\$ 49,00

Poesia, de Mário de Sá-Carneiro. Org. de Fernando Paixão. Editora Iluminuras (r. Oscar Freire, 1.233, São Paulo, CEP 01426-001, tel. 011 852-8284). 248 págs. R\$ 24,00

ta: o conjunto canônico de poesias (com dois acréscimos sem maior significação e uma “meia omissão”, adiante comentada), seguido de 48 poemas juvenis e todas as obras em prosa, incluídos os livros que o autor condenou, além de um apêndice de contos e fragmentos dispersos.

As cartas a Fernando Pessoa vêm cuidadosamente organizadas em sequência cronológica e acompanhadas de cartas, cartões ou telegramas a outros amigos e a familiares. (Entre parênteses, dois pequenos reparos. É estranho que o poema “Aqueloutro” venha com o título mudado para “Aquele outro”. É lamentável que o segundo poema intitulado “Apoteose” pareça faltar nesta edição da obra completa. Na verdade ele está presente, mas como se fosse uma seção de “Manucure”, assim confundido no texto e ausente dos índices.)

Portanto, temos, à escolha, duas edições bastante diferentes de Sá-Carneiro: o livro da Iluminuras atende àqueles que querem o essencial do autor, e não se dispõem investir tempo na leitura completa da obra e dinheiro na aquisição de um volume mais caro.

O livro da Nova Aguilar —um objeto tipográfico agradável e cômodo como os demais volumes da “Biblioteca Luso-brasileira” da



te, carregado de desinformação e mitificação (desculpe o leitor a citação longa, mas bastante ilustrativa):

“Na Grécia clássica, a única civilização estética que a humanidade viu surgir, essa relação (a ‘relação interesse-demanda que presidia tradicionalmente à criação da obra de arte’) assumia uma naturalidade e uma necessidade perfeitas, fazendo desse período —não sociologicamente, mas no que diz respeito às questões do espírito—o apogeu de toda a História, perante o qual as diversas épocas, e a nossa com especial destaque, só se podem julgar como estados de decadência. De fato, para um ateniense da grande época, uma nova peça de Eurípedes trazia a mesma carga de interesse que uma grande partida de futebol para as massas nossas contemporâneas. As dicotomias erudito-popular e ética-estética se encontravam naturalmente rompidas”.

E assim por diante, num desfile que, num mesmo parágrafo, vai do Renascimento à poesia pós-simbolista e ao “grande cinema da década de 20”.

O que há de mais informativo na introdução de Alexei Bueno está nas observações sobre as semelhanças entre Sá-Carneiro e Ernâni Rosas, poeta para o qual recentemente Augusto de Campos chamou a atenção, mas cuja poesia soa como imitação degradada da do poeta português (num dos casos, Alexei Bueno atribui a semelhança a um quase-plágio do autor brasileiro).

Mas o interesse em genealogias literárias, e particularmente nas relações entre Sá-Carneiro e seus contemporâneos ou antecessores brasileiros, não levou o crítico a discernir os surpreendentes pontos de contato com a tradição que vem de Sá Miranda e tem em Filinto Elísio seu mais notório representante antes do romantismo.

Bueno ignora, sobretudo, as afi-

A revolução poética de Mário de Sá-Carneiro

Aparato crítico fica aquém da mais importante edição brasileira da obra do escritor

FRANCISCO ACHCAR
Especial para a Folha

O uso que Flaubert faz de três aspectos verbais, certos pronomes e algumas preposições equivale, para Proust, a uma revolução kantiana em nossa maneira de ver o mundo. Nos mesmos três itens — uso de verbos, pronomes e preposições —, as obras de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro constituem, "mutatis mutandis" (e há muito a mudar), uma revolução comparável no âmbito da língua portuguesa.

Tal enorme renovação linguística e literária tem sido geralmente creditada a Pessoa; Sá-Carneiro, que se suicidou em 1916, com 26 anos incompletos e pequena e rara obra, é quase sempre deixado em segundo plano, quando não desaparece atrás do companheiro.

Se, diante da grandeza e amplitude da obra de Pessoa, a atribuição de papel secundário a Sá-Carneiro é compreensível, é contudo um absurdo gritante negligenciar sua poesia.

Quanto a sua prosa, ainda que brilhe por momentos nas belas páginas ou boas idéias que há nos contos de "Céu em Fogo", ela não chega a elevá-lo muito acima de uma pequena literatura de época, que se quer sutil e "artista". (Arrisco essa opinião a despeito do gosto que têm por "A Confissão de Lúcio" tanto o organizador da edição Nova Aguilar, quanto os responsáveis pelo vestibular de literatura da Unicamp, que incluíram essa narrativa frouxa numa lista de leituras obrigatórias que deveria conter textos capitais da língua).

Editorialmente, o Brasil não tem feito mau papel em relação a Sá-Carneiro: tivemos e temos bons lugares onde ler sua obra, desde a antologia organizada por João Alves das Neves em 1961 (editora Íris), até as belas edições de hoje, passando pela coletânea devida a Alphonsus de Guimaraens Filho (Aguilar, 1974), com os poemas seguidos dos trechos a eles referentes na correspondência com Fernando Pessoa.

O volume da editora Iluminuras promete apenas a poesia, mas traz também uma seleção da correspondência, em especial, naturalmente, as cartas a Fernando Pessoa. O corpus dos poemas vem acompanhado de um apêndice de juvenília, constante de 11 peças. Fernando Paixão, organizador e anotador do livro (que contém ainda uma cronologia e uma bibliografia básica), é autor do ensaio introdutório, "O Rodopio das Imagens Poéticas", em que apresenta o poeta, sua poesia e sua poética.

A edição da Nova Aguilar, aos cuidados de Alexei Bueno, consiste num respeitável volume de 1.100 páginas em papel bíblia, com introdução, cronologia, bibliografia, iconografia e tudo o que se pôde reunir da produção do poe-

AS OBRAS

Mário de Sá-Carneiro - Obra Completa, org. de Alexei Bueno. Editora Nova Aguilar (r. Bambina, 25, Rio de Janeiro, CEP 22251-050, tel. 021 537-8275). 1.104 págs. R\$ 49,00

Poesia, de Mário de Sá-Carneiro. Org. de Fernando Paixão. Editora Iluminuras (r. Oscar Freire, 1.233, São Paulo, CEP 01426-001, tel. 011 852-8284). 248 págs. R\$ 24,00

ta: o conjunto canônico de poesias (com dois acréscimos sem maior significação e uma "meia omissão", adiante comentada), seguido de 48 poemas juvenis e todas as obras em prosa, incluídos os livros que o autor condenou, além de um apêndice de contos e fragmentos dispersos.

As cartas a Fernando Pessoa vêm cuidadosamente organizadas em sequência cronológica e acompanhadas de cartas, cartões ou telegramas a outros amigos e a familiares. (Entre parênteses, dois pequenos reparos. É estranho que o poema "Aqueloutro" venha com o título mudado para "Aquele outro". É lamentável que o segundo poema intitulado "Apoteose" pareça faltar nesta edição da obra completa. Na verdade ele está presente, mas como se fosse uma seção de "Manucure", assim confundido no texto e ausente dos índices.)

Portanto, temos, à escolha, duas edições bastante diferentes de Sá-Carneiro: o livro da Iluminuras atende àqueles que querem o essencial do autor, e não se dispõem investir tempo na leitura completa da obra e dinheiro na aquisição de um volume mais caro.

O livro da Nova Aguilar — um objeto tipográfico agradável e cômodo como os demais volumes da "Biblioteca Luso-brasileira", da mesma editora — destina-se, doravante, a ser o texto de referência para o conhecimento e o estudo da obra de Sá-Carneiro, assim como o foi por muitos anos a edição Aguilar de Fernando Pessoa. É pena que, num empreendimento dessa importância, um ou outro erro, como os apontados, escapasse à atenção (que se imagina imensa) do organizador e dos demais responsáveis.

Mas o problema principal do lançamento da Nova Aguilar não está, felizmente, na edição do texto do poeta, mas sim no texto que o introduz, de autoria do diligente e fervoroso organizador do volume, Alexei Bueno.

Aqui, estamos a imensa distância da moderação que caracteriza o texto equivalente de Fernando Paixão. Alexei Bueno forra sua introdução de asserções de um credo estético que o leitor, algo constrangido, se vê forçado a tolerar ou rejeitar, ficando em ambos os casos



O poeta português Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)

em situação difícil para continuar a leitura. Assim, o texto abunda em efusões que nos revelam um analista sequeiro do decadentismo penumbriado que constituiu uma das fontes do autor analisado: Arte, Morte, Mistério, maiúsculos, são grandes figuras que nos devem facultar o entendimento da vida como da obra do "gênio" que nos é apresentado.

Depois de enumerar quase tudo o que conta, e mesmo o que não conta, na poesia portuguesa imediatamente anterior a Sá-Carneiro,

Bueno conclui, num trecho que bem exemplifica o seu gosto de dotar cada substantivo de seu adjetivo: "Toda essa genealogia literária forneceu a Sá-Carneiro o instrumental perfeito para a demanda desesperada do último ideal possível, a busca da beleza perdida a que se entregou, com absoluta coragem e coerência trágica".

Também a história é objeto de romances enormemente pretensiosos e que não resistem ao primeiro gesto de verificação ou análise. Sirva de exemplo o trecho seguin-

te, carregado de desinformação e mitificação (desculpe o leitor a citação longa, mas bastante ilustrativa):

"Na Grécia clássica, a única civilização estética que a humanidade viu surgir, essa relação (a 'relação interesse-demanda que presidia tradicionalmente à criação da obra de arte') assumia uma naturalidade e uma necessidade perfeitas, fazendo desse período — não sociologicamente, mas no que diz respeito às questões do espírito — o apogeu de toda a História, perante o qual as diversas épocas, e a nossa com especial destaque, só se podem julgar como estados de decadência. De fato, para um ateniense da grande época, uma nova peça de Eurípides trazia a mesma carga de interesse que uma grande partida de futebol para as massas nossas contemporâneas. As dicotomias erudito-popular e ética-estética se encontravam naturalmente rompidas".

E assim por diante, num desfile que, num mesmo parágrafo, vai do Renascimento à poesia pós-simbolista e ao "grande cinema da década de 20".

O que há de mais informativo na introdução de Alexei Bueno está nas observações sobre as semelhanças entre Sá-Carneiro e Emâni Rosas, poeta para o qual recentemente Augusto de Campos chamou a atenção, mas cuja poesia soa como imitação degradada da do poeta português (num dos casos, Alexei Bueno atribui a semelhança a um quase-plágio do autor brasileiro).

Mas o interesse em genealogias literárias, e particularmente nas relações entre Sá-Carneiro e seus contemporâneos ou antecessores brasileiros, não levou o crítico a discernir os surpreendentes pontos de contato com a tradição que vem de Sá Miranda e tem em Filinto Elísio seu mais notório representante antes do romantismo.

Bueno ignora, sobretudo, as afinidades de Sá-Carneiro com um grande representante brasileiro da tradição filintista, Sousândrade. Trata-se de afinidades pontuais, é verdade, mas nem por isso menos significativas: "Meões do nada, desaparecei-me" é um verso do poeta maranhense que parece, com meio século de antecipação, puro Sá-Carneiro (como já observaram Haroldo e Augusto de Campos em "Revisão de Sousândrade").

Mas Alexei Bueno tem por Sousândrade uma aversão tal que o levou a excluir o poeta da recente antologia da poesia romântica brasileira que organizou para a editora Nova Fronteira. O fato de que essa antologia ignora o autor do "Guesa" e contempla a mediocridade de um Bernardino Lopes dá bem uma idéia dos critérios do responsável por esta importante e bem-vinda edição.

FRANCISCO ACHCAR é professor de língua e literatura ibera na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas-SP), autor de "Úrica e Lugar-Comum" (Edusp).

tiana em nossa maneira de ver o mundo. Nos mesmos três itens —uso de verbos, pronomes e preposições—, as obras de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro constituem, “mutatis mutandis” (e há muito a mudar), uma revolução comparável no âmbito da língua portuguesa.

Tal enorme renovação linguística e literária tem sido geralmente creditada a Pessoa; Sá-Carneiro, que se suicidou em 1916, com 26 anos incompletos e pequena e rara obra, é quase sempre deixado em segundo plano, quando não desaparece atrás do companheiro.

Se, diante da grandeza e amplitude da obra de Pessoa, a atribuição de papel secundário a Sá-Carneiro é compreensível, é contudo um absurdo gritante negligenciar sua poesia.

Quanto a sua prosa, ainda que brilhe por momentos nas belas páginas ou boas idéias que há nos contos de “Céu em Fogo”, ela não chega a elevá-lo muito acima de uma pequena literatura de época, que se quer sutil e “artista”. (Arisco essa opinião a despeito de gosto que têm por “A Confissão de Lúcio” tanto o organizador da edição Nova Aguilar, quanto os responsáveis pelo vestibular de literatura da Unicamp, que incluíram essa narrativa frouxa numa lista de leituras obrigatórias que deveria conter textos capitais da língua).

Editorialmente, o Brasil não tem feito mau papel em relação a Sá-Carneiro: tivemos e temos bons lugares onde ler sua obra, desde a antologia organizada por João Alves das Neves em 1961 (editora Íris), até as belas edições de hoje, passando pela coletânea devida a Alphonsus de Guimaraens Filho (Aguilar, 1974), com os poemas seguidos dos trechos a eles referentes na correspondência com Fernando Pessoa.

O volume da editora Iluminuras promete apenas a poesia, mas traz também uma seleção da correspondência, em especial, naturalmente, as cartas a Fernando Pessoa. O corpus dos poemas vem acompanhado de um apêndice de juvenília, constante de 11 peças. Fernando Paixão, organizador e anotador do livro (que contém ainda uma cronologia e uma bibliografia básica), é autor do ensaio introdutório, “O Rodopio das Imagens Poéticas”, em que apresenta o poeta, sua poesia e sua poética.

A edição da Nova Aguilar, aos cuidados de Alexei Bueno, consiste num respeitável volume de 1.100 páginas em papel bíblia, com introdução, cronologia, bibliografia, iconografia e tudo o que se pôde reunir da produção do poe-

ta: o conjunto canônico de poesias (com dois acréscimos sem maior significação e uma “meia omissão”, adiante comentada), seguido de 48 poemas juvenis e todas as obras em prosa, incluídos os livros que o autor condenou, além de um apêndice de contos e fragmentos dispersos.

As cartas a Fernando Pessoa vêm cuidadosamente organizadas em sequência cronológica e acompanhadas de cartas, cartões ou telegramas a outros amigos e a familiares. (Entre parênteses, dois pequenos reparos. É estranho que o poema “Aqueloutro” venha com o título mudado para “Aquele outro”. É lamentável que o segundo poema intitulado “Apoteose” pareça faltar nesta edição da obra completa. Na verdade ele está presente, mas como se fosse uma seção de “Manucure”, assim confundido no texto e ausente dos índices.)

Portanto, temos, à escolha, duas edições bastante diferentes de Sá-Carneiro: o livro da Iluminuras atende àqueles que querem o essencial do autor, e não se dispõem investir tempo na leitura completa da obra e dinheiro na aquisição de um volume mais caro.

O livro da Nova Aguilar —um objeto tipográfico agradável e cômodo como os demais volumes da “Biblioteca Luso-brasileira”, da mesma editora— destina-se, doravante, a ser o texto de referência para o conhecimento e o estudo da obra de Sá-Carneiro, assim como o foi por muitos anos a edição Aguilar de Fernando Pessoa. É pena que, num empreendimento dessa importância, um ou outro erro, como os apontados, escapasse à atenção (que se imagina imensa) do organizador e dos demais responsáveis.

Mas o problema principal do lançamento da Nova Aguilar não está, felizmente, na edição do texto do poeta, mas sim no texto que o introduz, de autoria do diligente e fervoroso organizador do volume, Alexei Bueno.

Aqui, estamos a imensa distância da moderação que caracteriza o texto equivalente de Fernando Paixão. Alexei Bueno forra sua introdução de asserções de um credo estético que o leitor, algo constrangido, se vê forçado a tolerar ou rejeitar, ficando em ambos os casos



O poeta português Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)

em situação difícil para continuar a leitura. Assim, o texto abunda em efusões que nos revelam um analista sequaz do decadentismo penumbriado que constituiu uma das fontes do autor analisado: Arte, Morte, Mistério, maiúsculos, são grandes figuras que nos devem facultar o entendimento da vida como da obra do “gênio” que nos é apresentado.

Depois de enumerar quase tudo o que conta, e mesmo o que não conta, na poesia portuguesa imediatamente anterior a Sá-Carneiro,

Bueno conclui, num trecho que bem exemplifica o seu gosto de dotar cada substantivo de seu adjetivo: “Toda essa genealogia literária forneceu a Sá-Carneiro o instrumental perfeito para a demanda desesperada do último ideal possível, a busca da beleza perdida a que se entregou, com absoluta coragem e coerência trágica”.

Também a história é objeto de rompantes enormemente pretensiosos e que não resistem ao primeiro gesto de verificação ou análise. Sirva de exemplo o trecho seguin-

ção interesse-demanda que presidia tradicionalmente à criação da obra de arte”) assumia uma naturalidade e uma necessidade perfeitas, fazendo desse período —não sociologicamente, mas no que diz respeito às questões do espírito—o apogeu de toda a História, perante o qual as diversas épocas, e a nossa com especial destaque, só se podem julgar como estados de decadência. De fato, para um ateniense da grande época, uma nova peça de Eurípedes trazia a mesma carga de interesse que uma grande partida de futebol para as massas nossas contemporâneas. As dicotomias erudito-popular e ética-estética se encontravam naturalmente rompidas”.

E assim por diante, num desfile que, num mesmo parágrafo, vai do Renascimento à poesia pós-simbolista e ao “grande cinema da década de 20”.

O que há de mais informativo na introdução de Alexei Bueno está nas observações sobre as semelhanças entre Sá-Carneiro e Emâni Rosas, poeta para o qual recentemente Augusto de Campos chamou a atenção, mas cuja poesia soa como imitação degradada da do poeta português (num dos casos, Alexei Bueno atribui a semelhança a um quase-plágio do autor brasileiro).

Mas o interesse em genealogias literárias, e particularmente nas relações entre Sá-Carneiro e seus contemporâneos ou antecessores brasileiros, não levou o crítico a discernir os surpreendentes pontos de contato com a tradição que vem de Sá Miranda e tem em Filinto Elísio seu mais notório representante antes do romantismo.

Bueno ignora, sobretudo, as afinidades de Sá-Carneiro com um grande representante brasileiro da tradição filintista, Sousândrade. Trata-se de afinidades pontuais, é verdade, mas nem por isso menos significativas: “Meões do nada, desaparecei-me” é um verso do poeta maranhense que parece, com meio século de antecipação, puro Sá-Carneiro (como já observaram Haroldo e Augusto de Campos em “Revisão de Sousândrade”).

Mas Alexei Bueno tem por Sousândrade uma aversão tal que o levou a excluir o poeta da recente antologia da poesia romântica brasileira que organizou para a editora Nova Fronteira. O fato de que essa antologia ignora o autor do “Guesa” e contempla a mediocridade de um Bernardino Lopes dá bem uma idéia dos critérios do responsável por esta importante e bem-vinda edição.

FRANCISCO ACHCAR é professor de língua e literatura latina na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas-SP), autor de “Lírica e Lugar-Comum” (Edusp)

SÁBADO, 21 DE MAIO 1994
Nº 342

O ESTADO DE S. PAULO ESTADINHO

DO ESTADINHO
CLASSIFICADOS



Divertidas histórias de pequenos pescadores

Páginas 6 e 7



Como o elenco da novela
Éramos Seis se diverte dentro
e fora das telas
Página 5

A lhama é mansa
mas se defende
dos agressores
com uma
cuspida

Página 3

OBJETIVO

Conheça a vida
e a obra do
poeta
abolicionista
Castro Alves

Página 12



Veja quem
roubou
a botina do
Chico Bento

Página 12

PROMOÇÃO

ESTADINHO

TEATRO

As primeiras 30 pessoas
que ligarem hoje, 21.05, para o
telefone (011) 952.9010, das
09h00 as 12h00, ganham
1 vale-ingresso para 2 pessoas
assistirem o espetáculo do
"SHOW COLOSSO"
da próxima semana.

PALPITE

Espaço da Arte

O que o piloto Ayrton Senna representava para você?



"Uma pessoa extraordinária, que trazia emoção para os brasileiros quando carregava a bandeira do país."
Carla Martins, 13 anos, Brasília, DF.



"Para mim e para o mundo, ele era um herói. Um Superherói de verdade."
Rafael Marreiros, 11 anos, Capital, SP.



"O Senna era e sempre será um ídolo e um grande campeão. Valeu Senna!"
Graziella Ávila, 12 anos, Capital, SP.



"Ele era um brasileiro como eu. Um Silva como eu. Fazia aniversário no dia 21 de março como eu e queria vencer na vida como eu."
Thiago da Silva, 9 anos, Guaraci, SP.

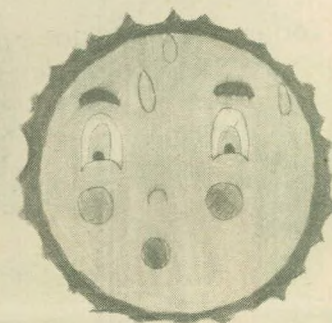


"Foi o melhor ídolo do mundo. As corridas não vão ter mais graça sem ele. Quando eu morrer quero encontrá-lo no céu."
Diego Ferreira, 9 anos, Americanópolis, SP.

O Brasil de luto por Senna, de Camila Huffen Baecher, de 12 anos, Piracicaba, SP



Snoopy, de Fábio Alonso, de 10 anos, Santos, SP



Sol, de Mariana Preturlan, de 9 anos, Campinas, SP

CARTAS

Senna

"Na velocidade dos pilotos você vivia, você percorria, você sabia. No dia 1º de maio, às 13h40, você concluía um dos mais importantes GPs e, em 1º lugar o GP da vida. E pela última vez todos nós ouvimos com pesar aqueles acordes mágicos que dava aos domingos brasileiros um sentido feliz. Mas naquele momento a galera chorou. O mundo caiu. Parecia que não só você, mas outras pessoas finalizavam, ali na curva Tamborello, suas esperanças, suas idéias, sua

luta. A tristeza contagiou. Você se recolheu nos boxes do destino com a missão cumprida e uma grande vitória: uma vitória que nós não compreendemos e choramos. Uma vitória que todos nós não queríamos que acontecesse. Só podemos dizer que sentimos saudades de você, campeão!"

Alunos do Colégio da Polícia Militar

"Você morreu de corpo, mas nos nossos corações não. Será sempre lembrado como um verdadeiro campeão."

Camila Agata Arnoldi, 10 anos, Penha de França, SP.

Pergunta da Semana

Você gostou da seleção de futebol convocada pelo Parreira? Por quê?

Dê o seu palpite e mande para o *Estadinho* que fica na Av. Engº Caetano Álvares, 55 - 6º andar. Não esqueça de enviar uma fotografia e o número do seu telefone também.

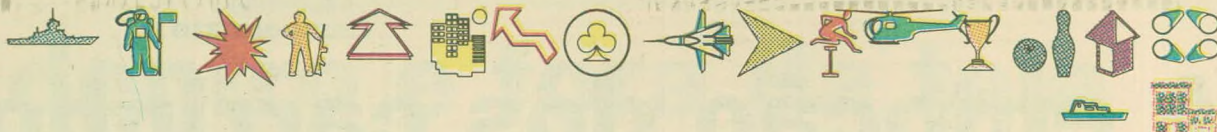
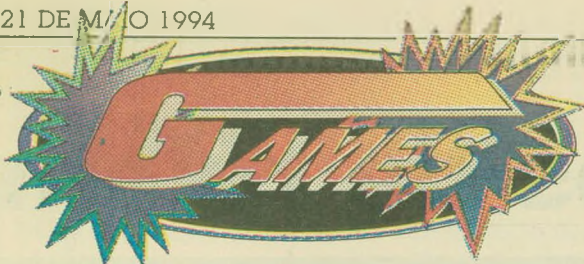
Correção

Houve um erro na ilustração sobre o jogo de taco, página 7, da edição anterior: os dois bateadores são ataque e os dois lançadores são defesa.



Cartas e desenhos devem ser dirigidos ao *Estadinho* com nome completo, idade e endereço do remetente.

A redação não garante a publicação de toda a correspondência recebida e se reserva o direito de resumir as cartas publicadas.



Roberto Carnicelli

NINTENDO

Nes Play Action Football

Fim do campeonato

Digite: B7H5DS5FC ou OIG9DQT5C8, para jogar na final do Power Bowl, entre São Francisco e Miami ou São Francisco e Chicago, respectivamente.

Revista para CD

Acaba de ser lançada a revista CD Today. Uma revista importada multisistema só para quem possui um drive de CD ROM. Para se ter uma idéia, em todas as edições desta revista você ganhará um CD com vários programas, jogos e aplicativos, que servirão tanto num PC quanto num MAC. CD Today está em quase todas as bancas de São Paulo a um preço médio de CR\$ 15 mil. Vale a pena comprar o número 1, que vem com demos jogáveis de Return of Zork e outros grandes jogos de sucesso do mercado mundial, além de vários aplicativos. São quase 300 Mega de Softwares para cada sistema.

SUPER NINTENDO

Super Empire

Mais Passwords

Fase 4:

easy - WFBJTB
brave - JRWNPL
jedi - THNTRL

Fase 5:

easy - BHRDHL
brave - DGBDPL
jedi - LQYSCH

Fase 6:

easy - HMGPWJ
brave - RCWJMF
jedi - GQTVDD

2ª fase: CHSGM

3ª fase: MKSNS

4ª fase: SGGBY

5ª fase: JLGPB

6ª fase: JDRSD

7ª fase: PKSND

8ª fase: CWBPM



MEGADRIVE (Sega CD)

Black Hole Assault

Operação BHA

Para você jogar na operação BHA, basta digitar a palavra BIGNET na listagem *Enter Name*.

MASTER SYSTEM

Universal Soldier

Passwords

IBM PC

Rebel Assault

Corredor da Morte

Para ir direto a fase do *Corredor da Morte*, basta digitar na tela de passwords a palavra dagobah, que é uma das palavras de acesso ao jogo Xwing.

Roberto Carnicelli é consultor de games do Estadinho e da revista Super Gamepower, da editora Nova Cultural.

Luis Roberto de Souza Queiroz

A lhama foi amansada há tanto tempo pelo homem, que não existe mais lhama selvagem no mundo, só em criações em cativeiro. É que nos Andes ela garante transporte: carrega cargas volumosas, fornece uma lã de alta qualidade, e sua carne também



Um filhote de lhama do Simba Safari é amamentado

pode ser utilizada. Até os filhotes da lhama têm utilidade. Antes de nascerem às vezes são arrancados do útero da mãe e secos. É que o feto de anta é considerado um amuleto poderoso pelos feiticeiros quichuas.

Apesar de mansa, porém, a lhama sabe se defender e se alguém começa a incomodá-la ela, mais que depressa, dá uma cuspidinha na cara do freguês. Ela só não sabe se defender da sarna, a única doença que afeta o animal, e que às vezes chega a matar a lhama.

A diferença entre o macho e a fêmea da lhama é que o macho é

muito mais peludo no pescoço do que a fêmea, e cada macho tem um harém de 20 e até 30 fêmeas, e consegue ter filhotes com todas. Não satisfeito, o macho da lhama também acasala com outras espécies aparentadas. Com a alpaca e a vicunha, por exemplo, e o resultado são filhotes híbridos, com características das duas espécies.

O Simba Safári, de São Paulo, festejou há poucos dias o nascimento de um filhote de lhama, mas a mãe não tinha leite e por isso o filhote está na creche dos bichos do Zoológico, onde toma três litros de leite B por dia, na mamadeira. Não satisfeita, a lhamezinha também come cópias xerox e outro dia engoliu uma receita que um médico tinha dado para a tratadora. E logo que ela começou a comer ração e foi desmamada, vai voltar para o Simba, para encantar os visitantes, pois ela é uma graça, com metade do corpo marrom e a outra metade branco.

A FICHA DO BICHO

Nome popular
Lhama

Nome científico
Lama glama

Onde vive
Peru, Bolívia, Argentina

Quanto vive
Até 20 anos

O que come
Capim, folhas, até papel

Quanto pesa
Até 140 quilos

Quanto mede
1,15 de altura

Filhotes
Um — 11 meses de gestação

LHAMA

Campeonato

A emoção dos carrinhos de rolemã

Erika Corrêa

Na semana passada, quem foi ao campus da Cidade Universitária assistiu a uma largada para um Grand Prix diferente. Na pista, nada de máquinas possantes: os corredores mostraram garra e habilidade pilotando carrinhos de rolemã.

A ordem era descer a ladeira do Matão, na 19ª edição do Grand Prix da Poli, que desta vez não ficou restrito aos estudantes da USP: podiam se inscrever pessoas de qualquer idade. Na competição, que mais parecia uma corrida maluca, participaram 105 pilotos, mas apenas quatro mirins. E o vencedor foi um deles: Marcos Vinícios Lima, de 14 anos, que ganhou um conjunto de som com CD e teve direito a banho de Champante no pódio.

No percurso tinham lombadas e curvas. Nestes trechos a maioria dos pilotos era obrigado a frear. Como era proibido colocar os pés ou as mãos no chão, as derrapagens e os tombos foram inevitáveis. "A curva é a parte mais emocionante da prova porque você tem de mostrar sua

habilidade para controlar o carrinho", disse Fernando Henrique Batista, de 14 anos, quando estava se preparando para a largada. "A primeira vez que desci a ladeira fiquei freando, mas agora não freio de jeito nenhum e quase vôo", contou.

Rafael Sollazzini, de 12 anos, também fazia parte dos pouquíssimos mirins que participavam da prova. "A única desvantagem de sermos mais novos é que somos mais leves, pois o peso da pessoa ajuda a pegar mais velocidade na descida", explicou. Mas, para Fernando, ser mais novo que os universitários trazia vantagens. "Somos mais moleques, mais arroçados e não temos medo de nada", concluiu.



A emocionante largada dos carrinhos de rolemã no alto da ladeira do Matão

Modelos, regras e equipamentos de segurança

Os corredores do GP puderam soltar a imaginação e inventar o seu carrinho no formato que quiseram. Além de usar toda a tecnologia que conseguissem criar, desde que respeitassem o regulamento e as regras da prova. O carrinho não podia ultrapassar 35 quilos, 1,5 metros

de comprimento e 1 metro de largura. Só foi permitido o uso de rolimã, sem qualquer revestimento. Rodinhas de skate e de patins foram proibidas. E ainda era obrigatório o uso de capacete, luvas e freios manuais.

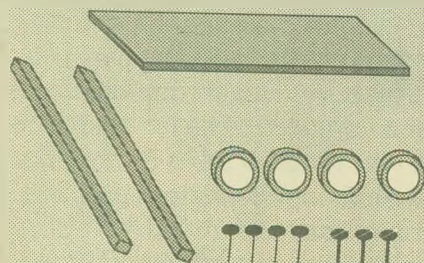
Diversos carrinhos coloridos, estofados, com suspensão e pe-

quenos e grandes rolamentos apareceram na pista. Quem ficou de fora da festa poderá participar do 20º GP da Poli, que será em novembro. Se quiser, pode ir construindo o carrinho para começar a treinar. Veja abaixo as instruções para construir o seu:

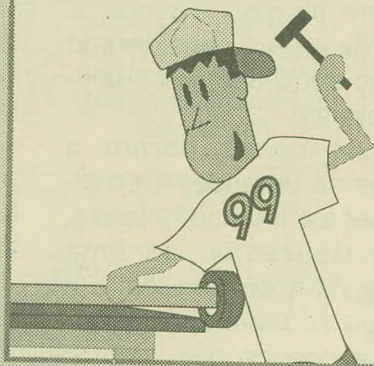
COMO FAZER SEU CARRINHO

Material:

- Uma tábua retangular,
- 2 madeiras do mesmo tamanho para os eixos,
- pregos e parafusos,
- 4 rolimãs,
- um pedaço de borracha ou pneu.



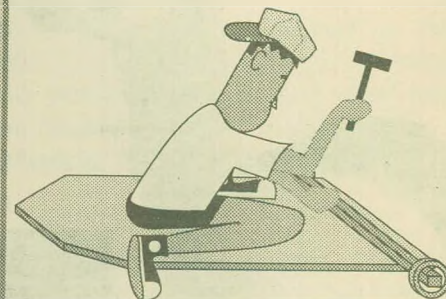
- 1** Numa das madeiras, que será o eixo traseiro, colocar 2 rolimãs, uma de cada lado, fixando com regos para não escapar



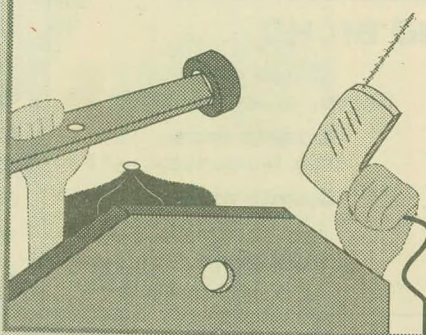
- 2** Corte a madeira para deixar um espaço para você coordenar a direção do carrinho.



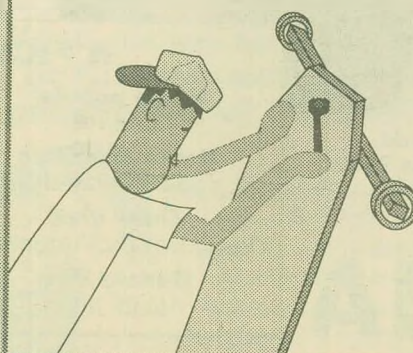
- 3** Pregar o eixo numa das extremidades da tábua retangular. Deve ficar bem firme.



- 4** Com uma furadeira faça um furo no centro da tábua e no centro do eixo dianteiro.



- 5** Parafuse o eixo na tábua.



- 6** Para fazer o freio, basta pregar um pedacinho de madeira na tábua, com uma borracha na ponta. A madeira deve funcionar como alavanca.



Televisão

Bagunças dentro e fora da tela

Eles chegam para as gravações vestidos com roupas da moda e tênis. Em poucos minutos fazem uma viagem no tempo e vivem numa época em que não existiam videogames. As roupas também são bem diferentes: botas pretas, bermudas com suspensórios, gravatinhas borboleta e até chapéus. Todo o elenco infantil da novela *Éramos Seis*, do SBT, mergulha no passado, mais exatamente em São Paulo, no ano de 1921, quando calhambeques e bondes rodavam pelas suas ruas tranqüilas.

Nas gravações eles combinam trabalho com muita diversão. Nos papéis principais e na vida real fazem muita bagunça e realmente parecem irmãos. Rafael Pardo, de 8 anos, é até parecido com Wagner Santisteban, de 11. "Ele é o meu sócio", brinca Wagner. Cada um que chega cumprimenta o outro. Vale até um beijinho especial para Carolina Vasconcellos, de 8 anos, a "irmãzinha" protegida de Caio Blat, de 13. Quando se encon-

tram com a atriz Irene Ravache, dão um beijo no rosto e dizem: "Oi mãe."

Mas nas horas de folga é duro segurar esta turma. As histórias dentro e fora da tela se confundem, e a bagunça, às vezes, é a mesma. Uma vez, no intervalo, Rafael foi a vítima. Os outros três disseram que se conseguissem fazê-lo sentar em uma poltrona ele seria mariquinha. A "briga" foi grande e, na tentativa de se salvar, o garoto puxou uma mesa do cená-

rio e derrubou um porta-retratos antigo. "Levamos uma bronca e depois disso demos uma maneira-da", conta Rafael.

Durante as filmagens, todos se empenham. E as bagunças e confusões permitidas são apenas as ensaiadas. Caio ficou com o bumbum dolorido por causa de uma surra com cinto que levou do ator

Othon Bastos. "Era preciso ficar bem real", conforma-se. Outra vez foi o Wagner que apanhou com vara de marmelo. Ele tinha uma almofada dentro da bermuda, mas não adiantou: a varinha pegou de jeito. "Precisei até passar pomada", conta. É, criança naquela época sofria!

Wagner faz o papel de *Alfredo*, e não esquece da cena em que seu personagem rouba o realejo (aquela gaiola com periquito que tira a sorte) para comprar um presente para a mãe. O ator precisou gravar mais de uma vez. "Quando eu ia pegar o papelzinho, o periquito me bicava", lembra-se.



Fotos: Célio Jr./AE

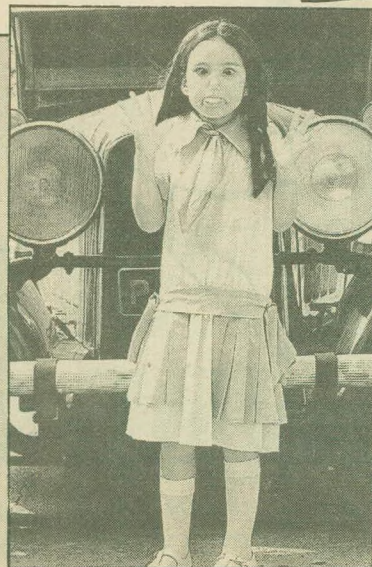
Wagner, Carolina, Caio e Rafael parecem irmãos de verdade: quando não estão gravando, aprontam mil confusões entre os cenários da cidade construída para a novela.



★ Para **Caio Blat**, o trabalho exige muita responsabilidade, principalmente com os horários. O ator chega a ir sozinho para o SBT. "Quando meus pais não têm tempo, pego um táxi e vou", conta. Caio acha que o elenco infantil traz novo ânimo para os estúdios. Todos começaram a novela juntos e agora são muito amigos. "Durante as gravações, um ajuda o outro", revela.



★ **Wagner Santisteban** já fez travessuras parecidas com as de *Alfredo*, como colocar tachinhas nas cadeiras dos colegas da escola. "Só que o personagem é rebelde e mentiroso, muito diferente de mim", explica. "Por esse motivo é legal interpretá-lo." O ator diz que Irene Ravache e Othon Bastos parecem mesmo com seus pais. "Ela sempre me diz para vestir a blusa para não pegar resfriado", conta.



★ **Carolina Vasconcellos** tem um jeito de sabida e adora fazer caretas como esta que fez para o *Estadinho*. Mas nem experimente chamá-la de feia. Ela fica uma fera. Caio Blat sempre atormenta a menina. "Ele me chama de Carolina Jagunça por causa do cachorrinho da novela, que se chama jagunço", conta. Para decorar o texto, Carolina tem a mãezona do lado. "Não sei o que faria sem ela."



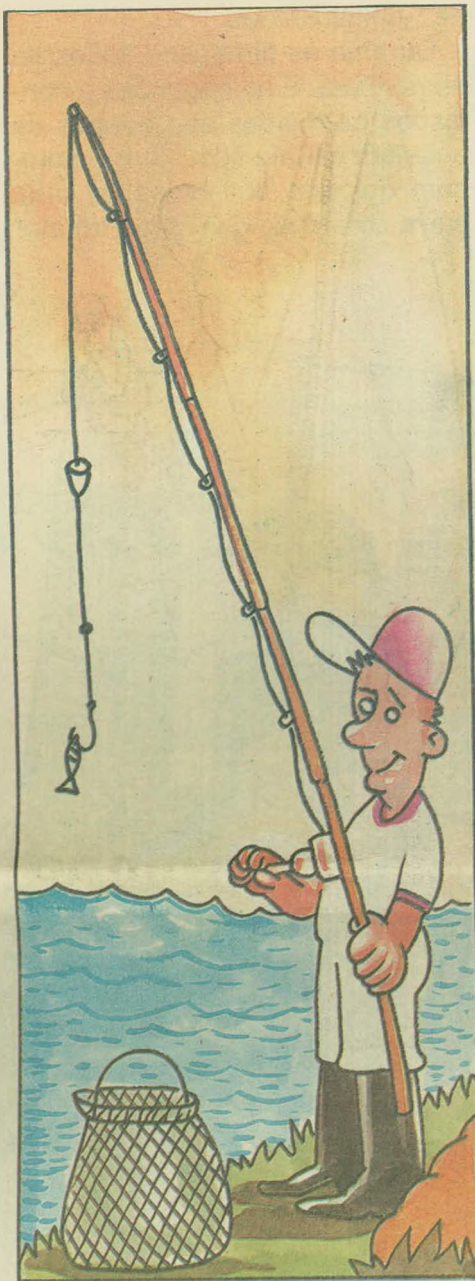
★ Para **Rafael Pardo**, *Julinho* é inocente e tem muito o que aprender. "Eu sou diferente: sou mais esperto e sonho com coisas maiores", conta. Nos

intervalos das gravações, o ator faz desenhos. Mas quando sobra um tempo maior, pega a bola da produção emprestada para jogar no campo da emissora. Comprou até uma camisa do seu ídolo, o goleiro Zetti. Para deixá-lo furioso, basta chamá-lo de corintiano ou palmeirense.

Fisgar um peixao pode s

Conheça as armas necessárias para uma boa pescaria

- **Canio:** vara de pescar
- **Molinete:** é um aparelho específico para lançar a isca. O lançamento é feito como se o pescador fosse dar uma chicotada na água. O molinete solta a linha e quando o peixe é fisgado é possível puxá-lo por uma alavanca.
- **Carretilha:** tem basicamente a mesma função do molinete. O seu uso diferencia-se pelo tipo de arremesso e de peixe que se quer pegar.
- **Isca artificial:** é feita de madeira ou plástico e tem formas de peixinhos, cobrinhas, moscas ou outras coisas que atraem os peixes
- **Bóia:** geralmente é utilizada para pesca amadora. É feita de material leve, tem a forma redonda ou oval e um furo no centro. A linha passa por dentro desse furo, e a bóia é fixada com um palito. Fica na superfície da água e quando o peixe morde a isca ela se movimenta.
- **Saburá:** cesto em forma de grade para colocar peixe depois de fisgado e mantê-lo vivo.



Marcelo Ventura

Pode até parecer conversa de pescador, mas é a pura verdade. Existem crianças que já praticam pesca esportiva. Alguns começaram a gostar vendo e acompanhando seus pais em pescarias. No início, ainda com varinha de bambu, eles só conseguiam dar um belo "banho na minhoca" ou apanhar algum peixe bem pequeno. Era o suficiente para fazer a festa. Hoje eles competem de igual para igual com os adultos e não passam feio.

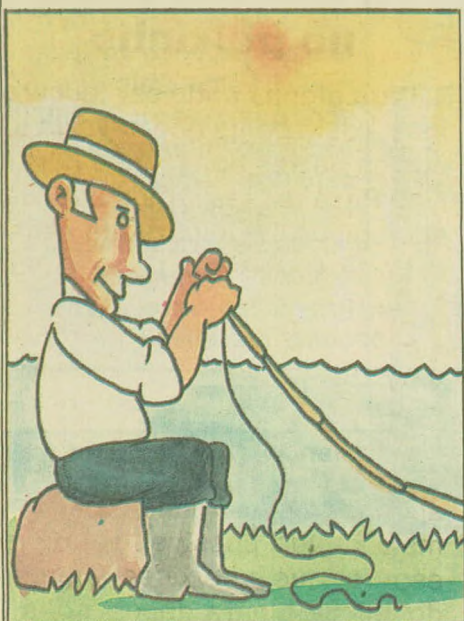
Leandro Souto, de 13 anos, começou pescando no lago em seu sítio, quando tinha 8 anos. Seu pai lhe ensinou o básico: como colocar a isca no anzol. Depois, conheceu outros pescadores-mirins, passou a assistir aos programas sobre o assunto e a comprar material. Sua melhor aventura foi fisgar uma raia, quando pescava num barco, em alto mar. "Foi a puxada mais forte que tive", conta. "Precisei largá-la porque não tive força para trazê-la", lembra-se.

Rafael Ossolani, de 12 anos, começou usando varinha de bambu-jardim. "Tenho fotos de

quando eu tinha 2 anos e já pescava", conta. Ele fisgava seus peixes no Canal de Bertioga. Mais tarde viajou para Orlando, nos Estados Unidos, e lá comprou uma vara de molinete. Hoje, como seu amigo Leandro, usa iscas artificiais. Numa competição na Represa de Atibainha, Rafael conquistou o primeiro lugar por ter apanhado o maior peixe. "Nos dois primeiros dias não peguei nada, mas no último dia fisguei um peixe de 48 centímetros", conta. Ele chegou perto do recorde do lugar: 51 centímetros.



Leandro começou a pescar aos 8 anos



● Corte um pedaço de linha exatamente do tamanho da vara de pescar e amarre-a na ponta.



● Passe a bóia pela linha. Prenda-a com um palito numa distância de mais ou menos 50 centímetros da ponta.



● Amarre o chumbinho a uma distância de aproximadamente 20 centímetros da ponta da linha.



● Amarre o anzol e coloque a isca. Em seguida, lance-o para dentro da água.

er uma grande aventura

Leandro e Rafael e mais um po de amigos estão planejando uma pescaria no Pantanal Matogrossense. "Será a das aventuras da minha vida", comenta Leandro. Rafael, juntamente com seu irmão Marcelo, e os amigos Leandro e Antônio Carlos Rocha planejaram, montaram até a Associação de Pesca Esportiva com Isca Artificial (EMIA), que reúne os novos pescadores antes do esporte. A revista especializada Troféu Pesca também seguiu a mesma trilha e criou o gibi Pesquinha, dedicado aos jovens pescadores de todo o Brasil. Existe até um guia para quem quiser se associar. Basta preencher o formulário que vem dentro da revista.

Para entender as conversas de pescador

- ☐ **Sapateiro:** voltar para casa sem pegar nenhum peixe.
- ☐ **Corricar:** fazer o barco andar em velocidade lenta, geralmente para movimentar a isca artificial e atrair os peixes.
- ☐ **Embicheirar:** depois de ter apanhado um peixe grande é o ato de físgá-lo, com um anzol maior, e colocá-lo no barco.
- ☐ **Saburá:** cesto em forma de grade para colocar peixe depois de físgado e mantê-lo vivo.
- ☐ **Engôdo:** é a mesma coisa que isca.



O que conta ponto nas competições

- ☐ Quem pegar os maiores peixes vai se dar bem — na soma-tória de pontos valem os centímetros dos peixes pescados.
- ☐ Pegar o maior peixe
- ☐ Pegar o peixe mais pesado.

cas que você precisa anotar no seu caderninho

Lugares: procure represas, lagoas. Dê preferências para os "Pesques-pague". Lá, você paga uma taxa para pescar, e, na saída, também paga pelos peixes que pegou. Em compensação, esses lugares costumam ter infra-estrutura, cozinhas, banheiros, água e lugares para se alimentar.

- ☐ **Companhia:** vá acompanhado de pessoas adultas.
- ☐ **Material:** no início, comece pescando com varinha de Bambu-jardim. Use linha de pescador 0,20 do mesmo tamanho da vara, que é a mais fina. Chumbinho e bóias também são recomendados. E não se esqueça dos anzóis. Todo

esse material pode ser encontrado em lojas especializadas.

- ☐ **Organização:** use estojo para material. Separe os seus anzóis por tamanhos em vidrinhos transparentes.

- ☐ **Extra:** leve sempre um canivete, biscoitos, água e frutas.



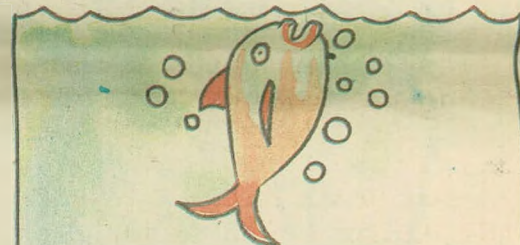
Aguarde o peixe morder a isca. Você vai perceber quando a bóia, que estará na superfície da água, começar a se mover.



- Tente físgar o peixe depois que a bóia se mover, e faça o anzol ferrar o animal.



- Tire-o da água e contemple seu primeiro troféu. Não faça barulho demais no lugar em que estiver pescando e nem coloque a vara na água. Isso pode espantar os peixes e você voltar para casa sem pegar nada.



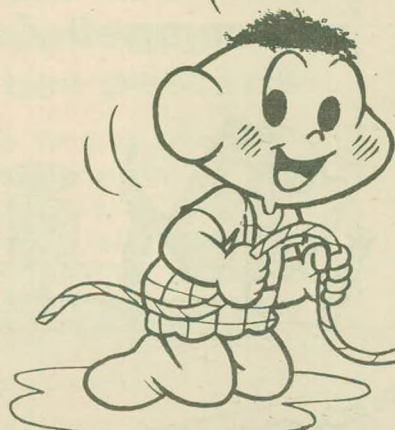
Ecologistas só dão um susto no peixinho

Para alguns pode ser loucura, mas existe gente que devolve todos os peixes apanhados para o rio. Para esses "pescadores-ecológicos", o importante nesse esporte é pegar o peixe e não matá-lo.

Eles usam anzóis sem farpas e garras, que são mais fáceis de retirar da boca do animal. Se preocupam até em molhar as mãos antes de tocá-lo. O peixe apanhado é colocado na água o mais rápido possível. É preciso esperar que o peixe se recupere do cansaço para depois soltá-lo definitivamente. O final só poderia ser feliz: o pescador se diverte, pratica o seu esporte e ainda preserva as espécies.

1.

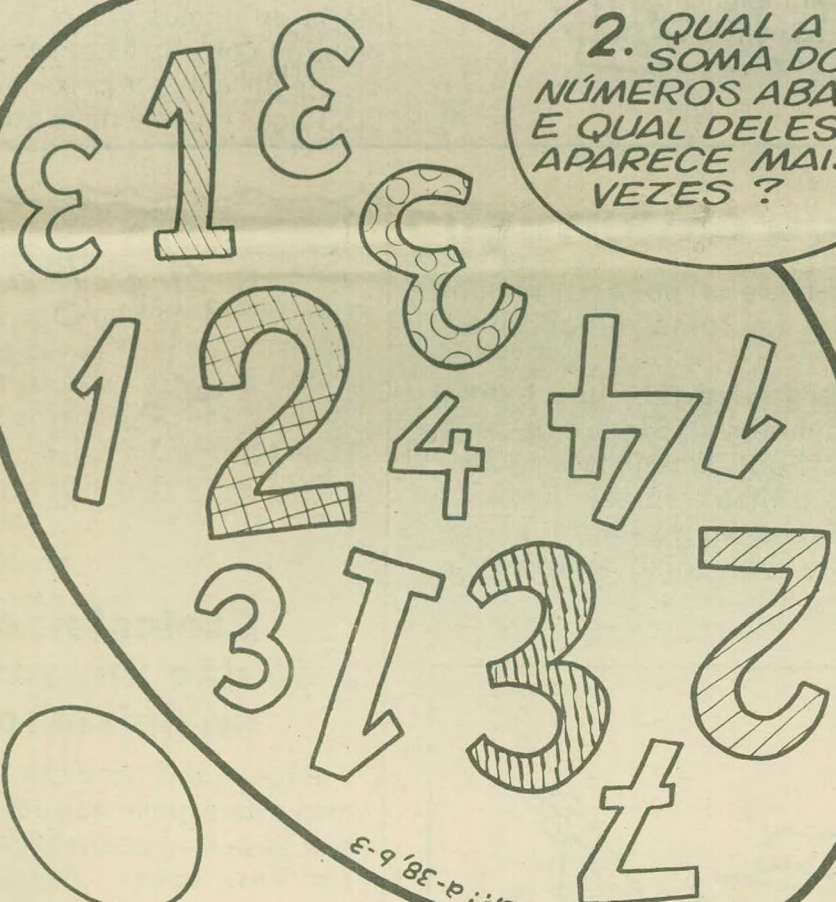
SE EU ESTICAR
A CORDA, QUAN-
TOS NÓS IRÃO
SE FORMAR?



MURICIO

RESP: 3.

2. QUAL A
SOMA DOS
NÚMEROS ABAIXO
E QUAL DELES
APARECE MAIS
VEZES?



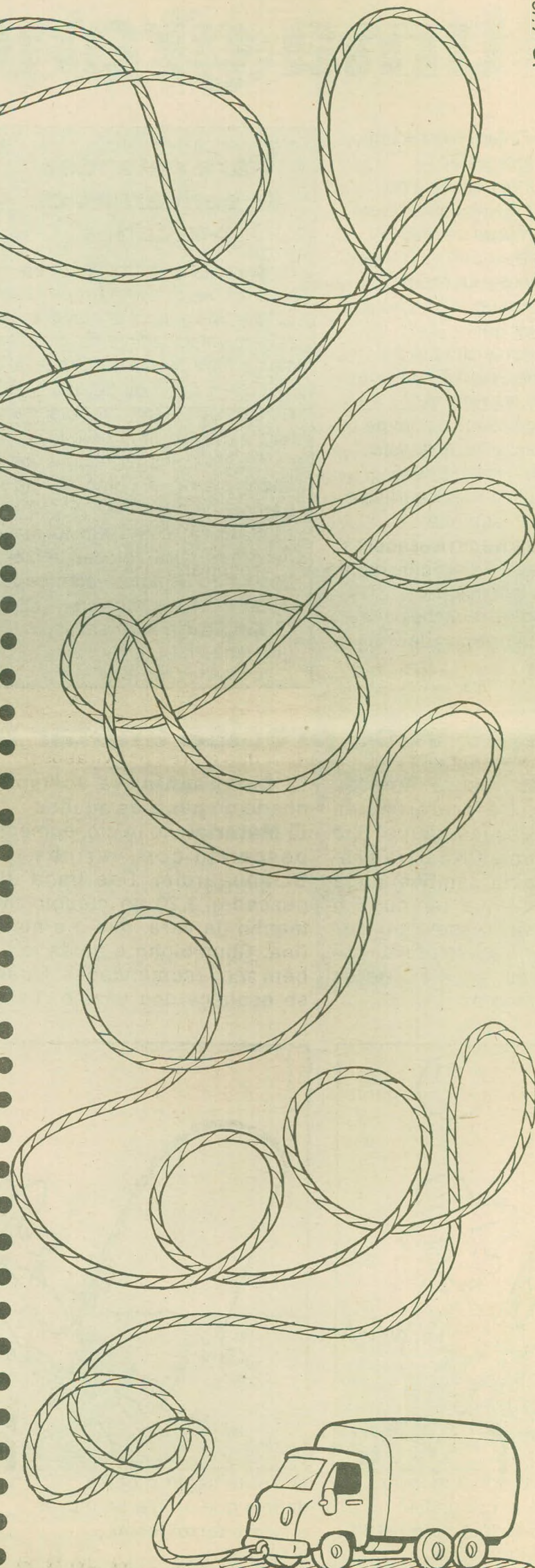
RESP: a-38, b-3

VOCÊ SABE?

3. QUAL A PARTE
DO CORPO DO
CACHORRO QUE
MAIS COÇA?



RESP: A UNHA.



Teatro

Sesc mostra bonecos de vários países

Tem os tristes, os engraçados, os bonitos, os feios, os zangados e um mundo de outros tipos. Bonecos de 13 grupos nacionais e internacionais vão animar as tardes do e as noites do Sesc Pompéia esta semana. Programe-se!

★ **Dia 25 às 16 horas:** *Poemes audiovisuales* (Poemas Audio-Visuais) é um espetáculo espanhol da Cia Jordi Bertran, que conta a história de três poetas rebeldes. Além dos marionetes (bonecos manipulados por fios), muita música e cor justificam o nome da peça.

★ **Dia 25 às 20 horas:** *Evolucion*, do Uruguai, conta várias histórias como *El Proprietario* e *Ser o no Ser*. Utiliza técnicas como boneco de luva, de vara e teatro de sombras.



★ **Dia 26 às 16 horas:** *Histórias de Lenços e ventos*, é um espetáculo de São Paulo, do grupo Vento Forte. Conta a história de Azulzinho, um lencinho azul, que deseja aprender a voar com o vento da madrugada. Mistura canto, dança, teatro de bonecos e objetos como latas, panos,

jornais, água e fogo, além de 300 lenços que compõem as roupas dos atores, os ventos e o dragão.



★ **Dia 26 às 20 horas:** *Mozart Moments* encenado pelo grupo Sobrevento, do Rio de Janeiro, homenageia o compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart contando alguns fatos interessantes de sua vida. Nas mãos dos atores os bonecos ganham vida e até parecem respirar.

★ **Dia 27 de maio às 16 horas:** *O Curupira* é um espetáculo de marionetes apresentados pelo Grupo Centro Animações, do Paraná. Conta as aventuras deste personagem folclórico, que tem os pés virados para trás e protege a os animais e as florestas.

★ **Dia 27 às 20 horas:** outro espetáculo brasileiro é o *Bonecrônicas*, do Grupo Animasonho do Rio Grande do Sul. Em cena, os atores-manipuladores de bonecos também cantam ao som de violão e do *Quatro*, um instrumento típico da Venezuela.

★ **Dia 28 às 16 horas:** reapresentação do espetáculo *Evolucion*, do Uruguai.



★ **Dia 28 às 20 horas:** *Verdurita...Una Historia Vegetal*, do Grupo El Teatro de La Plaza, veio da Argentina e se passa numa cozinha, onde o liquidificador, a batedeira, as colheres, os pães e até os vegetais se revoltam contra o cozinheiro.

★ **Dia 29 às 16 horas:** reapresentação do espetáculo *Verdurita...Una história vegetal*, da Argentina.

★ **Dia 29 às 20 horas:** reapresentação do espetáculo *Poemes Audiovisuales*, da Espanha.

★ Todos os dias às 13, 15 e 17 horas também estarão sendo

apresentados espetáculos do Grupo Teatro Infantil de Marionetes, que usa mais de 100 bonecos movidos por fios em seu repertório de 80 peças de teatro infantil. As apresentações são compostas de uma ou duas pequenas peças e números variados de dança, folclore, humor e circo.

“SHOW COLOSSO”

Recorte este cupom e ganhe 20% de desconto na compra de um ingresso do espetáculo do “SHOW COLOSSO”, no Teatro Gazeta, Av. Paulista nº 900.

PATROCÍNIO:



APOIO:

O ESTADO DE S. PAULO
ESTADINHO

PROMOÇÃO

Pinte na primeira fila da TV Colosso ao vivo. É isso mesmo. Se você tem de 7 a 13 anos, participe da Promoção Sukita Fura Fila. É só fazer uma frase sobre Sukita, desenhar um personagem da TV Colosso e pronto. Os seis



primeiros colocados ganharão ingressos com direito a acompanhante e mais uma camiseta exclusiva. E é claro, o direito de sentar na primeira fila e ver os seus heróis preferidos bem de pertinho. Afinal, talento chama talento.



FURA FILA

O ESTADO DE S. PAULO
ESTADINHO

Para maiores informações sobre o regulamento, contatar Isabel pelo fone: 856.9011 ramal 283 - das 9:00 às 12:00 horas.

CHEGOU**ESCOVA DENTAL****ALCANCE
REACH***

© 1994 Marca de Ind. e Com.

**VENDO**

Apple c/ vídeo, drive, expansão, 80Col., CPM, vendo ou troco por MSX. Fone: 869-4953

Bicicleta Caloi Cross, aro 16, vdo. 46 URVs; Caloi Cross aro 20, 65URVs; Caloi Ceci aro 14/16, vdo, 50 URVs. 531-6445

Compro Mobylette/ Walkmachine/ Vespa qualquer ano, mesmo precisando de reparos. Fone: 584-0809 c/ Mauri.

Compro Mobylette/ Walkmachine/ Monareta/ Agralle/ Vespa e etc, mesmo precisando de reparos. F: 584-0809 c/ Mauri.

Fapinha Vendo McLaren, novo. US\$3.000. Fone: (0152) 21-2129

Kart Silpo, motor Standard, ano 93, semi-novo, US\$1.200. Urgente. F:562-2796.

Mesa de ping-pong a melhor do Brasil tampo oficial de 15mm, entrego c/ acess., CR\$ 100. ou 2 x 60. F: 266-7317

**ESTADÃO.
É MUITO MAIS JORNAL**

Mobylette Compro de 87 a 94. Somente Caloi. Cubro qualquer oferta. Tratar F: 871-3037.

Mobylette Compro Caloi, Monark e Agrale. Pago o melhor pço. mercado. Mesmo necessitando de reparos. 910-2577.

Mobylette Caloi XR-50, ano 88/89, CR\$680mil, 89 mod.90 CR\$800mil e 92 Branca (nova) CR\$1.300mil. Part. 548-6318 SP

Mobylette Compro de 86 à 93, somente Caloi em ótimo estado e c/ n.fiscal. Pago o melhor preço do mercado. F:910-2577.

Trem Elétrico + vagões. 1 avião a cabo e caixa de campo. (vende-se) F.: 430-4917

GAMES

Abaixado + ainda. Jaguar, S. Ness e Sega CD. Ac. seu mega ou s/ness como parte de pagto. Fone: 950-0572.

Abaixamos Jaguar, Ness, Mega, CD-Room, fitas e acessórios, novos e usados, c/ garantia. Aceito troca. F:875-0146.

Abaixei S. Ness, Mega, Danav., Master e aces. novos/usados, fitas a partir de US\$5. Ac. troca. Fac. pagto. 858-3404/3532.

Alô! Vendo Mega Drive, Super Ness, fitas de lançamentos e acessórios Tratar F: 272-8630.

Aparelho Mega, S.Ness, fitas, acessórios, Sega CD, Jaguar. C/ garantia. Entrega em SP e Interior. Facilito. F: 452-5375.

Aparelho Mega, fitas e acessórios, novos ou usados, c/ garantia; entrego e parcelo. Assist. técnica. F: 872-8456.

Aparelhos Jaguar Super Nintendo, Sega CD e 3 DO. Com garantia. Também aceito troca. Fone: 851-1640.

Aparelhos Super Ness. C/ certif. gar. 2 anos, fitas e aces. Lançamento. Facilito até 3 x. Aceito troca. Fone: 530-6686

Aparelhos Super Ness. C/ certif. gar. 2 anos, fitas e aces. Lançamento. Facilito até 3 x. Aceito troca. Fone: 530-6686

Aparelhos Sega CD, super Ness, mega drive, jaguar. Novos e usados. Entrego e Parcelo. Fone: 851-1640.

Aparelho Super Nintendo, fitas e acessórios c/ garantia; entrego e parcelo. Transcodificação e assist. técnica. F: 872-8456.

Encheu da bola?
856-9922 CLASSIFICADOS

AP. Jaguar e 3 DO. Fitas e acessórios, ótimos preços. Facilito até 3 vezes. Aceito troca. F: 530-6686.

AP. Jaguar e 3 DO. Fitas e acessórios, ótimos preços. Facilito até 3 vezes. Aceito troca. F: 530-6686.

AP. Mega Drive/Sega-CD Novos/usados c/ certif. gar. 2 anos, fitas e aces. lançamento. Até 3 x. Ac.Troca. F:530-6686

AP. Mega Drive/Sega-CD Novos/usados c/ certif. gar. 2 anos, fitas e aces. lançamento. Até 3 x. Ac.Troca. F:530-6686

Aqui!!! Incrível. Super Ness, Mega, Master e outros. Novos e usados. Vendo ou Troco. Confira! F: 298-3105/ 267-9671.

Assistência Técnica. Transcodificação, mudança de sistemas, consertos em geral de qquer aparelho. F: 542-7089.

Atenção Super Nintendo + controle turbo + mortal combate ou street turbo. US\$ 169. Garantia 1 ano. F: 292-2159

CD-Rom Sega, jogos, chaveamento, Jaguar e 3D-O, c/garantia. Entrego e parcelo, transcod. e assist. técn. F: 872-8456

Compro Óculos SEGA 3-D e luva Power Glove para Nintendo, perfeitos ou c/ pequenos defeitos F:(011) 530-4302,c/Gustavo.

Excelente Oportunidade: Super Ness, Mega Drive e Outros. Vendo ou troco. Confira! Tratar Fone: 959-6052/ 267-4589.

Fitas e Acessórios de Super Ness e Mega Drive. Originais, novas e usadas a preço de custo. Fone: 535-5210.

Mega compl. US\$100, Master III US\$50, S/Ness US\$130 e compl. US\$ 160. Ac. seu game parte pagto. Fone: 950-0572

Mega drive, completíssimo c/ 11 excelentes cartuchos originais. 290 URVs. F: 210-0477

Mega Drive e Master System c/ 2 pistolas e 11 fitas. F:842-9097 c/ Paulo.

Super Nintendo, novo, c/ garantia, US\$ 125. Temos fitas c/ o melhor preço. F:579-6319.

Vd Super Nintendo completo e compacto, e videogame jaguar, transcodificado e 3 DO. ó. preço, confira. F:953-8003

Vendo 2 Video Games Nintendo americano, fita Street Fighter III e acessórios. Tr. c/Caico á partir das 13 hs. F: 547-9043

AULAS?

Faça a prova.

856-9922

**FIO DENTAL
ALCANCE
REACH***
COM FLUOR

**SABOR
MORANGO**

Se você quer anunciar no **ESTADINHO** faça assim:

1 LIGUE PARA **856 9922** E DIGA O QUE QUER VENDER, TROCAR, OFERECER DÊ O SEU RECAD.

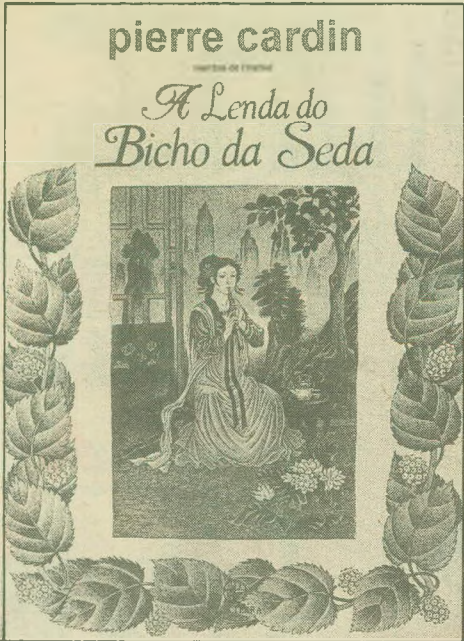
2 DEPOIS PASSE O TELEFONE PARA QUE SEU PAI OU SUA MÃE CONFIRMEM OS DADOS COM A TELEFONISTA.

3 O ANÚNCIO SERÁ PUBLICADO NO DIA E NA SEÇÃO QUE VOCÊ PEDIR.

Novidades

LIVRO

● *A Lenda do Bicho da Seda*, escrito pelo renomado estilista Pierre Cardin é um livro super bem ilustrado que conta a história de um pai muito rico que, ao morrer, deixa vários tesouros para sua família e apenas três árvores e uma caixa com pequenas larvas para a sua filha mais querida, Flor de Primavera. Mas o que parecia desprezo na realidade foi a maior prova de amor porque as larvas eram de bicho da seda, um tesouro vivo que produz o tecido nobre tanto usado por Pierre Cardin. Editora Paz e Terra.



BRINQUEDO

● Você já pode decorar as suas camisetas como bem entender. A Grow lançou o Serigrafia, um kit com tudo que você precisa para aprender a fazer impressão em série, em tecidos e papéis. Vem com tintas, máscaras e tela. É só escolher um dos 12 desenhos e bom trabalho!

© 1994

CHEGOU

ESCOVA DENTAL

ALCANCE

REACH

Brincadeira do

OBJETIVO

Júnior

JOGO DAS SILHUETAS Descubra os CINCO detalhes diferentes na silhueta abaixo!



Respostas: 1) A janela acima da cabeça; 2) A ponta do lápis; 3) O ombro esquerdo; 4) A ponta da luminária; 5) A largura da mesa

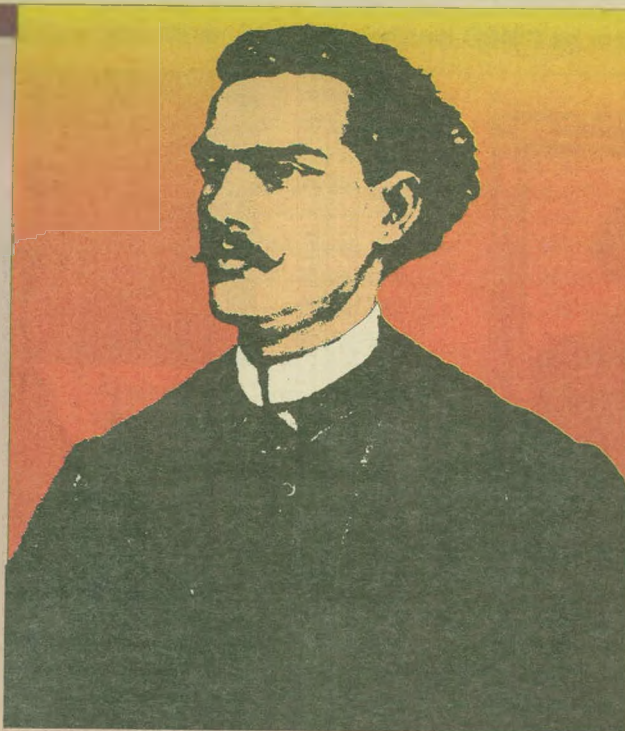
O ESTADO DE S. PAULO
ESTADINHO**CASCAO****SONHO LINDO...****CHICO BENTO****SÓ UM PÉ !****Bidu****PÁRA DE PUXAR !****APRENDA COM O****OBJETIVO Júnior****Castro Alves**

Bonito e atraente Castro Alves fazia sucesso entre as mulheres. Na realidade, todo o país, na época, se empolgava com o brilho do jovem poeta. Ele falava muito bem, defendia os pobres e os oprimidos e criticava os opressores. Era muito galante, fez muita poesia de amor e morreu jovem. Ninguém em nossa literatura tem uma biografia como Castro Alves. E talvez ele seja o nosso maior poeta popular. Há quem diga que ele é o maior poeta do Brasil, mas quem gosta de poesia sabe que esse julgamento - embora tenha os seus motivos - é mais afetivo que racional.

Antônio de Castro Alves nasceu em Muritiba, na Bahia, em 1847, e morreu em Salvador, aos 34 anos, em 1871. Completou o curso secundário na Bahia, mas estudou na Faculdade de Direito do Recife onde se tornou famoso e respeitado não só por seus primeiros poemas de conteúdo social, mas também por suas polêmicas com o mestre Tobias Barreto, pensador nordestino do século passado. Aliás Tobias Barreto foi também poeta e, na época, houve quem preferisse sua poesia à de Castro Alves. Hoje, ninguém coloca em dúvida a imensa superioridade da obra poética do discípulo.

Naquele tempo as grandes estrelas femininas eram cantoras de ópera e atrizes de teatro. Castro Alves tornou-se namorado de uma famosa atriz portuguesa, Eugênia Câmara, que passava pelo Recife com sua companhia teatral. Sabe-se que a atriz não era bonita, mas tinha forte personalidade e fazia sensação entre os homens. Com ela o poeta veio para São Paulo, e entrou na Faculdade de Direito. Aqui, numa caçada, foi vítima de um disparo acidental de sua própria arma. Em consequência teve de amputar o pé em meio a enormes dores e sérias complicações de saúde. Depois, veio a tuberculose que era uma doença mortal. Voltou para a Bahia, onde passou seus últimos dias e publicou sua coletânea de poesias: *Espumas Flutuantes* (1870).

Castro Alves surgiu numa época em que o Brasil passava por grande ebulição política e ideológica. Comícios em praça pública discutiam a Guerra do Paraguai, a questão militar, os problemas centrais do Segundo Império, a viabilidade da República, etc. Com seu discurso de tom elevado, seu carisma, seu brilho, Castro Alves chegava na hora certa. Foi consagrado principalmente porque sua eloquência agradava muitíssimo ao público do seu tempo.



A escravidão foi o lema mais forte de seus poemas de sentido social. Condenou o tráfico de escravos em versos fogosos e indignados:

*Desce do espaço imenso, ó água do oceano!
Desce mais... inda mais... não pode olhar humano
Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que vejo eu aí. Que quadro d'amargura!
É canto funeral!... Que tétricas figuras!
Que cena infame e vil. Meu Deus! Meu Deus! Que horror!*

(Nota - Brigue voador: barco veloz. É o navio negreiro).

História

Era capaz de organizar nos sons dos versos a melodia das palavras de forma arrebatadora. Os versos seguintes pertencem ao mesmo poema, o famoso "Navio Negreiro", correspondem ao momento em que o poeta lamenta que a bandeira ("pendão", "estandarte") do Brasil encimasse a gávea do navio em que se fazia em condições infernais, aquele tráfico desumano:

*Auriverde pendão da minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança.
Estandarte que a luz do sol encerra
Ês as promessas divinas da esperança.
Tu que dá liberdade após a guerra
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha
Que servires a um povo de mortalha!*

(Notas - Ordem direta dos versos 5-6 "Tu que foste hasteado na lança dos heróis depois da guerra da liberdade". Rota esfarrapado, rasgado. Mortalha roupa com que se veste um cadáver. No segundo verso note a bela e célebre alteração em b).

Mas Castro Alves não foi apenas o "poeta dos escravos" como é chamado. Foi também um poeta do amor e da morte. A morte na juventude que alcançou vários poetas românticos talentosos como ele, especialmente o notável Álvares de Azevedo, que morreu aos vinte e um anos de idade. Um dos mais famosos poemas de Castro Alves chama-se justamente "Mocidade e morte". Nele exprime-se fortemente a sua sensualidade, o seu gosto da vida, a sua sensibilidade à grandeza física da mulher.

*Ai! Morrer - , trocar astros por círios
Leito macio por esquife imundo
Trocar os beijos da mulher - no visco
Da larva errante no sepulcro fundo
(...)
Eu morro ó Deus! Na aurora da existência
Quando a sede e o desejo em nós palpita.*

TEATRO
o passado no presente
GRECO

DIA 4 DE AGOSTO
ABERTURA - 20 HORAS

Palestra **"Medéia e o Enigma da Mulher"**
Professor Antonio Medina Rodrigues - USP

21 HORAS

Exposição
Exposição **"O Teatro Grego em Ribeirão Preto"**
Fotos de Paquito

DIA 5 DE AGOSTO
20H30

A Estrangeira
Espetáculo de Dança-Teatro - Marisa Bentivegna
Direção: Johana Albuquerque

21H15

Espectáculo Teatral **"Medéia - O Dramatículo"**
Cia. São Paulo - Brasil
Direção: Wagner Salazar (in memoriam)

DIA 11 DE AGOSTO
20 HORAS

Palestra **"As Bacantes de Eurípides"**: Carnaval
e o Delírio Místico"
Professor Francisco Achcar - UNICAMP

DIA 12 DE AGOSTO
21 HORAS

Espectáculo **"As Bacantes"**
Cia. de Teatro Comum Uzyna Uzona - São Paulo
Direção: José Celso Martinez Corrêa

DIA 18 DE AGOSTO
20 HORAS

Palestra **"A Trágica Arrogância da Virtude"**
Professor José de Paula Ramos Júnior

DIA 19 DE AGOSTO
21 HORAS

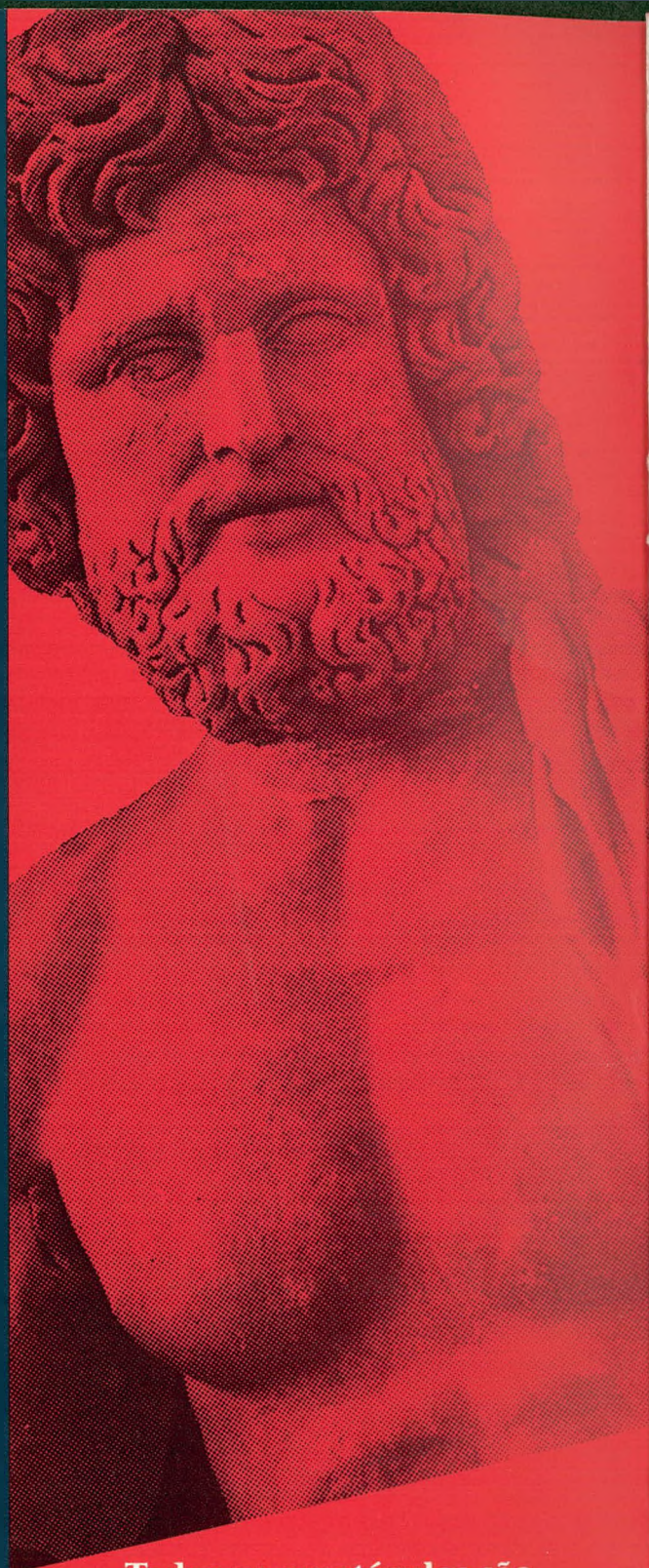
Espectáculo **"Hipólito"**
Cia. Teatral Cênica e de Transformação - Porto Alegre
Direção: Túlio Cesar dos Santos Quevedo

DIA 25 DE AGOSTO
20 HORAS

Palestra **"As Suplicantes: Drama
Religioso ou Político?"**
Professor Trajano Augusto Ricca Vieira - UNICAMP

DIA 26 DE AGOSTO
21 HORAS

Espectáculo **"As Suplicantes"**
Grupo de Teatro Circo Branco - (São Paulo/SP)
Direção: Romero de Andrade Lima



**Todos os espetáculos são
recomendados para maiores
de 14 anos**

LOCAIS DE REALIZAÇÕES

**Exposição e Palestras
SESC Ribeirão Preto**

**Espectáculos:
Teatro de Arena**

TEATRO
o passado no presente
GREGO

PALESTRAS
ESPETÁCULOS
EXPOSIÇÃO

SESC RIBEIRÃO PRETO
4 A 26 DE AGOSTO/1995



"AS TROIANAS" - 1994 (Foto Paquito)

UM CIDADÃO MODERNO

A reedição do festival "Teatro Grego - O Passado no Presente" surge como decorrência do êxito alcançado no ano anterior pelo evento, cuja repercussão, bastante intensa, sugeriu naturais desdobramentos.

Este ano, ao tematizar a dessacralização da tragédia, o foco da mostra fecha-se sobre Eurípides, o poeta celebrado por Aristóteles como o maior de todos os trágicos, cuja influência fecunda refletiu-se nas obras de Shakespeare, Calderón de la Barca e Racine.

A escolha de Eurípides nada tem de casual. Ela deriva da prodigiosa força criativa de um autor que transcende o domínio da estética para projetar-se como referência obrigatória no âmbito da crítica social, da ética e da política.

De fato, Eurípides, além de contribuir para o desenvolvimento da tragédia, enriquecendo-a com o prólogo, com a aparição do deus ex machina e com flexões inovadoras na estruturação do coro, ^{exibe a credencial de um dos homens mais críticos de sua época. Nada fugiu e nada resistiu à agudeza de sua competência questionadora: mitos, deuses, moral, costumes, tradições e hábitos políticos. Aliás a política é uma figura quase constante em sua obra, sempre vinculada, coerentemente, a reflexões de natureza ética que subtraem a deuses hipotéticos um pouco de seu poder sobre o existir humano. Em Eurípides, o homem, cuja história é produto de sua própria liberdade, torna-se co-responsável pela emergência daquilo que o destino lhe reserva.}

Não obstante, portanto, os quase 2.500 anos que nos separam de sua existência histórica, encontramos-nos em face de um homem arquetipicamente moderno, de um cidadão empenhado em compreender e comunicar aos outros as circunstâncias definidoras de seu tempo.

São precisamente esses valores, o da inteligência e da sensibilidade que compreendem, comunicam e dotam a vontade do instrumental necessário para atuar sobre a realidade, que o SESC tenciona pôr em evidência ao situar Eurípides e a tragédia grega no centro de um projeto cultural voltado menos para o entretenimento do que para o difícil exercício de pensar.

DANILO SANTOS DE MIRANDA

Diretor do Departamento Regional do SESC de São Paulo

A tragédia grega é o cenário da ação divina ensejando, em um todo coerente, interrogações amplas sobre a condição humana, os fios invisíveis que conduzem a ação do homem, seu destino, bem como a falha trágica de seu caráter.

Eurípedes, ao contrário de Ésquilo e Sófocles, faz repousar na psicologia do homem o móvel de suas ações. Coerente com os sofistas do V século, rejeita a idéia tradicional de que há uma ética

EURÍPIDES E A DESSACRALIZAÇÃO DA TRAGÉDIA

no cosmos na qual a criatura humana está inserida. Não há transcendência e, portanto, leis de causa e efeito que premiem ou punam.

Em seus últimos trabalhos, porém, já se percebe mudanças em suas abordagens.

É um exercício cultural muito importante identificar em seus dramas, resquícios da concepção religiosa que predominava antes dos sofistas e acompanhar sua trajetória na tentativa de dessacralizar a tragédia.

Esta abordagem nos faz penetrar em um universo em que tanto a aspiração à mais elevada iluminação do espírito quanto o consumir-se no fogo das paixões radicam profundamente no caráter grego.

WALDEMAR ROBERTO

Gerente do SESC - Ribeirão Preto

O DESAFIO SE REPETE

Através de espetáculos teatrais, palestras, debates e de uma visão fotográfica, esperamos levar as pessoas a uma viagem pelos clássicos poetas gregos e suas mensagens tão atuais, embora decorridos mais de 2.000 anos.

Para conduzir esta viagem, fomos buscar na Obra de Eurípedes, a inspiração e a confirmação da existência de forças divinas interagindo e influenciando nosso cotidiano.

Medéia, Hipólito, As Bacantes e As Suplicantes são apelos aos homens, para que reflitam quanto ao seu modo de agir e de se comportar frente às situações rotineiras e que, de certa forma, atuam diretamente na condução de suas vidas, de seu estado e de seu país.

Eurípedes e suas tragédias nos revelam que, embora enfoquem a morte ou um ritual sacro, possuem um apelo político e levam a uma discussão sobre questões morais e cívicas, e que, por esta razão, são sempre atuais e encontram ressonância em todas as camadas sócio-culturais.

Por esta razão, o desafio se repete. O SESC Ribeirão Preto entende que abordagens, como as que as tragédias gregas sugerem, são excelentes meios de levar as pessoas a analisarem e refletirem sobre suas vidas e suas contribuições, para que no futuro estas tragédias finalmente possam ser apenas um clássico do Teatro Grego.

TEREZINHA CORBANI

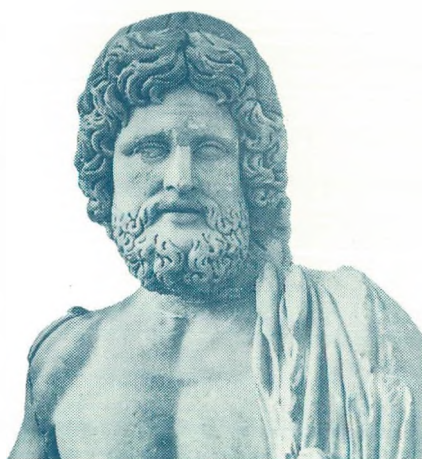
GORETI DIAS

Técnicas do SESC

O TEATRO GREGO ENTRE DIONISO E APOLO

A confusão dos gregos antigos é compreensível. Entre Dioniso e a tragédia, a seus olhos, um elo deveria se impor como evidência. As representações trágicas - cuja data de nascimento conhecemos; a primeira por volta de 534, época de Psístrato, desenrolavam-se na época e no quadro das festas mais importantes do Deus, as Grandes Dionísias, celebradas no começo da primavera, no fim de março, em plena cidade, na encosta de Acrópole. Eram chamadas Dionísias urbanas, para distingui-las das Dionísias ditas rústicas, cujos cortejos alegres, coros, torneios de dança e de canto animavam no meio do inverno, em dezembro, as aldeias e os vilarejos dos campos áticos.

Como, a partir daí, não levantar o problema do elo que normalmente deveria ter unido, internamente, o jogo trágico, tal como ele se apresentava no palco, e o universo religioso do dionisismo a que o teatro, de modo tão manifesto, se achava ligado? Como não estranhar que, na forma de que a tragédia se reveste no século V ateniense, quando ela é tragé-



Asklepios - patrono do teatro de epidauro

Asklepios era comumente representado de pé apoiando-se em uma estaca com a serpente sagrada enrolada nela. O deus de cabelo e barba espessa veste somente um "Himation" que deixa à mostra a maior parte de seu peito; sua aparência é gentil e compassiva. A estátua de Asklepios vista nesta fotografia está exposta no Museu Nacional Arqueológico de Atenas (cópia romana do segundo século a.C.); é um espécime representativo do tipo acima, a difusão e continuação do qual alcança o 4o. século a.C. Desde o 5o. século a.C. Asklepios era representado em relevos votivos que se acreditava possuíam o poder de cura do deus. A estátua crisoelefantina do culto de Asklepios que representava o deus sentado em um trono ficava no santuário de Epidauros; foi feita pelo escultor Thracymedes cerca de 370 a.C.

dia de fato, nada nos temas, na textura das obras, no desenrolar do espetáculo, se relacione especialmente com um deus que, no seio do panteão grego, fica um pouco de lado: Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alienamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. E no entanto não foi na tradição mítica relativa a esse deus singular, à sua paixão, suas divagações, seus mistérios, seu triunfo, que os poetas trágicos foram buscar inspiração. Com algumas exceções, como as "Bacantes" de Eurípides, o assunto de todas as tragédias é a lenda heróica que a epopéia tornara familiar a cada grego e que não tem absolutamente nada a ver com Dioniso.

*“O aburguesamento do sentimento da vida,
a atrofia de nossa imaginação no racionalismo nos vedou
o acesso a uma compreensão imediata
e verdadeira do trágico”.*

Nietzsche

Mas, a bem da verdade, todas essas dificuldades, ainda que reais, são secundárias. O fato decisivo é que os dados que nos permitem seguir as etapas da formação da tragédia, na virada do século IV para o V, assim como a análise das grandes obras que chegaram até nós de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, evidenciam que a tragédia foi, no sentido mais forte do termo, uma invenção. Se queremos compreendê-la é necessário evocar suas origens - com toda prudência requerida - para melhor avaliar o que ela trouxe de inovação, as descontinuidades e as rupturas que representa em relação tanto às práticas religiosas quanto às formas poéticas antigas. A “verdade” da tragédia não jaz num passado remoto, mais ou menos “primitivo” ou “místico”, que continuaria a assombrar o palco do teatro; ela é decifrada em tudo o que a tragédia trouxe de novo e de original para os três planos em que modificou o horizonte da cultura grega. Primeiramente, o plano das instituições sociais.

Sob o impulso, talvez, desses primeiros representantes das tendências populares

que são, os tiranos, a comunidade cívica instaura concursos trágicos, colocados sob a autoridade do mais alto magistrado, o arconte, que obedecem, até nos detalhes da sua organização, exatamente às mesmas normas que regem as assembléias e os tribunais democráticos.

Desse ponto de vista, pode-se dizer que a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto dos cidadãos. A seguir, no plano das formas literárias, com a elaboração de um gênero poético destinado a ser representado e gestificado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo que ouvido, programado como espetáculo e, nesse sentido, fundamentalmente diferente dos que existiam anteriormente.

Enfim, no plano da experiência humana, com o advento do que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas

cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado.

Na cultura grega, a tragédia abre assim um novo espaço, o do imaginário, sentido e compreendido como tal, isto é: como uma obra humana decorrente do puro artifício. A consciência da ficção é constituinte do espetáculo dramático; ela aparece ao mesmo tempo como sua condição e seu produto. Ficção, fingimento, imaginário; mas, se acreditamos em Aristóteles, há nesse jogo de sombras, que a arte ilusionista do poeta faz reviver no palco, mais seriedade e verdade para o filósofo do que comportam as narrativas da história autêntica, quando ela se dedica a lembrar como os eventos efetivamente se passaram na realidade. Se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente o Além aqui embaixo, em nos desprender e em nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego.

*(Mito e Tragédia na Grécia Antiga
Jean-Pierre Vernant - vol. II
pag. 20)*

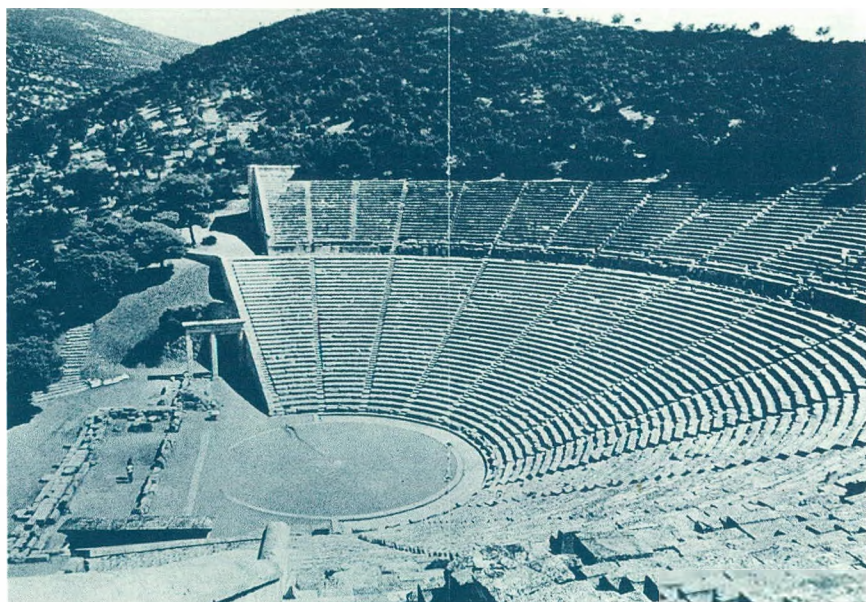
EURÍPIDES

NOTÍCIAS BIOGRÁFICAS

**Eurípides
inaugurou um
novo gênero
literário: a
literatura
amorosa lírica
e erótica,
iniciando assim,
o movimento de
libertação erótica
feminina**

Para a biografia de Eurípides é muito parca a ajuda recebida da tradição. E mais ainda, sobre o pouco que nos é dado conhecer, estendeu-se uma confusa mescla de anedotas. Porta-voz de uma nova época, Eurípides, mais que qualquer outra personalidade de seu tempo, foi alvo da zombaria da comédia.

Nem sequer o ano de nascimento do poeta está determinado com exatidão. Ao lado da indicação mais verossímil, a da Crônica de Mármore de Paros, que nos dá o ano de 484, coloca-se uma outra que, talvez numa retificação deliberada, vincula seu nascimento ao ano da batalha de Salamina. Seu pai, Mnesárquides, que a comédia apresentava, da mesma maneira que sua mãe Clito, como ver-



O Teatro de Epidauro funciona no recinto do Templo de Asklepios; por esta razão a apresentação da publicação refere-se a Epidauros-Asklepios.

As ruínas do sítio arqueológico de Epidauro pertencem aos edifícios do século IV a.C.

Dessa data até o final do Império Romano (III século d.C.) ali foi desenvolvido um culto. Traços desse culto são ainda encontrados nos dias atuais em métodos científicos e terapêuticos.

A área do teatro transformou-se em lugar sagrado.

deiro, era um grande proprietário de terras. Foi na herdade paterna, junto a Salamina, que o poeta veio ao mundo e, muito tempo depois, ainda havia quem pretendesse conhecer, na ilha, a gruta em que gostava de compor, e de onde enviara seu pensamento inquieto através da infinitude do mar. Ao contrário de Sófocles, nada sabemos informar sobre alguma atividade de Eurípides a serviço do Estado. Veremos, por

uma série de suas peças, o quanto se esforçou por servir como poeta à sua pátria em tempos de crise.

Os mexericos sobre a má experiência do poeta com suas duas mulheres, Melito e Coirile (ou Coirine), não merecem maior atenção. Contudo, é realmente significativo, tanto para o homem quanto para o poeta, aquilo que sabemos sobre o entardecer de sua vida. Ao norte, no reino da Macedônia, que

*“A tragédia só se realiza quando o métron é ultrapassado.
No fundo, a tragédia grega, como encenação religiosa,
é o suplício do leito de Procusto contra todas as “démasures”.
E mais que isto: como obra de arte,
a tragédia é a desmistificação das “bacchanalia”.
Eis aí porque o Estado se apoderou da tragédia
e fê-la um apêndice da religião política da pólis”.*

Junito Brandão

também culturalmente ascendia, surgira uma espécie de corte das Musas. Menos brilhante, talvez, que a da Sicília, a qual Ésquilo honrara com sua visita, precisamente nela se abrigavam representantes das novas tendências culturais, tais como o trágico Agaton e provavelmente, outrossim, o lírico Timóteo.

A Antiguidade chamava de misógeno ao poeta que criou a figura de Alceste. Nas “Tesmoforiazonsai” (no ano de 411), Aristófanes faz com que as mulheres de Atenas o submetam a julgamento criminal, e a anedota quis explicar sua misoginia como fruto de infelizes experiências domésticas. Concebe-se um juízo tão errôneo, se se considera que o olhar dos contemporâneos se fixava exclusivamente em figuras como Fedra e Estenobéia. Mas nós entendemos Eurípides como o poeta a quem precisamente na mulher se lhe abriam todas as grandezas e misérias da alma humana. Trouxe ao palco mulheres que conso-

mem a si e aos outros nas abrasadoras chamas de paixões desencadeadas. Naquela Atenas em que as mulheres melhor reputadas eram aquelas das quais pouco se sabia dizer, isso produziu o efeito de um ataque inaudito ao sexo feminino, e lhe valeu a fama de inimigo das mulheres. No entanto, é exatamente a ele que devemos agradecer aquelas personagens femininas nas quais a natureza humana alcança sua maior realização, a do sacrifício abnegado.

Repetidamente o poeta voltou ao tema da oferenda abnegada da própria vida e, embora nem sempre o tenha plasmado com o vigor e a profundidade da figura de Alceste, trata-se quase sempre de mulheres dotadas dessa grandeza de coração.

A tragédia Euripidiana, que começava a captar novamente a imagem do ser humano fora das antigas relações religiosas, apresentava também novas facetas de Eros. Na trilogia das “Danaides”, de

Ésquilo, vimos Eros com força cósmica da natureza, e tornamos a deparar a mesma concepção num dos cantos da “Antígone” de Sófocles. Agora em Eurípides, pelo contrário, Eros não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva. E como as tragédias do tempo de “Medéia” são principalmente movidas a partir das potências do Eros, é sobretudo pelo poder do erótico, levado às raias do patológico, que Eurípides se sente repetidamente atraído e, também aqui, o contrapõe como revolucionário à tragédia mais antiga.

Não é a oposição entre o homem e a sorte decretada pelos deuses que constitui o núcleo essencial para a compreensão de sua obra, à cuja volta se concentra a conformação da obra de arte, mas sim o ser humano, sozinho na patética expressão da coragem com que corta seu destino, é que se encontra no centro de tudo.

*(A Tragédia Grega
Albin Lesky - pag. 159)*

DIA 5 DE AGOSTO - 20H30

A ESTRANGEIRA

MARISA BENTIVEGNA

DIA 5 DE AGOSTO - 21H15

MEDÉIA - O DRAMATÍCULO

CIA. SÃO PAULO-BRASIL

DIA 12 DE AGOSTO - 21 HORAS

AS BACANTES

CIA DE TEATRO COMUM UZYNA UZONA

ESPETÁCULOS

DIA 19 DE AGOSTO - 21 HORAS

HIPÓLITO

CIA TEATRAL CÊNICA E DE TRANSFORMAÇÃO

DIA 26 DE AGOSTO - 21 HORAS

AS SUPLICANTES

GRUPO DE TEATRO CIRCO BRANCO

LOCAL: TEATRO DE ARENA

TODOS OS ESPETÁCULOS SÃO RECOMENDÁVEIS PARA MAIORES DE 14 ANOS

A E S T R A N G E I R A

A Estrangeira é um espetáculo de dança-teatro, livremente inspirado no mito de Medéia, retratado por Eurípides na Grécia Antiga.

Durante o processo de criação, a dança e o teatro se encontraram de forma complementar. Dançar interpretando e interpretar dançando é um dos objetivos primordiais desta montagem.

Dançar e interpretar Medéia é um mergulho no trágico. Estar em contato direto com o horror e transformá-lo em emoção e movimento dramático. Tensão, peso, densidade, máscara, força, ambigüidade, exacerbação da intenção e gesto são alguns princípios que iluminaram a criação e determinaram a qualidade de choque e impacto característica deste espetáculo.

A técnica utilizada para esta coreografia é inspirada nos processos de criação de dança-teatro, desenvolvidos a partir de improvisações que procuram a organicidade do movimento no drama. Através de estímulos retirados da ação do próprio universo temático, o ator-bailarino improvisa livremente, vivenciando as situações propostas, na busca do movimento que melhor revele a verdade na emoção.

MARISA BENTIVEGNA
DIREÇÃO: JOHANA
ALBUQUERQUE

DIA 5 DE AGOSTO
20H30

Os grupos contemporâneos de dança-teatro que exerceram maior influência sobre o trabalho, pesquisam na Alemanha, Bélgica e Canadá - Wuppertal Tanz Theater, DV8, Wim Vandekeybus e Edouard Lock.

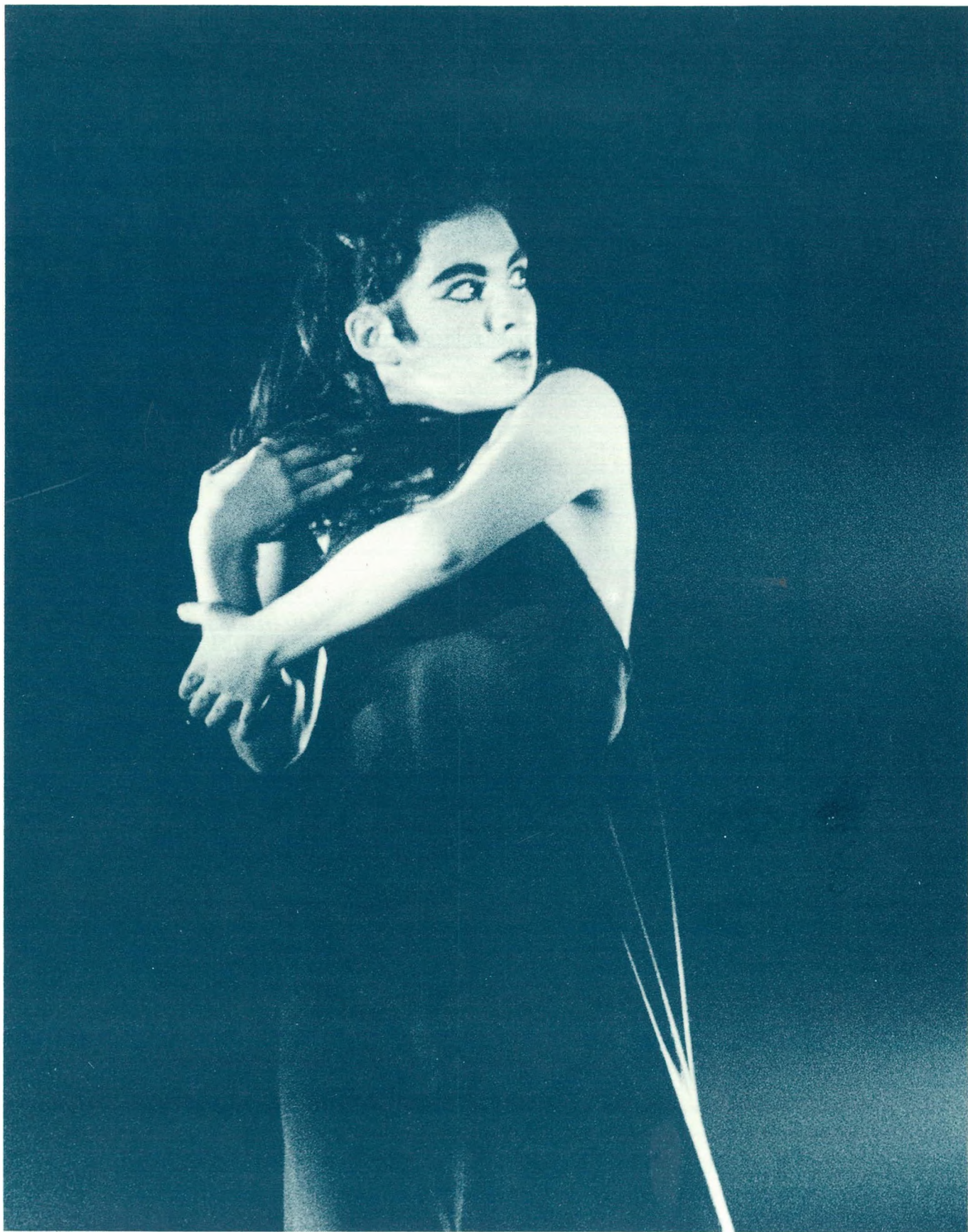
Marisa Bentivegna

É bailarina e iluminadora paulista, que há 18 anos estuda dança com diversos profissionais e há 13 anos trabalha com iluminação cênica. Em 1982, passou a integrar a Cia. de Dança Ballet Teatro Emproart, onde trabalhou sete anos.

Nesta Cia. dançou coreografias de Magaly Bueno, Jean Marie Dubrul, Franco Moran, Gisele Bellot, Sidney Astolfi e outros. Ainda na Emproart, estudou com Maísa Félix, Carlos

Villar, Halina Biernacka, Muni Carnewal, Áurea Figueiredo e Telma Passos. Em 1990, participou do espetáculo "Fui, Vim, Voltei", com direção de Renata Mello e Lúcia Merlino. Passou a estudar com Val Folly e Suzana Yamauchi. Participou de workshops com Michael Clark (EUA), Stephen Petronius (ING), Sakai Juku (JAP) e Antônio Laginha (POR). Em 1992 dançou em vários eventos publicitários, dirigida por Renata Mello. Em 1993 participou do Projeto Nascente III com o Espetáculo "A Estrangeira", dirigida por Johana Albuquerque. Atualmente estuda com Lara Pinheiro e Gisela Rocha.





EDUARDO KNAPP

FICHA TÉCNICA

Interpretação: Marisa Bentivegna / Figurinos: Fábio Namatane / Trilha Sonora: Marisa Bentivegna, Laércio Rezende e Johana Albuquerque
Visagismo: Luciana Botelho / Iluminação: Guilherme Bonfanti / Fotos: Eduardo Knapp / Vídeo: Edson Eugênio Santos / Produção Executiva: Romeu Sávio / Direção Geral: Johana Albuquerque
Agradecimento: Hida & Trombini - Gerenciamento de Eventos

M E D É I A

O DRAMATÍCULO

A Hybris de Jasão (rejeitando Medéia) a quem devia enorme dívida de gratidão, expressas nas promessas de amor, desde a Ilha de Calkis, na busca do Velocino de Ouro, a ruptura com seu pai, a morte de seu irmão, a salvação de Jasão na luta contra a Hydra e tantas outras ações, não poderiam ter como resultado final a rejeição de Medéia em troca da filha do rei de Corinto, fruto de uma ambição desmedida.

O Alastor de Jasão despertou as Erínias mandadas por Nêmesis e Medéia passou a ouvir a voz interior de Týmós que a impelia ao crime nefando. Ela repete: "Sei a profundidade do crime que vou cometer, mas Týmós me conduz a isso e ele se situa em minhas entranhas e é surdo aos meus apelos à piedade e clemência".

Medéia passa a ser assim, uma agente da justiça divina para punir a desmedida de Jasão - o mundo foi criado por Deus em medidas harmônicas e toda infração ao "Metron" será punida por quem atentar contra o equilíbrio do universo.

A ama da casa de Medéia, significando o bom senso do povo, diz ao perceber a movimentação fúnebre: "A Atê entrou nesta casa e grande será a sua ruína". Consumado seu intento, Medéia sobe em car-

CIA. SÃO PAULO - BRASIL

**DIREÇÃO: WAGNER
SALAZAR**

**DIA 5 DE AGOSTO
21H15**

roça real para o Deus Sol Hélio, utilizando-se Eurípides da técnica por ele introduzida de "Deus Ex Machina" e assegurando a ela o papel de mensageira divina e a Zeus a responsabilidade pela justiça cósmica.

Cia. São Paulo - Brasil
(São Paulo/SP)

A Cia. São Paulo - Brasil foi fundada em 1982 por Bel Gomes, Cida Almeida, Leopoldo Pacheco e Sofia Papo. (Atores formados pela Escola de Arte Dramática - ECA/USP), com o objetivo de desenvolver e atuar no campo de experimentação de linguagem cênica.

Ao longo desses anos, viajou e excursionou pelo Brasil e exterior, participando de Festivais de Teatro Ibero-Americano de Cadiz, Festival Internacional de Teatro de Manizales

e Cali/Colômbia com os espetáculos de sua produção como "Máscaras", "Zocorro!!!", "Domus Capta", de Augusto Francisco; "Medéia - O Dramatículo" e "Anjo", de Wagner Salazar; "Koytchangare", de Silvia Bittencourt; "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmônios", de Clarice Lispector, sob a direção de José Antônio Garcia e "Dindinho do Coração da Mamãe", de Ilder Miranda Costa com direção de Roberto Lage.

Hoje, ampliando sua linha de atuação, trabalha em seu próprio espaço, o Piccolo Teatro Estúdio, onde oferece à comunidade cursos livres de teatro, produção e apresentação de seus espetáculos e eventos culturais.

"Medéia - O Dramatículo", é o espetáculo do nosso repertório, no qual dedicamos todo nosso trabalho e afeto à memória de Wagner Salazar, nosso amigo, colega e diretor, falecido em 1991."

**APÓS O ESPETÁCULO
DEBATE COM O PROF.
ANTONIO MEDINA
RODRIGUES**



FICHA TÉCNICA

Texto e Direção: Wagner Salazar (in memoriam) / Elenco: Cida Almeida - Média / Leopoldo Pacheco - Jão / Figurinos e Iluminação: Wagner Salazar / Maquiagem: Leopoldo Pacheco e Operação de Luz: Bel Gomes / Operação de Som: Sofia Papo / Administração: Guga Pacheco e Cláudio Lopes / Produção: Cia. São Paulo - Brasil

AS BACANTES

As Bacantes representam o trabalho final de Eurípides. Pode ser dito que sua estada no norte da Macedônia, onde já se formava na futura corte de Felipe II, o culto às Musas, influenciou seu surgimento. Note-se que naquela região ainda se fazia presente, dada a rusticidade de seu meio, fortes influências religiosas selváticas.

Nesta peça, Eurípides rejeitou todas as suas premissas sofisticadas pois ela representa a total submissão da razão ao místico, exotérico. Aqui há uma clara realização da antítese entre o poder divino e o ateu.

A peça inicia com Dioniso, que, em forma humana dirige o cortejo de suas menades lídias em direção a Tebas, para, ali na cidade de sua mãe, Semele, impor-se à adoração, a despeito da dúvida e da descrença.

Vemos, então, Tirésias, o velho vidente, com Cadmo, avô do rei Penteu, dirigir-se em hábitos báquicos para a consagração. Os dois velhos curvam-se perante o novo culto que levou as mulheres da cidade para o Citeron.

São severamente repreendidas por Penteu, que acaba de voltar de uma estada no estrangeiro e encontra em casa a vertigem báquica. Dioniso, na figura de profeta do novo culto, é trazido em cadeias à presença de Penteu e encerrado em um estábulo. A seguir dá-

**CIA. DE TEATRO COMUM
UZYNA UZONA**

**DIREÇÃO: JOSÉ CELSO
MARTINEZA CORRÊA**

**DIA 12 DE AGOSTO
21 HORAS**

se o milagre da libertação: a terra retumba, as colunas do palácio bambolem, raios de fogo irrompem no túmulo de Semele e, com todos os signos de uma epifânia divina, o encarcerado volta à liberdade.

De manhãzinha um mensageiro informa a Penteu que avistou lá em cima, no bosque, três bandos de menades dirigidas pelas três filhas de Cadmo: Agave, mãe de Penteu, Autonoe e Ino, suas irmãs.

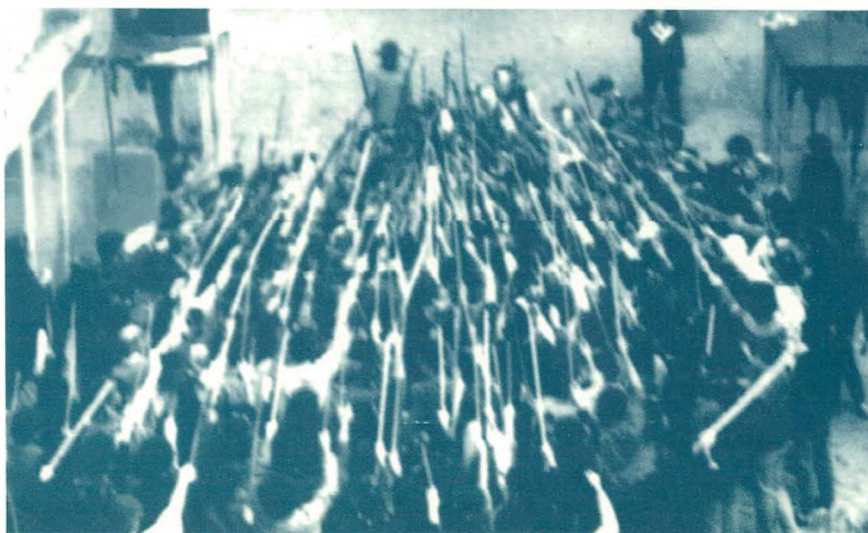
Para Penteu, o relato do mensageiro deveria significar ou a justificação das menades ante a sensação de imoralidade ou advertência. O mensageiro

manifesta ambas mas Penteu faz ouvidos moucos. Agora Penteu está maduro para sua destruição. Sucumbe aos engodos de Dioniso para ir espreitar as menades na floresta, em trajes femininos, presa de estranha perturbação dos sentidos e com uma sensação exacerbada da própria força.

Aí é destroçado pelas forças sobrenaturais das mulheres. Agave traz, espetada no tirso, sua cabeça e louva a sorte na caça que lhe permitiu matar o leão. Cadmo a traz de volta à razão e obriga-a a reconhecer o que leva o tirso.

O triunfo de Dioniso encerra a peça.

**APÓS O ESPETÁCULO
DEBATE COM O PROF.
FRANCISCO ACHACAR**



*Io Riberão,
Brinda. Dança.
Recebe o deus na tua terra!
Coroa a tua cabeça de hera.*

Fomos convidados a fazer um espetáculo das Bacantes no Festival de Teatro Grego de Ribeirão Preto.

Não temos a peça montada. Só a gravidez, seus fetos paridos antes do tempo, no fogo de mortes e renascimentos, há sete anos. Só seus 2400 anos de última tragédia conhecida, os milênios de existência do deus que ela cultua, de sua memória obscura e obscena nos corações humanos.

Estamos diante da presença obscura, obscena e iluminada do Teatro Oficina, cortado dos orçamentos públicos e privados, quase como o túmulo de Semele, em silêncio ao lado do palácio no palco Real do Carro Forte do deus da Moeda Forte.

Parece que este deus não prevê, não sabe da existência de uma possibilidade de Dionyzios nascer de novo “bárbaro e tecnizado” no país onde ele vem sendo mais que bem plantado desde os antropólogos tupys. Mas nós sabemos e não estamos afim de suicidar-nos culturalmente. Nos nossos delírios entre a UTI e a Maternidade sonhamos um renascimento cultural no Brazil, onde o Brasil encara sua dívida arcaica com a desigualdade social, tão arcaica que é moderna.

O Teatro Grego foi um teatro oferecido legalmente aos pobres ricos, conta Roland Barthes.

Os homens mais ricos da cidade grega tinham o dever litúrgico e público de pagar os coros das dionyziacas porque elas eram o ponto de encontro dos desejos, o espelho que movia a cidadania, o coletivo, o orgiástico, o público, o tesão de todos de cultura, os valores da vida comum. Isto tinha e tem valor. Valia e vale dinheiro, mais que a mais valia.

Por isso queremos Bacantes bem bancada, bem produzida. É uma imensa responsabilidade Dionyzios nestes tempos. É perigoso, o deus castiga, mas é gozoso e topamos começar a invocar seu nome no Oásis do Teatro Grego de Ribeirão Preto.

Aceitamos o desafio do SESC de Ribeirão Preto. Foi o primeiro investimento que obtivamos. Modesto para o que queremos e podemos. Mas nessa época de cortes, seca, pão durismo com a cultura, benvindo seja o que nos foi ofertado.

Um Teatro Grego. Um ouvido inventado há milênios, quando se gozava junto o amassar das uvas, trabalhando, cantando bêbados, recebendo enti-

dades, inventando esta coisa chamada teatro. Todos juntos.

Neste lugar a história, o mito, o rito do deus que inventou tudo isto vai começar a bater seu ditirambos, dar seus berros de alegria, chamar com seus tambores em torno da sua fogueira central, seu Thymele.

Vamos começar a amassar esta uva diante de telas, televisão, inventar de novo, como sempre, o teatro de estar vivos, xamanicamente cibernéticos.

Primeiros passinhos.

O deus é que nos guia neste labirinto.

Evoé.

José Celso Martinez Corrêa

H I P Ó L I T O

Teseu apaixonou-se por Antíope, rainha das amazonas, com ela tendo um filho, Hipólito. Porém, por interesses políticos, entrou em alianças com o rei cretense Deucalião e desposou sua irmã Fedra.

A ciumenta Antíope que não era a esposa legal, interrompeu as festividades do casamento ameaçando massacrar os convidados. Porém, Teseu a matou.

Em sua Hybris, Teseu já contava com o rompimento da promessa para com Ariadne, responsável pela sua vitória contra o minotauro. Sua rejeição por Teseu, após todas as promessas de amor, levou-a ao suicídio.

O filho Hipólito, bastardo em sua corte de Atenas, foi levado para a corte vizinha de Trezena de forma a não perturbar o processo sucessório, eis que Teseu teve filhos com Fedra.

O mecanismo divino de punição a Teseu, partiu da paixão devastadora que Afrodite infundiu em Fedra em relação a Hipólito, desde o momento em que o viu concelebrando nos mistérios de Elêusis. A partir de então, observava-o sorrateiramente todas as manhãs em seus exercícios ginásticos.

**CIA. TEATRAL CÊNICA
E DE TRANSFORMAÇÃO
DIREÇÃO: TULIO CESAR
DOS SANTOS QUEVEDO**

**DIA 19 DE AGOSTO
21 HORAS**

O Týmós que Afrodite fez nascer em Fedra, levou-a a inicialmente tentar o suicídio e vendo-se rejeitada por Hipólito, cuja rejeição foi transmitida pela ama, levou-a efetivamente à morte, deixando carta incriminadora contra Hipólito.

Teseu ameaça matá-lo e muda, porém, sua sentença, para exílio. Quando Hipólito inicia sua viagem, morre em um acidente com a carruagem real. Ou seja, fez-se a justiça que puniu a desmedida de Teseu, tese fulcral do pensamento trágico.

**Cia. Teatral Cênica
e de Transformação**

A Cia. Teatral Cênica e de Transformação nasceu em 1993, em Porto Alegre.

Fundada por Túlio Quevedo, ex-integrante do Grupo Ói Nós Aqui Traveiz, aglutina atores, bailarinos e cenógrafos, preocupados em pesquisar linguagens que venham a interferir na atuação do ator, buscando uma reflexão da sociedade e a transformação de seus indivíduos.

A Cia. começou desenvolvendo pesquisas da linguagem chinesa, tendo como tema tragédias gregas, por seu texto arquetipo e atemporal.

Desenvolve projetos e espetáculos em Porto Alegre e cidades do sul.

Atualmente pesquisa e encena Tragédia Grega em Sombra Chinesa, Teatro de Rua e Arena.

APÓS O ESPETÁCULO
DEBATE COM O PROF.
JOSÉ PAULA RAMOS



VIVI CAPELLARI

FICHA TÉCNICA

Encenação: Túlio Quevedo / Adaptação da tradução de Mário Kury: Tom Wayne / Assessoria Teórica: Geórgia Welp / Iluminação: Carmem Salazar / Figurinos: João Pinheiro Quevedo / Elenco: Fedra - Débora Villanova / Teseu e Criado - Júlio Saraiva / Hipólito - Túlio Quevedo
Coro - Tânia Baumann e Salvador Gutierrez / Artemis e Ama - Valquíria / Afrodite - Margot Gonçalves

AS SUPLICANTES

No altar de Demeter sete mães encanecidas portam ramos fúnebres de suplicantes. Perto, consternado, Adraсто chora.

Etra, mãe de Teseu, soberano de Atenas recorda, ao ouvir o pranto, que foi por obedecer ao oráculo de Loxias que ela se tornou esposa do rei de Egeu. E diz, consigo mesma, que este pensamento lhe veio à cabeça ao ver o sofrimento daquelas pobres mães.

É informada por Adastro que seus filhos foram os Sete Heróis mortos às portas de Tebas.

Adastro apoiou a expedição militar de seu genro Polinices contra Etéocles, sobrinho de Creonte, rei de Tebas, na tentativa de recuperar o trono, após a morte de Édipo.

Acompanhou-o Tideo, ambos casados com as filhas de Adastro. Este, porta-voz do grupo de mães, implora a Teseu que consiga a devolução dos corpos dos sete jovens mortos em combate e que suas mães levem suas cinzas para a longínqua Argos.

Teseu indaga a Adastro: "Como você entrou nessa aventura? Você consultou os oráculos, fez sacrifícios e libações?" Adastro em res-

**GRUPO DE TEATRO
CIRCO BRANCO
DIREÇÃO: ROMERO DE
ANDRADE LIMA
DIA 26 DE AGOSTO
21 HORAS**

posta, diz: *"Não. Essa foi minha perda. O oráculo de Phoibos rapidamente me assegurou que eu iria ser procurado por duas pessoas, simbolizadas por dois animais: o leão e o javali, mas não me decifrou o simbolismo ali encenado. E eu, injustificadamente, apoiei-os em sua aventura militar.*

Teseu, então, redargue a Adastro dizendo-lhe que eles partiram sem o apoio dos deuses, acrescentando: *"Você menosprezou a vontade divina!"* Eram inimigos dos deuses aqueles que você defende e eles fizeram bem em perdê-los!".

E finaliza: *"A valia humana de nada serve se o favor dos deuses não a acompanha".*

No 13º Estasimo, o Coro diz: *"Funestas núpcias de tuas filhas! Funesto conselho de Phoibos!*

As Erínias que devastaram a casa de Édipo, carregada de dores se abateram sobre você!"

Posteriormente, Teseu vence Creonte e devolve os corpos para as mães lacrimosas.

CIRCO BRANCO

O Circo Branco nasceu de um exercício teatral, que acompanhava uma exposição do artista plástico Romero de Andrade Lima. A experiência alterou o projeto a exposição junto com o exercício tornou-se um espetáculo que ganhou vida própria.

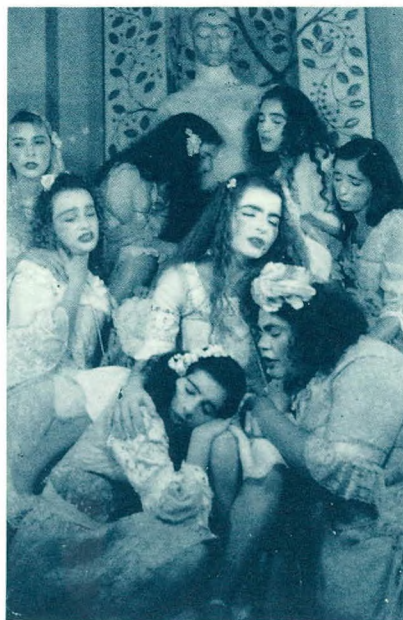
Depois desse primeiro espetáculo, Auto da Paixão, o grupo apresentou mais dois que seguiram a mesma linha: Bandeira da Divina Graça e Malo além de recitais realizados pelas Pastorinhas, que formam a banda e elenco do Circo Branco.

Esse espetáculo de agora é um prosseguimento dos anteriores, guardando a mesma estrutura de cânticos baseados em toadas e melodias populares de domínio público, tudo filtrado pela linguagem dos teatros de feira, de circo, de pastores e reisado.

A peça, As Suplicantes - de Ésquilo, é dos primórdios do teatro grego quando os espetáculos ofereciam pouquíssima ação e o prazer estava em escutar as histórias, os cânticos e a conversação.

A tradução é de Napoleão Lopes Filho.

APÓS O ESPETÁCULO
DEBATE COM O PROF.
TRAJANO AUGUSTO
RICCA VIEIRA



FICHA TÉCNICA

Nina Blauth / Edna Aguiar / Lígia Veiga / Helena Anhaia / Tata Fernandes / Miriam Maria / Tina Simião / Mônica Barbosa / Rita Martins
 Georgia Branco / Simone Soul / Simone Julian / Foca / Raul Barreto / Luciana Buarque / Romero de Andrade Lima



"ANTÍGONA" - 1994 (Foto Paquito)

DIA 4 DE AGOSTO - 20 HORAS
MEDÉIA E O ENIGMA DA MULHER

DIA 11 DE AGOSTO - 20H30
AS BACANTES DE EURÍPIDES: CARNAVAL E DELÍRIO

PALESTRAS

DIA 18 DE AGOSTO - 20 HORAS
A TRÁGICA ARROGÂNCIA DA VIRTUDE

DIA 25 DE AGOSTO - 20 HORAS
AS SUPLICANTES: DRAMA RELIGIOSO OU POLÍTICO?

**LOCAL: AUDITÓRIO DO SESC
RIBEIRÃO PRETO**

PALESTRAS

“MEDÉIA E O ENIGMA DA MULHER”

Antonio Medina Rodrigues

- Professor de Língua e Literatura Grega na USP
- Colaborador do Caderno 2 e do Caderno de Cultura do Jornal O Estado de São Paulo
- Publicações: - “Utopias Gregas” - Ed. Brasiliense
- “Edição Crítica da Odisséia de Homero”
- Traduzida por Odorico Mendes - Edusp
- “Canto do Destino e Outros Cantos”
- (Traduções de Holderlin) - e de Ed. Iluminuras

DIA 4 DE AGOSTO - 20 HORAS

“AS BACANTES DE EURÍPIDES: CARNAVAL E O DELÍRIO MÍSTICO”

Francisco Achcar

- Professor de Língua e Literatura Latina da Unicamp
- Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP
- Curso de especialização em Oxford e Paris
- Colaborador da Revista USP e do Caderno Mais - Folha de São Paulo
- Publicou: “Lírica e Lugar Comum” - Edusp
- “A Rosa do Povo”, de Carlos Drummond de Andrade - Roteiro de Leitura - Ed. Ática

DIA 11 DE AGOSTO - 20 HORAS

“A TRÁGICA ARROGÂNCIA DA VIRTUDE”

José de Paula Ramos Junior

- Formado em Letras pela USP
- Professor de Literatura do Anglo Vestibulares São Paulo
- Crítico Literário e poeta
- Colaborador do Caderno de Cultura dos jornais: Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo
- Autor de livros didáticos e para-didáticos
- Publicou recentemente:
- Literatura Portuguesa (co-autoria com Francisco Achcar, Antonio Medina Rodrigues e Dácio de Castro) - Ed. Ática - A Ilustre Casa de Ramires, de Eça de Queiroz - Roteiro de Leitura - Ed. Ática

DIA 18 DE AGOSTO - 20 HORAS

“AS SUPLICANTES: DRAMA RELIGIOSO OU POLÍTICO?”

Trajano Augusto Ricca Vieira

- Professor de Língua e Literatura Grega da Unicamp
- Doutor em Literatura Grega pela USP
- Colaborador dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, com artigos referentes a Literatura Grega e Russa
- Publicou: “Menis, a Ira de Aquiles - Canto I da Ilíada de Homero”, em colaboração com Haroldo de Campos - Ed. Nova Alexandria

DIA 25 DE AGOSTO - 20 HORAS

O TEATRO GREGO EM RIBEIRÃO PRETO



PAQUITO

Local: **Sala de Exposições
SESC Ribeirão Preto**

Abertura dia 4 de agosto - 21 horas

A exposição permanecerá aberta durante o mês de agosto, de segunda a sexta-feira, das 13 às 22h, aos sábados das 9 às 18h.

Exposição fotográfica de Paquito, composta de 20 fotos em preto e branco, 30x40 cm, reproduzindo os grandes espetáculos gregos, apresentados em Ribeirão Preto, quando da realização do projeto "Teatro Grego - O Passado no Presente" - agosto/94.

"Áulis" - Baseado em *Ifigênia em Áulis* - de Eurípedes

Direção: Elias Andreato e Celso Frateachi

"As Troianas" - de Eurípedes

Direção: Valter C. Portella

"Antígona" - de Sófocles

Direção: Alexandre Mello

"Ololyksate" - Versão Acorrentada de *Prometeu* de Ésquilo

Direção: Jean Pierre Kaletrianos

"Prometeu Acorrentado" - de Ésquilo

Direção: Magno Bucci

Paquito (Francisco José Freire Barroso)

Fotógrafo profissional e artista plástico, natural da Espanha, imigrou para o Brasil em 1956. Em São Paulo cursou Artes Plásticas, Fotografia, Teatro e Vídeo.

É fotógrafo profissional do SESC há 30 anos, documentando as atividades da entidade em todo o Estado de São Paulo.

Por dedicação profissional e também por gostar de teatro, eternizou imagens que integram a história do teatro.

Participou de várias exposições da fotografia e de artes plásticas no Brasil e no exterior, conquistando prêmios e menções honrosas, pela qualidade de seu trabalho, é respeitado e admirado por profissionais na área em que atua.

A história do Teatro Paulista, especialmente do Teatro SESC Anchieta, está registrada em suas fotos através da paixão e da emoção - as cores mais resplandescentes de sua obra em preto e branco.

APOIO

**Secretaria Municipal da Cultura
Governo da Solidariedade
Cidade de Ribeirão Preto**

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO

Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional: Danilo Santos de Miranda

Superintendente Técnico-Social: Jesus Vazquez Pereira

Gerente do SESC Ribeirão Preto: Waldemar Roberto

Gerente Adjunto: Sergio Lago

“TEATRO GREGO - O PASSADO NO PRESENTE”

Coordenação Técnica: Terezinha C. Corbani, Goreti Maria C. Dias / **Apoio Técnico:** Carlo Alessandro Colleoni, Claudio Alarcon, Elisa Colucci Soares, Humberto Marchi, Janete P. Melo, José Pericles de Almeida, Waldomiro B. Silva / **Secretaria:** Carmen Lúcia Cyrillo Silva e equipe / **Setor Administrativo:** Antonio Batista Brondi e equipe / **Setor de Manutenção:** Geraldo Borile e equipe.

Catálogo e Cartaz: Superintendência Técnico-Social / Departamento de Arte: **Projeto Gráfico:** Eron Silva / **Arte:** Cristina Tobias, Cristina Miras, Marilu Donadelli, Claudia Resende, Waldemar Bueno.

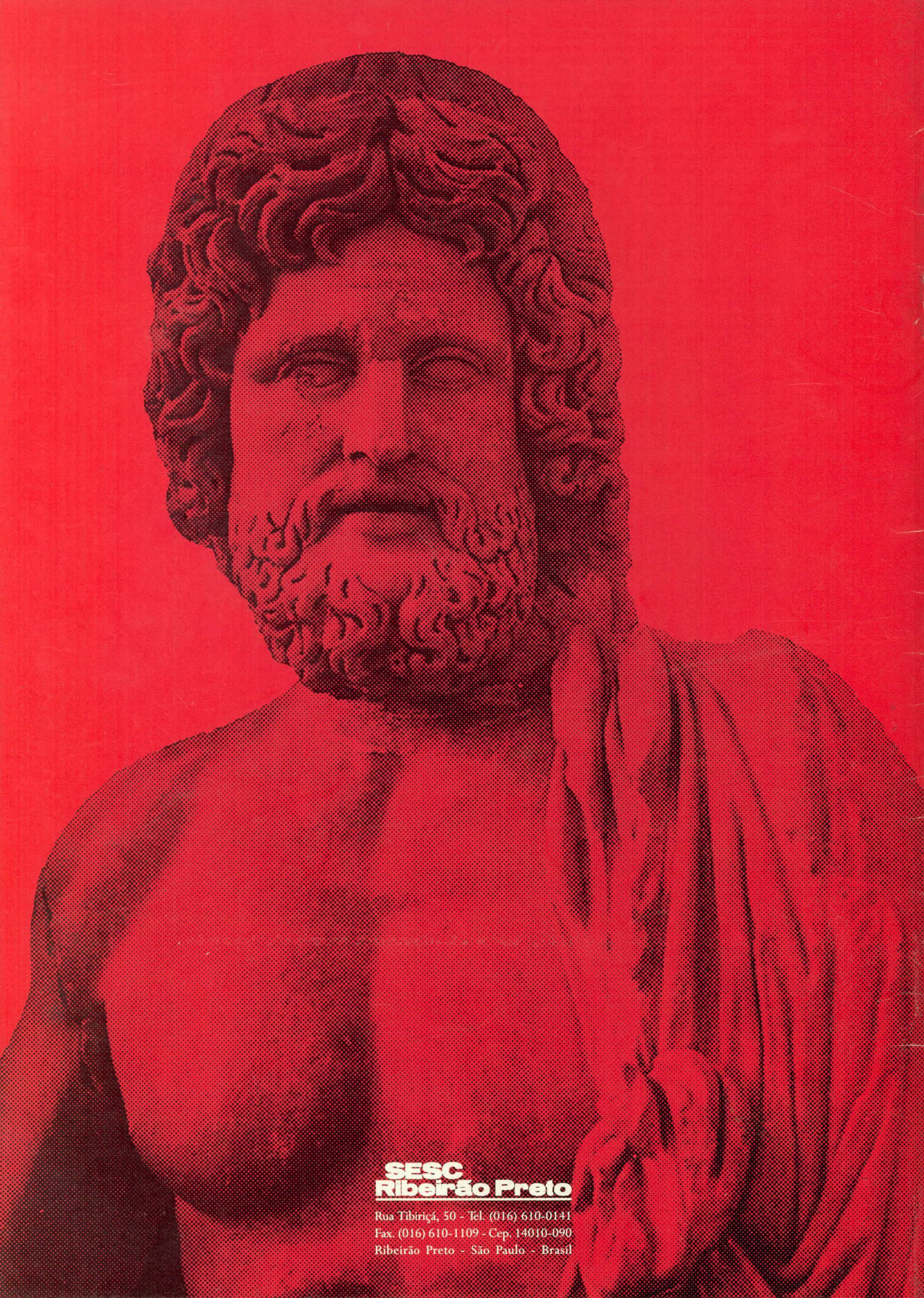
Av. Paulista, 119 - Tel. (011) 284-2111 - FAX: (011) 288-6206 - CEP 01311-903 - São Paulo - SP / SESC Ribeirão Preto: Rua Tibiriçá, 50 - CEP 14010-090 - Tel. (016) 610-0141 - FAX: (016) 610-1109 - Ribeirão Preto - SP - BRASIL.



**Conselho Regional do
SESC
de São Paulo**

Presidente: Abram Szajman

Membros Efetivos: Aldo Minchillo, Antônio Funari Filho, Augusto da Silva Saraiva, Ayda Tereza Sonnesen Losso, Ivo Dall'Acqua Júnior, João Pereira Góes, José Santino de Lira Filho, Julian Dieter Czapski, Luciano Figliolia, Manuel Henrique Farias Ramos, Mauro Mendes Garcia, Orlando Rodrigues, Paulo Fernandes Lucânia, Pedro Labate, Ursula Ruth Margarethe Heinrich. **Suplentes:** Airtton Salvador Pellegrino, Alcides Bogus, Amadeu Castanheira, Fernando Soranz, Israel Guinsburg, João Herrera Martins, Jorge Lucio de Moraes, Jorge Sarhan Salomão, José Maria de Faria, José Rocha Clemente, Ramez Gabriel, Roberto Mário Perosa Júnior, Wallace Garroux Sampaio. **Representantes junto ao Conselho Nacional.** Efetivos: Abram Szajman, Aurélio Mendes de Oliveira, Raul Cocito. Suplentes: Olivier Mauro Viteli Carvalho, Sebastião Paulino da Costa, Manoel José Vieira de Moraes. **Diretor do Departamento Regional:** Danilo Santos de Miranda.



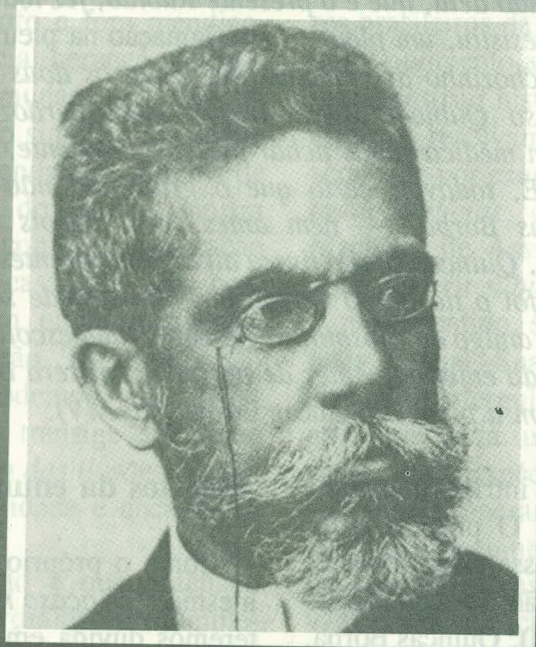
SESC
Ribeirão Preto

Rua Tibiriçá, 50 - Tel. (016) 610-0141
Fax. (016) 610-1109 - Cep. 14010-090
Ribeirão Preto - São Paulo - Brasil

 **OBJETIVO**

OS LIVROS DA FUVEST

5



MACHADO DE ASSIS
QUINCAS BORBA



Francisco Achcar

MACHADO DE ASSIS

QUINCAS BORBA

Francisco Achcar

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as Memórias Póstumas de Brás Cubas, é aquele mesmo náufrago da existência que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado [=inesperado], e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; mas, tão acanhada, que os suspiros do namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris [=inflamação na pleura] a levou.

Foi esse trechozinho de romance que ligou os dous homens. Saberá Rubião que o nosso Quincas Borba trazia aquele grãozinho de sandice [=loucura], que um médico supôs achar-lhe? Seguramente, não; tinha-o por homem esquisito. É, todavia, certo que o grãozinho não se despegou do cérebro de Quincas Borba, — nem antes, nem depois da moléstia que lentamente o comeu. Quincas Borba tivera ali alguns parentes, mortos já agora em 1867; o último foi o tio que o deixou por herdeiro de seus bens. Rubião ficou sendo o único amigo do filósofo. Regia então uma escola de meninos, que fechou para tratar do enfermo. Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique. (Quincas Borba, cap. IV).

Esse texto resume a base da intriga inicial do romance *Quincas Borba* (1891). O próprio autor entra aí em cena, e nos diz que esse novo romance é, de certa forma, uma continuação de suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Quincas Borba, que também aparecera nas *Memórias*, é o filósofo, agora ex-mendigo, que passa a merecer os cuidados de enfermeiro de seu amigo Rubião. Capítulos depois, Quincas Borba, num acesso de obsessão, vai sair de Barbacena e viajar para o Rio de Janeiro. Mais tarde, Rubião receberá uma carta de Brás Cubas participando a morte de Quincas Borba. Assim, e de acordo com a mais fina mágica machadiana, Brás Cubas, narrador do primeiro romance, se comunica com Rubião, personagem do segundo. Esta invenção genial é apenas mais uma das qualidades desse notável romancista, admirado dentro e fora do Brasil.

02-❖ OBJETIVO

Aspectos da enunciação

Como o próprio autor-narrador faz menção a si mesmo ("*se acaso me fizeste o favor de ler...*"), não teremos dúvida em reconhecer o foco narrativo de *primeira pessoa*. É verdade que, na maior parte do livro, o *narrador-autor* fala não de si, mas dos outros, e o foco de interesse parece passar da primeira para a terceira pessoa. Mas o *eu* do narrador-autor, ainda que pronominalmente recessivo (ou seja, ainda que o pronome *eu* não apareça), deixa transparecer seu lirismo irônico ao longo da intriga que ele vai arquitetando. O fragmento que apresentamos deixa claro que Machado, pessoa física e social, se identifica como autor e narrador de um romance, cujas personagens são — como se espera — inventadas. Ocorre aqui, portanto, um *autodesmascaramento* muito raro em literatura: Machado sai do anoni-

mato da *realidade* e entra no palco de sua própria *ficção*, e explica a seus leitores como é que está organizando seu romance, enfim, como executa diante do olhar dos leitores seu ofício de escritor. Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao contrário, Machado se escondera como tal, pusera em seu lugar Brás Cubas, para exercer a narração da história, em primeira pessoa.

A visão de mundo

Outra coisa que podemos notar sem dificuldade é o *negativismo* com que Machado envolve estas primeiras personagens. Quincas é louco. Maria da Piedade morreu sem se casar de novo. Rubião é fracassado. Pessoas assim fazem parte da visão *pessimista* de Machado de Assis. Este pessimismo, contudo, é sempre temperado por grandes ilusões. Vejamos algumas: Quincas, que era filósofo e fora mendigo, acaba recebendo uma providencial herança, deixada pelo tio, coisa que poderia ter mudado sua vida, se não adoecesse. Por outro lado, o simples fato de ser filósofo, e um filósofo que engendra um sistema de explicação dos erros e acertos do mundo, mostra que, ou bem ou mal, ele *sonha* com uma explicação do mundo. Rubião, que *sonha* casar sua irmã com Quincas, também *sonhava* com empreendimentos que estavam acima de sua ambição. Todos estes são grandes e pequenos sonhos. Podemos, pois, dizer que o pessimismo machadiano transige com uma certa perspectiva de *gozo irônico das ilusões*. É esta busca das ilusões que dá mobilidade e encanto ao mundo das personagens.

O que parece líquido e certo é que Machado trabalha seu romance com duas dimensões complementares, como a cara e a coroa de uma moeda. Do lado das personagens, pulsam as ilusões, o desejo, a agitação de conquista. Do lado do narrador, vai-se armando para aquelas a desilusão, a derrota, a tragédia. A maioria dos críticos concorda que esse pessimismo, que vem do narrador, representa a crença que Machado punha em certas ideologias anti-românticas, ideologias da negatividade. A primeira delas seria o *realismo*, que teve uma visão anti-sonhadora da natureza, visão que reforçava a fragilidade humana diante da doença, diante da morte, diante do corpo social emperrado. Conquanto fosse simpático a este ideário, Machado jamais

embarcou na canoa furada das "teses" realístico-naturalísticas. Porque estas teses, no fundo, representavam novos otimismo burgueses, e, no plano da ficção, deformavam ou afunilavam grosseiramente os caracteres. A segunda visão, mais aguda, é aquela que liga Machado a Schopenhauer. Para esse filósofo alemão, a vida do homem está por princípio condenada à dor e à infelicidade. E a única solução está na quietude, numa paz inspirada no *nirvana* budista, obtida pela superação de todos os desejos.

Uma tese de nossos dias

Recentemente, tem sido muito discutida entre nós a hipótese de que esse negativismo machadiano nasceria da incapacidade de envolvimento radical com o meio social brasileiro. Uma incapacidade que não seria apenas de Machado, mas de outros escritores brasileiros da época. Essa tese pressupõe que só o envolvimento social leva o autor a ter os meios para construir histórias *típicas*, ou seja, histórias que criem e resolvam seus próprios problemas, como acontece, por exemplo, nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Machado de Assis, ao contrário, se caracterizaria por interferir *subjetivamente* nas histórias que conta, e, nesse sentido, seu realismo seria menos concreto, mais pessoal. Sua incapacidade de "esquecer-se de si", ou de mergulhar totalmente no meio brasileiro, apontaria para um drama de vários intelectuais daqui, uma espécie de contradição insuperável, e que só ele, apesar de tudo, teria resolvido bem. A razão é a seguinte: se por um lado os intelectuais brasileiros invejavam a cultura européia, e a imitavam em seus escritos, por outro lado eles mesmos tinham consciência de viver num país periférico, envolvido ainda por estruturas coloniais, e de meios muito precários, enfim, um país para o qual eles só queriam olhar com o canto dos olhos. Esta consciência pânica e envergonhada de si mesma buscava então a tranquilidade num fazer artístico em que o preconceito pessimista se combinasse com uma ambição liberalizante e europeísta. Simplificando, vestiríamos a casaca européia, e intimamente nos envergonharíamos de estar ainda com a cueca da senzala. Esta perspectiva pode explicar alguma coisa da relação entre o romance e a sociedade. Contudo, ela é limitada, não consegue explicar por que Ma-

chado foi um grande artista. Considere-se ainda mais um aspecto: um romancista não precisa reproduzir a vida que ele ou seus contemporâneos vivam, como também não é obrigado a afundar-se apenas em narrativas. Há vários gêneros de romance. Aqui, como noutros lugares, o importante para o artista é a liberdade de escolha e a qualidade daquilo que ele faz. Machado trabalhava com sugestões que vinham de toda grande literatura mundial. Nele encontramos tanto a influência de Luciano de Samósata, escritor da Antiguidade, como a de Shakespeare, Voltaire, Swift, Sterne e vários outros. Isso, ironicamente, não impediu que ele reproduzisse como ninguém algumas das características essenciais da sociedade carioca.

BIOGRAFIA MÍNIMA

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no morro do Livramento, no Rio, em 1839. Era filho de um pintor de paredes e uma lavadeira. Sofreu de epilepsia e gagueira, o que lhe acentuava mais ainda o comportamento reservado. Autodidaticamente, aprendeu as línguas que lhe abriram as portas da grande literatura. Ainda adolescente, trabalhou na Imprensa Nacional, onde conheceu Manuel Antônio de Almeida. Foi tipógrafo, redator e diretor de revistas e jornais. Aos dezesseis anos publica seu primeiro poema ("Ela", na *Marmota Fluminense*), e daí para frente não mais cessará sua colaboração com a imprensa. Foi no Diário do Rio de Janeiro, onde entrou em 1860, que Machado de fato encarou a necessidade de sair do amadorismo das revistas literárias e escrever para o grande público. Casou-se com Carolina de Novais em 1869, dois anos depois de ter sido nomeado ajudante de publicação do Diário Oficial. Na época, sua literatura não passava de mediana. Com 32 anos, publica *Ressurreição* (1871), com que começa sua primeira fase de romancista, não só influenciada pelo Romantismo, como caracterizada também por uma certa projeção pessoal do autor na obra (em *Iaiá Garcia*, não só Estela abandona um meio humilde para subir na vida, como o próprio Luís é um retrato bem aproximado ao de Machado de Assis). Daí para a frente, Machado irá ganhando importância nacional. Começa também sua ascensão na vida burocrática, que exerceria por 35 anos.

A crise de saúde por que Machado de Assis passou aos 39 anos preparou-lhe, ao que parece, a grande transformação que o levaria a seus grandes romances realistas, a começar por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Começa então sua glória. À altura em que publicou *Quincas Borba* (1891), Machado, com seus 51 anos, era o maior escritor brasileiro. Foi também o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Em 1898, será secretário do ministro da Viação, e, quatro anos depois, Diretor-Geral de Contabilidade do Ministério, cargo onde ficará até sua morte, ocorrida em 1908. A morte de Carolina, quatro anos antes, já fizera dele um homem acabado, uma sombra a viver de suas próprias saudades.

A biografia de Machado de Assis compreende, como se pode deduzir, três dimensões: a felicidade conjugal, a burocracia e a evolução do escritor. Ao contrário do que se poderia esperar, estas dimensões se harmonizaram. A lenta maturação do escritor compatibilizou-se muito bem com a calma do ritmo profissional e conjugal, que a fama não conseguiu perturbar. Essa calma, que era um verdadeiro imperativo da alma machadiana, tinha seu ritmo próprio de expressão artística. E talvez seja esta uma das razões por que Machado não tivesse, na *poesia* e no *teatro*, a mesma glória que teve nos *romances* e *contos* da fase realista, como a teve, também, na *crônica* e na *crítica literária*. A grande vocação de Machado não estava nos ritmos acelerados. Não estava, portanto, no temperamental ou no passional (como foi o caso do português Camilo Castelo Branco). Seu forte estava na *imaginação paciente e analítica*, que alguns de seus momentos da fase romântica já deixavam perceber, ainda que timidamente.

ASPECTOS PRINCIPAIS DE QUINCAS BORBA

A divisão básica: narrativa vs composição

Para compreendermos um romance complexo como *Quincas Borba*, é necessária uma divisão que corresponda às partes mais importantes do livro. A primeira diz respeito à *narrativa*: de que tipo de história se trata e o que nos conta? Quais os valores espirituais e morais que entram em cena, qual a

visão de mundo do autor? A segunda diz respeito à *composição*: como Machado combina as partes de seu romance? Quais as constantes fundamentais do estilo? Procuraremos agora retomá-las numa articulação mais sistemática.

A. A NARRATIVA

Os postulados da primeira parte

Já sabemos que a personagem Quincas Borba vinha do primeiro romance realista de Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*). Lá, Quincas Borba nos aparece como mendigo e filósofo, e sobretudo amigo do narrador, a quem conseguiu convencer sobre sua filosofia do *humanitismo*, inspirada em *humanitas*, uma espécie de força que governa o mundo e controla a parte mais decisiva de nosso destino.

Dizem alguns críticos, e com razão, que o humanitismo é uma espécie de alegoria, um arremedo que Machado teria feito da filosofia positivista de Augusto Comte. No fundo, o humanitismo de Quincas Borba tem alguns ingredientes muito antigos, ao lado de outros, inspirados, inclusive, no evolucionismo. Quincas Borba, de fato, tem algo de positivista: confia no racionalismo e no progresso do conhecimento, bem como na vitória da ciência. Mas o próprio fato de que seja um mendigo com fortes evidências de fraqueza mental coloca sua filosofia sob o crivo irônico de Machado. O próprio Machado começa por se referir ele como "*náufrago da existência*". Depois nos mostra seus delírios maníacos, sobretudo aqueles que antecederam a sua morte. Machado, portanto, submete o humanitismo a um banho de humor e de ironia. Não porque acredite em outros sonhos. Ao contrário, ele não parece acreditar em sistema algum. Sua visão das coisas continua a ser cética e pessimista, de um pessimismo derivado de Schopenhauer. Isto, somado à forma como Machado desenha o trabalho perverso do dinheiro e do poder, constituirá o impacto mais evidente do livro.

Os dois protagonistas de partida

Por ser uma personagem inteiramente monopolizada por suas próprias crenças extravagantes,

Quincas Borba vem a ser pouco mais que uma caricatura. Poderíamos dizer que ele é uma personagem *plana*, pois não evolui dramaticamente, não nos surpreende. É o que a tradição crítica tem chamado, em tom jocoso, *philosophus gloriosus* (filósofo fanfarrão). Essa figura é comum na chamada *sátira menipéia* (as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pertencem a esse gênero). Não obstante, Quincas Borba tem, sem dúvida, sua graça, porque a loucura, somada à filosofice, tem certo pico, e até certa verdade inesperada, como se verá depois. Mas, dadas as limitações humanas de Quincas Borba, a psicologia machadiana não pôde nele encontrar muita matéria para divagações. É Rubião quem vai dar a Machado o caminho para uma expressiva descrição do espírito humano, sobretudo o espírito da sociedade carioca do século passado. Não que Rubião seja um primor de recursos humanos. Ao contrário, ele não passa de um inocente. Mas um inocente que tem sonhos acima daquilo que pode render. Um inocente através do qual a sociedade exercitará suas garras. Machado vai mostrar, através de Rubião, como o grande sonho do homem é o poder, é a riqueza, a notabilidade. Com a diferença de que Rubião não estava preparado para isso.

Quincas Borba, doente, se prepara para a morte. Rubião se prepara para o jogo incerto da fatalidade. No princípio, Rubião tem apenas uma tímida esperança de que Quincas Borba o favoreça, aquinhoando-o com pelo menos alguma coisa de seu testamento. Depois, ao saber-se herdeiro universal dos bens do filósofo, o sonho de Rubião ganha asas e não há nada mais que possa contê-lo.

Narrativa irônica e pessimismo realista

Chama-se *narrativa irônica* aquela em que a personagem principal esteja em situação inferior à do narrador e à do leitor — ou seja, o narrador e o leitor têm da personagem uma compreensão que esta não pode ter. Esse é o caso de Rubião. Para piorar, sabemos que Rubião também padece daquele "*grãozinho de sandice*", daquela espécie de esquizofrenia que o meio social pode levar à completa loucura. A perspectiva pessimista de Machado não se vai alterar muito, desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Entretanto, em *Quincas Borba* emerge um elemento novo. É que o pessimismo agora não nasce necessa-

riamente da ameaça universal da morte. Vem da certeza de que a estrutura social faz do homem um lobo do próprio homem. Como consequência formal e estética, *Quincas Borba* já não será um romance tão *digressivo* [divagativo] quanto haviam sido as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Há em *Quincas Borba* mais *lógica da historicidade*, mais concentração narrativa, mais concatenação entre a vida e as razões da vida.

Autonomia do realismo machadiano: ambigüidade e acaso

Só podemos, contudo, entender que Machado faz uma crítica à sociedade, se tomarmos a palavra *crítica* no seu sentido mais alto: Machado mostra a crise da sociedade e deixa a sociedade mesma tomar seus partidos. Machado não faz, no romance, nenhuma negação direta e pessoal do capitalismo. Ele mostra sinuosamente a crise, sem recomendar soluções ou panfletos. Isto, aliás, seria contradição, para quem se mostrara sempre irônico e pessimista em tudo. Há, sem dúvida, uma imagem de injustiça, na tragédia de Rubião. Mas, por outro lado, Machado também se embevece com o gozo, como compensação dos vitoriosos, e os mostra como tais, sem cair no polemismo, no moralismo ou na hipocrisia piedosa. Mostra, enfim, a burguesia em seu fascínio sincero. Ainda que sempre discreto, Machado sabe honrar a perspectiva do prazer, que o dinheiro inelutavelmente traz. Isto faz dele um dos maiores realistas de todos os tempos, um homem que sabia olhar para as coisas sem se deixar envolver pelos ideários que "moralizam" as coisas (humanismo, cristianismo, socialismo, pietismo, etc.). É verdade que o gozo, para Machado, também era uma ilusão. Mas, enquanto durasse, não deixaria de ser uma felicidade real, subtraída que fosse ao tempo fatal da morte, ou simplesmente subtraída aos outros.

Ora, já vimos que Machado é pessimista porque as coisas terminam mal para as personagens mais importantes. Ou porque as decepções são muito drásticas. Ou porque Machado lembra sempre a morte, que os vivos tentam esquecer. Mas existe uma coisa que não é pessimismo. É o modo dinâmico e cambiante do olhar. Há nesse olhar um movimento que sempre prestigia a dúvida, a falibilidade, o pode-ser-mas-não-é, enfim, a *ambigüidade*. Em

Machado, as aparências do mundo não param de mudar suas formas. Não há nelas nenhuma essência final e definitiva, tudo está submetido ao equívoco e à dúvida:

Não sabia que pensasse. O fato de sair, de a deixar no baile, em vez de esperar para acompanhá-la à carruagem, como de outras vezes... Podia ser engano dele... E pensava, recordava a noite de Santa Teresa, quando ele ousou declarar à moça o que sentia, pegando-lhe na bela mão delicada... O major interrompera-os; mas por que não insistiu ele mais tarde? Nem ela o maltratou, nem o marido percebera coisa nenhuma... Aqui voltava a idéia do possível rival; é certo que se retirara com sono, mas os modos dela... Rubião ia à porta do salão, para ver Sofia, depois chegava-se a um canto ou à mesa do voltarete, inquieto, aborrecido. (Cap. LXX.)

Ora, esta falibilidade constante, que sempre deposita um pouco de incerteza em todas as coisas e pessoas, é simplesmente um sinal de respeito à verdade. Porque as coisas e as pessoas não tem exatamente a forma ou a versão que nós captamos nelas. Já sabemos o quanto de discussão tem gerado a figura de Capitu e seu suposto adultério, no *D. Casimiro*. Pois em todo trabalho de Machado há sempre um pouco de Capitu. No fundo isto confere com a crença de que o mundo está a toda hora mudando, e não podemos confiar nas profecias. Isto é o mesmo que dizer que tudo está submetido às leis misteriosas do acaso. Nós já sabemos que Rubião ama Sofia. Mas foi um acaso que os aproximou pela primeira vez. A intromissão do acaso suaviza o rigorismo das causas e dos efeitos. Relativizar causas e efeitos é uma das grandes técnicas machadianas.

SÍNTESE DA NARRATIVA

O gozo de Rubião em Botafogo

Já vimos que o romance começa com uma antecipação: surpreendemos Rubião já rico, vivendo em Botafogo. Está então pensativo e se envergonha da felicidade que sente por terem morrido sua irmã e o filósofo Quincas Borba:

Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... — Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! — O certo é que eles estão no céu. (Cap. II.)

Rubião pensa em seus novos bens, em tudo que o acaso lhe deu e ainda lhe poderia dar. E sobretudo pensa em Sofia, casada com Cristiano Palha. Obviamente, Machado de Assis está aí a merecer a fama que lhe deram de analista sensível da alma humana, a mostrar que em cada um de nós existe um jogo incômodo entre a moral e o sentimento. A condição de narrador onisciente, que ele assume, permite-lhe mostrar por dentro a personagem. E o que Machado nos mostra é que o pensamento íntimo é descontínuo, entrecortado, rebelde, autocensor. E nos mostra isso num fluxo complexo de imagens, de idas e voltas, de júbilo repentinamente cortado por apreensões.

As premissas de Barbacena

Mas, depois desse quadro, muito requintado, de *confort moderne*, Machado faz um retorno ao passado recente, ou seja, para antes da ascensão social e econômica de Rubião, e, portanto, para antes da morte de Quincas Borba. Já sabemos que Quincas Borba estava doente, em Barbacena, e que Rubião viera tratá-lo, mas de olho num possível casamento entre sua irmã e o filósofo.

Quincas Borba dera seu próprio nome ao cão que possuía. De acordo com o humanismo, no cão também havia o *princípio vital*, de tal maneira que, se ele viesse a morrer, sobreviveria através do cão. Quincas Borba explica a Rubião esse humanismo através de uma parábola: se duas tribos famintas têm de viajar para chegar a um campo de batatas, e só dispõem de poucas batatas para se alimentarem para a viagem, que devem fazer? Simplesmente lutar uma com a outra, até que vença o mais forte: "*Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas*" (cap. VI).

Mas, como sabemos, Quincas, subitamente, e contra todos os prognósticos, resolve viajar para o Rio. Depois de registrar seu testamento, deixa seu cão para que Rubião o cuidasse. Apreensivo, este

sente a consciência culposa, por ter deixado o amigo partir. Que diriam os outros? Mas breve Rubião recebe carta do foragido filósofo, que confessa saber então quem era: Santo Agostinho (com a diferença de que, para o santo, o mal era um desvio da vontade, e, para Quincas, o mal simplesmente não existia). Rubião não sabe se mostra a carta ao médico de Quincas. Leu, enfim, também nos jornais sobre a morte de Quincas Borba. As últimas palavras do filósofo foram que a dor era uma ilusão, e que Pangloss [*personagem de Voltaire, símbolo do otimismo*] não fora tão tolo como o fizera Voltaire. Rubião decide dar o cachorro a Angélica, uma comadre.

Mais, muito mais do que pensava...

Aberto o testamento, Rubião fica sabendo que é herdeiro universal dos bens do filósofo, sob a condição de que guardasse consigo o cão. Decide mudar-se para o Rio de Janeiro. Mas recupera antes o animal, enfrentando, entretanto, alguma relutância da nova dona.

Rubião já estava no trem que o levaria ao Rio. Na estação de Vassouras, entra o casal Cristiano Palha e Sofia. Sentam-se em frente a Rubião. Palha e Rubião começam a conversar sobre escravidão, política e Guerra do Paraguai. No fundo, Rubião está é absorto em Sofia. E cai na ingenuidade de revelar que é herdeiro universal dos bens de um amigo, de quem dá informações sumárias. Palha oferece a Rubião sua casa em Santa Teresa, no Rio. Rubião vai para a Hospedaria União. Prometem visitar-se.

No dia seguinte, Palha intima Rubião a jantar em sua casa. Desmede-se em gentilezas. Rubião aceita, e impressiona-se ainda mais com Sofia, vai ficando seduzido. Só no capítulo XXVIII é que o narrador vai retomar a cena inicial do capítulo III, recolocando o leitor no presente da narrativa.

Já em sua casa de Botafogo, Rubião se julga de alguma forma correspondido por Sofia.

E o cão?

Ali a vida não é completamente má. Há um moleque que o lava todos os dias em água fria, usança do diabo, a que ele não se acostuma. Jean, o cozinheiro, gosta do cão, o criado espanhol não

gosta (...) Machucado, separado do amigo, Quincas Borba vai então deitar-se a um canto, e fica ali muito tempo, calado; agita-se um pouco, até que acha a posição definitiva, e cerra os olhos. Não dorme, recolhe as idéias, combina, relembra; a figura vaga do finado amigo passa-lhe acaso ao longe, muito ao longe, aos pedaços, depois mistura-se à do amigo atual, e parecem ambas uma só pessoa; depois outras idéias... (Cap. XXVIII.)

Sofia, e o riso irônico dos astros

Observe-se a perda brusca de importância que teve o cão. Como este, de alguma forma, representa a alegoria filosófica de Quincas Borba, deduz-se daí que Rubião já se esquecera da lição sobre o vencedor e as batatas. Enriquecido subitamente, a última coisa que lhe passaria pela cabeça seria a idéia de competição ou sobrevivência.

Rubião aumenta seu elenco de amigos e falsos admiradores. Carlos Maria e Freitas são dois deles. O primeiro olha para tudo com ar esnobe, de frieza. Por isso Rubião o respeita mais, embora goste mais de Freitas, expansivo e piadista. Chega a Rubião uma cesta de morangos com um bilhete de Sofia, que reclama da ausência dele. Rubião decide visitar o casal.

Palha gosta de ver sua mulher bem decotada em público, e o narrador pondera:

Não a façamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes (...). Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar o coração, essa estava trancada e retrancada. (Cap. XXXV.)

Os olhares entre Rubião e Sofia não passam despercebidos a Dona Tonica, filha de um major, e ansiosa por casar-se (se possível, com Rubião).

E, sob o luar, Rubião declara-se a Sofia. Ela não sabe o que fazer:

— *Vamos para dentro, murmurou Sofia.*

Quis tirar o braço; mas o dele reteve-lho com força. Não; ir para quê? Estavam ali bem, muito bem... Que melhor? Ou seria que ele a estivesse aborrecendo? Sofia acudiu que não, ao contrário;

mas precisava ir fazer sala às vistas... Há quanto tempo estavam ali! (...)

— *Olá! Estão apreciando a lua? (...)*

Era Siqueira, o terrível major. (Caps. XLI-XLII.)

Para Sofia, essa chegada inesperada do major, pai de D. Tonica, foi providencial. No capítulo XLV, Machado compara a glória de Sofia com a frustração de D. Tonica:

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária e faz-se o equilíbrio do mundo.

Quincas dentro de outro Quincas

Rubião tem a consciência dividida entre a lealdade do amigo e o desejo dos sentidos. De volta a casa, acaricia o cachorro: *"A possibilidade de estar ali o testador dava-lhe arrepios."* Entre os vários planos contraditórios em que está dividido, esse é dos mais marcantes. De fato, Rubião já leva uma vida exterior completamente distinta da que levava em Barbacena. Vida que o absorve positivamente, otimisticamente, e na qual se concentram todos os seus desejos. Mas o contato com o cão lhe traz a lembrança do passado e faz que ele pense na possibilidade de se estar desmedindo em sua nova existência.

O discreto enigma da mulher machadiana

Sofia revela a Palha que fora cortejada por Rubião. Palha culpa a mulher, mas confia nela. Ele não pode romper a amizade com Rubião, porque deve a este e dele depende. Sua revolta, portanto, tem um pouco de encenação. No dia seguinte, Sofia se ri da queda de um carteiro, em plena rua:

Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. (Cap. LIII.)

Observe-se a estratégia de Sofia: ela sente até repulsa pelo amigo do marido. Mas o tolera, porque sabe da importância dele. Ao revelar a Palha a cena que tivera com Rubião, ela não apenas está se defendendo ou advertindo. De certa forma está testando os próprios ciúmes do marido. Por outro lado, veremos que Sofia sente necessidade de ser cortejada, ainda que seu coração esteja convictamente fechado às investidas masculinas.

Rubião, entre altos e baixos

Um dos novos amigos de Rubião é Camacho, politiqueiro fracassado, mas sempre muito atento às reviravoltas da vida partidária. Possui um jornal, *O Atalaia*. Por interesse, aproximara-se de Rubião. Rubião tinha sonhos que Camacho de alguma forma podia alimentar, um deles era ser deputado. Ao dirigir-se um dia ao escritório de Camacho, Rubião salvou um menino do perigo de ser esmagado por uma carroça. Recebe, depois, os elogios de Camacho, que lhe sugere completar as cotas do capital de sua empresa jornalística. Rubião aceita. Depois, encontra com Sofia e duas parentes dela, a tia, Maria Augusta, e a prima, Maria Benedita. Dona Maria Augusta possui uma fazendola, e, ao contrário do que simula, faz qualquer coisa para evitar o casamento de Maria Benedita, sua filha (a moça detesta seu próprio nome). Um dos momentos mais importantes para a compreensão da intriga está na visita que Rubião faz a Sofia e Palha (este não estava em casa). Reproduzamos o capítulo LXV:

Curta foi a visita de Rubião. Às nove horas levantou-se ele discretamente, esperando qualquer palavra de Sofia, um pedido para que ficasse ainda algum tempo, que esperasse o marido que já vinha, um espanto que fosse: Já! mas nem isso. Sofia estendeu-lhe a mão, em que ele mal pôde tocar. Contudo, a moça, durante a visita, mostrou-se tão natural, tão sem azedume... Não teve seguramente os olhos longos e loquazes, como dantes: parecia até que não houvera nada, nem bem nem mal, nem morangos, nem lua. Rubião tremia, não achava palavras; ela achava todas as que queria, e, se era preciso olhar para ele, fazia-o diretamente, tranquilamente.

— *Lembranças ao nosso Palha, murmurou ele de*

chapéu e bengala na mão.

— *Obrigada! Foi fazer uma visita; parece que ouço passos; há de ser ele.*

Não era ele; era Carlos Maria. Rubião ficou espantado de o ver ali, mas achou logo que a presença da fazendeira e da filha explicaria tudo; podia ser até que fossem aparentados.

— *la saindo, quando o senhor entrou, disse-lhe Rubião depois de o ver sentado ao pé de D. Maria Augusta.*

— *Ah! respondeu o outro, olhando para o retrato de Sofia.*

Sofia foi até a porta despedir-se do Rubião; disse-lhe que o marido ficaria com pena de não estar em casa; mas que a visita era imperiosa. Negócios... Iria pedir-lhe desculpa.

— *Que desculpa? acudiu Rubião.*

Parece que quis dizer ainda alguma coisa; mas o aperto de mão de Sofia e a reverência que esta lhe fez deram-lhe o sinal de despedida. Rubião inclinou-se, atravessou o jardim, ouvindo a voz de Carlos Maria, na sala:

— *Vou denunciar seu marido, minha senhora; é homem de muito mau gosto.*

Rubião parou.

— *Por quê? disse Sofia.*

— *Tem este seu retrato na sala, continuou Carlos Maria; a senhora é muito mais bela, infinitamente mais bela que a pintura. Comparem, minhas senhoras. (Cap. LXV.)*

A ciranda ilusória dos pares

Como se pode perceber, neste ponto se cruzam algumas tendências decisivas da intriga: Sofia já não se mostra tão interessada na presença de Rubião; este já começa a perder as esperanças, pelo menos aquelas que ele alimentava a princípio, de que Sofia realmente gostasse dele. Por seu turno, Carlos Maria, jovem, elegante e hábil, quer já despertar alguma atenção especial de Sofia. A entrada de um homem e a saída de outro já anuncia um certo simbolismo da substituição. Mas também já aparecem personagens que, de uma forma ou de outra, não se reduzem ao grau de avidez e oportunismo que tem o casal Cristiano Palha e Sofia. Carlos Maria e Maria Benedita não são marcados pela sanha de ascensão social. Ao contrário, neles Machado vai

mostrar, como logo veremos, uma certa coesão de princípios.

O jornal de Camacho dá com ênfase a notícia sobre o menino que Rubião salvara. Rubião, ao lê-la, a princípio se incomoda, mas fica feliz com os elogios. Maria Benedita resolve ficar em casa de Palha e Sofia, para aprender piano e francês (esse era um requisito para considerar-se educada qualquer moça). Sofia a ensina, mas tem algum receio de ser socialmente ofuscada por ela.

Oito meses se passam, e Rubião ficara sócio de Palha, num negócio de importações. Os olhos do cão tinham parecido desaconselhar o empreendimento. Mas Rubião pensou que poderia haver lucro, com a vantagem ainda da amizade de Palha e da mulher deste, sobretudo. Finalmente, numa festa em casa de Camacho, Sofia é cortejada por Carlos Maria. Passeiam. Sofia já não tem então a autoconfiança que tivera com Rubião, sob o luar. É que Carlos Maria, sim, conseguia tocá-la de fato. No dia seguinte, ainda na cama, Sofia repensa na declaração de amor que ouvira da boca do moço. Este, ao contrário, pensa na noite anterior, e se arrepende do que fizera. Mais ainda: arrepende-se de ter mentido, quando dissera a Sofia que a procurara no dia anterior, pela praia. Carlos Maria deseja sondar dentro de si por que não mais está interessado em Sofia. E a explicação que lhe vem é refinada, sobretudo terrível para a sensibilidade feminina: no fundo, a Sofia faltava um pouco de polimento, educação. Sua elegância e gestos eram, na verdade, postiços. Para quem queira entender, Machado está aqui sendo fulminante com as mulheres que vestem a carapuça do carreirismo masculino, mulheres cuja feminilidade estudada esconde o baixo jogo dos interesses. Carlos Maria podia ter lá suas perversões, como a de vibrar com o ciúme que sua beleza despertava noutros homens, ou comportar-se como um estrategista da vaidade, um narcisista. Mas não era um homem vulgar, e era muito fino para perceber a vulgaridade nas mulheres. Carlos Maria não tem nada do romantismo quixotesco e inoportuno de Rubião. Gosta sinceramente de religião, ao contrário dos burocratas de igreja, numerosos na época. Maria Benedita vai por caminho semelhante. Romântica, mas simples e direta, não gosta que os homens a apertem na valsa ou na polca, nem se fascina com o luxo. Sofia lhe diz que deseja casá-la com um

conhecido, sem revelar quem, talvez por um ciúme inexplicável. Este homem era Rubião. Mas a moça pensava, na verdade, em Carlos Maria. Enfim, Carlos Maria e Maria Benedita são duas personagens secundárias que lançam uma leve sombra irônica sobre a avidez e arrivismo do casal Palha e Sofia. Não são santos. Mas também não são demônios.

Rubião é também pressionado pelo major Siqueira: devia casar-se. Note-se como o casamento é aqui objeto de um jogo elíptico de interesses. Rubião, que remói interiormente esse problema, passa os dias lendo folhetins, e mistura as histórias com seus próprios pensamentos. Mau sinal. Todas as noivas que imaginava tinham o rosto de Sofia. Já se precipitam nele os primeiros sintomas de confusão mental. Procura espairecer com alguns passeios. Enquanto isso, o casal Palha procura ganhar evidência, com reuniões em casa. Sofia se entrega aos afazeres de uma comissão de benemerência, Palha progride nos negócios.

Rubião, que se indispusera com Sofia, por causa de uma carta (de simples formalidades, aliás) que esta enviara a Carlos Maria, fica alguns meses sem visitar o casal. Palha, que é o depositário do dinheiro de Rubião, preocupa-se com a maneira com que este vai dissipando a fortuna entre amigos. Num de seus sonhos, "*Rubião sentiu que era o imperador Luís Napoleão; o cachorro ia no carro aos pés de Sofia*" (cap. CIX). Rubião quer manter seu propósito de não ver Sofia. Mas acaba comprando, para ela, como presente de aniversário, um magnífico brilhante, e mesmo comparece ao jantar, onde Sofia vai desfazer o mal-entendido da carta e informar a Rubião que Maria Benedita iria casar-se com Carlos Maria. Isto só fora possível por interferência de uma prima deste, Dona Fernanda, casada com Teófilo, um homem que aspirava ao ministério. Dona Fernanda é uma figura especial na galeria feminina de Machado de Assis. Não aparece muito, mas o pouco em que aparece nos mostra que se trata de pessoa generosa e desprendida. Machado aqui se interessa mais por aspectos positivos da natureza humana, que se podem encontrar inesperadamente. E, de alguma forma, a presença de uma mulher como Dona Fernanda, acaba abrandando um pouco o negativismo machadiano.

Palha comunica a Rubião seu intento de liquidar a sociedade, pois está interessado noutro negócio,

em que não deseja a participação do amigo. Aí mais se acentua a ingratidão de Palha, e a progressiva ruína financeira de Rubião (que ainda tem, contudo, muito dinheiro para gastar). Sofia vai acompanhando o marido em suas novas relações. A transformação do casal em "novos ricos" não escapa às críticas do major Siqueira, que se sente desprezado, e alimenta ainda o sonho de casar a filha.

O motor das finanças e do poder

O que se pode depreender de todo este conjunto, é que Machado arquiteta seu romance de maneira a criar um vasto painel de aparências, que ele vai desmontando uma por uma. Machado vai mostrar como as relações sociais (de amizade, de matrimônio, etc.) procuram disfarçar-se sob a máscara da simpatia e da afinidade. Caída esta máscara, o que observamos é o surdo trabalho do interesse e das finanças. Há, por assim dizer, uma superestrutura social, feita de elegância, charme, atenções, a fingir sua própria espontaneidade. Mas a lei do capital, que define a posição do mais forte, é que vai decidir o destino das personagens. Obviamente não se trata apenas disso. Há também um certo estigma da natureza, uma certa atuação do acaso. Quis o acaso que Rubião fosse tolo, e que além disso padecesse de problemas mentais. Isso, contudo, torna sua derrota mais fragorosa e mostra mais criticamente o perfil da sociedade, que lhe acelerou, certamente, o ritmo da loucura.

Mas como viveria Rubião? Suas amizades haviam crescido, e seu nome era proferido com admiração na rua.

Estranhavam alguns que ele não tratasse nunca de filosofia, mas a lenda explicava esse silêncio pelo próprio método filosófico do mestre, que consistia em ensinar somente aos homens de boa vontade. Onde estavam esses discípulos? Iam à casa dele, todos os dias, alguns duas vezes, de manhã e de tarde; e assim ficavam definidos os comensais. Não seriam discípulos, mas eram de boa vontade. (Cap. CXXXIII.)

Não se esqueciam de saborear sua comida, e tomar seu dinheiro emprestado.

Capitalismo, clínica, esquizofrenia

Rubião cortou a barba e o bigode no mesmo figurino do busto de Napoleão III, que havia comprado. A auto-identificação com essa personagem histórica já começa a perturbá-lo: é a manifestação da doença. Sem ser convidado, entra na carruagem de Sofia. Sofia tenta livrar-se dele, chega a lhe implorar. Mas Rubião é subitamente tomado pela alucinação de Napoleão III, e diz a Sofia palavras de encantamento e amor, a cujas alturas ela certamente não estava. Promete fazê-la duquesa, depois de chamá-la de *Eugênia* (Eugênia de Montijo, esposa de Napoleão III, uma bela nobre espanhola). "*Apenas separados, deu-se em ambos um contraste*" (cap. CLIV). Ao contrário de Rubião, que voltara à realidade, Sofia segue saudosa dos galanteios que acabara de receber. Entretanto, as crises daquele se tornam menos espaçadas e se dão mesmo em frente dos amigos, que ele já vê como seus comandados, altas patentes.

Dona Fernanda sinceramente se compadece da situação de Rubião. Insiste em que ele deveria receber tratamento clínico. Palha acaba alugando uma casinha para Rubião, que, em seu delírio, nem dá pela mudança: leva o cão e alguns trastes. Os comensais sentem sua falta. Finalmente, Dona Fernanda consegue que o visite o médico, Dr. Falcão. Feita a consulta, o médico conclui que os males de Rubião se devem a Sofia e mais: que Sofia e Rubião tinham sido amantes. Dona Fernanda não quer acreditar, com o que o médico passa também a desconfiar dela, de seu papel de mediador no caso. Visivelmente, Machado está aqui fazendo uma sátira da clínica, sobretudo da clínica psiquiátrica e suas deduções mecanicistas. Aliás, no fundo da especulação criadora de Machado sempre houve uma grande preocupação com a temática da loucura, e sobretudo com a dos alienistas [= psiquiatras]. Relativamente a Rubião, há espaço para se refletir inclusive numa relação entre capitalismo e esquizofrenia. Se o capitalismo não gera necessariamente a esquizofrenia, pelo menos a provoca. De resto, há uma inclinação, que vemos melhor em *Memórias Póstumas*, para considerar universais as raízes da loucura. Com a diferença de que a loucura se manifestaria de acordo com as circunstâncias e as motivações.

A ironia do fim

De qualquer forma, Rubião tinha virado um estorvo: para Sofia, para Palha, para Camacho, como também para o casal Maria Benedita e Carlos Maria (que haviam voltado) e até para o major Siqueira e sua filha, Dona Tonica (esta finalmente arranjara um noivo, mas ele faleceria algum tempo depois).

Ironia: na rua da Ajuda, várias crianças vão atrás de Rubião, gritando: Ó gira! ó gira! Um deles é Deolindo, aquele que Rubião salvara um dia. Tudo isto vai culminar com sua internação numa casa de saúde. Para lá enviam-lhe o cão. E Palha e Sofia? Preocupam-se com as comissões de benemerência, com a imagem pessoal, com a reforma do palacete de Botafogo.

O diretor da casa de saúde escreve a Dona Fernanda que Rubião havia fugido, coisa que ele lamentava, porque Rubião ficaria bem em alguns meses. Rubião, logo que chega a Barbacena, para onde havia viajado com o cachorro, começa a repetir o refrão do início, mas agora sem entendê-lo: "*Ao vencedor, as batatas!*" Faminto, Rubião tem banquetes imaginários. Chove, e faz frio. Ele e o cão começam a subir e a descer ladeiras. Cansado, Rubião adormece à porta da igreja, que, por sinal, não lhe foi aberta em nenhum momento. "*Ao vencedor, as batatas!*", exclamou Rubião quando deu com os olhos na rua, sem noite, sem água, beijada do sol" (cap. CXCVIII). Aos que vieram ver sua loucura, na casa da comadre (que o agasalhou e lhe deu de comer), Rubião diz que não sabia se ia mandar fuzilar o rei da Prússia, que havia capturado, e de quem exigia indenização.

Poucos dias depois morreu... Não morreu súbito, nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, — uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.

— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao

vencedor...

A cara ficou séria, porque a morte é séria; dous minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação. (Cap. CC.)

O cão amanheceu morto na rua três dias depois. Eis como conclui Machado:

Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto pra não discernir os risos e as lágrimas dos homens. (Cap. CCI.)

Ainda que muito atento à racionalidade e sofisticação com que o capitalismo mascara seu movimento e suas intenções, Machado não trabalha exclusivamente com esse esquema, ou seja, não se inspira apenas na visão do homem (e portanto da sociedade) como lobo do próprio homem. Há também em Machado um universalismo irônico, uma visão trágica da vida, que faz com que uma ponta do destino sempre se reduza à ponta contrária, ou pior ainda. Assim é que Rubião, enriquecido, cai numa situação pior do que aquela que ele queria evitar. Quincas Borba, o filósofo alucinado, o "náufrago da existência", enfim, o derrotado, acaba de certa forma vencendo, pois sua filosofia acabou mostrando-se irônica e verdadeira. Por seu lado, a simpatia do casal Cristiano Palha e Sofia acaba expondo sua verdadeira face, que é a face do setor decisivo da sociedade. O clínico, Dr. Falcão, confunde causas com conseqüências. Carlos Maria, que era tão cioso de si, acaba casando-se por recomendação alheia. A despreocupada Maria Benedita se casa, pois, com o homem que sigilosamente Sofia havia cobiçado. Mesmo Sofia e Palha acabam perdendo, apesar das aparências em contrário. Perdem, pelo menos, a tênue humanidade que haviam mostrado na primeira parte do romance. São objeto de uma total evaporação da alma, de uma reificação [coisificação] de seu ser, determinada pelas relações em que foram absorvidos. Em tudo, enfim, há uma certa reversão e uma certa imponderabilidade, que não pertence apenas à lógica perversora do capitalismo. Há também a lógica irônica do acaso, combinado a uma estranha ciranda do destino, por meio da qual sempre vamos acabar caindo em frente daquilo de

que fugimos. Independentemente do século ou do país em que vivamos. O grande universalismo de Machado está em que ele soube fundir essa lógica circular e arquetípica com a espiral da lógica capitalista da vida carioca do século passado.

B. A COMPOSIÇÃO

A composição diz respeito às técnicas e estratégias que o autor executa para realizar seu romance. São muitos os elementos de um romance. Nós escolheremos os dois que têm mais importância em *Quincas Borba*, aqueles que por sua abrangência podem, por si mesmos, explicar a outros, menores.

Linguagem

A frase de Machado de Assis funde *oralidade elegante* com *simplicidade sofisticada*. Para conseguir isso, ele teve de conter a emoção, reduzi-la à calma com que observava a vida: "*Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada*". A frase é oral, simples, mas note o requinte do pronome indefinido *nada*, usado afirmativamente. A oralidade de Machado não é, obviamente, a do português falado nas ruas do Rio. Está mais próxima do tom coloquial da fala culta. Esse é o tom que Machado elevou ao sublime.

Machado tem sempre em mira a melhor maneira de dizer as coisas. E, como a *memória* é uma das grandes dimensões de seu trabalho, não é estranho que ele se lembre de grandes textos sobre os vários temas, textos já presentes na *grande literatura de todos os tempos*, com as quais dialoga explícita ou elípticamente. A isto a crítica moderna tem chamado *intertextualidade*. Veja-se um exemplo, tirado da hora em que Rubião, sob o luar, declara seu amor à atarantada Sofia:

Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer; os poetas, que a acham saudosa, terão percebido que ela amou outrora algum astro vagabundo, que a deixou ao cabo de muitos séculos (...) Castas estrelas! é assim que lhes chama Otelo, o terrível e Tristram Shandy, o jovial. Esses extremos do coração e do espírito estão de acordo num ponto: as estrelas são castas.

Aí a alusão a Shakespeare e a Laurence Sterne é direta. O mais freqüente, porém, é a alusão silenciosa. E de fato, nessa passagem machadiana se esconde um velho mito grego, sobre os amores entre a Lua e seu namorado Endímion. Uma personagem alegórica como Quincas Borba funde em si mais de uma influência. Podemos ver nele algo do filósofo cínico Menipo, engendrado por Luciano de Samósata, como podemos ver também algo da loucura de D. Quixote. Também comparece a *paródia*, que é uma espécie de ridicularização discreta de um tipo de discurso consagrado. A filosofia de Quincas Borba, por exemplo, tem sido vista como uma paródia ao positivismo de Augusto Comte. A simples frase "*Ao vencedor, as batatas!*" pode ser vista como uma paródia dos *evolucionismos* sociais, baseados no de Darwin. E assim por diante: quase toda referência de Machado tem algo de alusivo a outra coisa, perdida na imensidão da cultura de todos os tempos. E ele não faz isso para "enfeitar" o livro, mas para dar a seu discurso um fundo de *objetividade* e maior amplitude de sentido. Já a atenção constante que Machado dirige a seu próprio trabalho de escritor, explicando-o ao leitor, costuma ser designado como *metalinguagem*. De qualquer forma, todas estas características deságuam numa tendência geral da narrativa, que é a *digressão*, e que, como se disse, Machado havia praticado mais radicalmente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A digressão, seja com intertextualidade, paródia, metalinguagem, interpolações, ironia, etc., tem um fundamento bem claro. Qual é ele? É a idéia de que por trás de toda história há muitas histórias semelhantes ou afins, inclusive a própria *história da feitura do livro*. E, de fato, a história da humanidade é constituída por pequenas e grandes histórias que se interpenetram umas nas outras. Fiel a esse princípio, Machado deixa sempre entrever que ao lado de um destino se desenvolvem e se poderiam desenvolver outros. É o que acontece com o mendigo do capítulo XLVI:

O rumor das vozes e dos veículos acordou um mendigo que dormia nos degraus da igreja. O pobre-diabo sentou-se, viu o que era, depois tornou a deitar-se, mas acordado, de barriga para o ar, com os olhos fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo,

nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um céu claro, estrelado, sossegado, olímpico, tal qual presidiu às bodas de Jacó e ao suicídio de Lucrecia. Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranquilas, sem arrogância, nem baixeza, como se o mendigo dissesse ao céu:

— *Afinal, não me hás de cair em cima.*

E o céu:

— *Nem tu me hás de escalar.*

Teoria dos valores

A tradição crítica tem usado para com Machado de Assis alguns conceitos que ficam deformantes, se não forem compreendidos em sua relatividade. Com efeito, sempre se diz que Machado prefere a *subjetividade*, e se compraz em analisar a alma humana. Antes, porém, é preciso advertir que o romance *Quincas Borba* se preocupa basicamente com o mundo objetivo, com mundo das relações sociais. Como já havíamos antecipado, no mundo capitalista estas relações tendem a transformar-se em *valores* de todo tipo. Que quer dizer isto? Quer dizer que as pessoas se diferenciam por serem ricas ou pobres, boas ou más, simpáticas ou antipáticas, etc., mas no fundo desta diferenciação, há quase sempre o denominador comum do poder e do dinheiro. Quando o narrador de *Quincas Borba* retrata a vida interior da personagem, ele não está à cata de uma liberdade absoluta do imaginário, como acontece, por exemplo, nos romances românticos ou mesmo em alguns modernos, como Clarice Lispector. Machado, ao contrário, está interessado em desenhar como a *psicologia* das personagens gravita em torno da gangorra dos valores sociais. Rubião é o melhor exemplo, mas há outros. Sofia, que não gosta de Rubião, também não vê com completa serenidade um casamento deste com Maria Benedita. Por quê? Porque Rubião, entre outras coisas, não representa apenas um valor social para Cristiano, como representa para ela mesma um fetiche, uma presumida *posse*, um direito que ela havia conquistado. Neste sentido, podemos ver em *Quincas Borba* uma das mais bem sucedidas tentativas de *realismo psicológico*. A alma, sem dúvida, tem vôos muito ousados, sonha demais. Mas não sonha tanto que não volte sempre à questão dos valores, em que ela está como

que perdida. Dos vôos livres e absolutos, quem se encarrega é o próprio narrador, e sempre os faz envolvido por um *universalismo amargo*, como já vimos:

Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te. É a mesma coisa. O Cruzeiro que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.

ANTOLOGIA E EXERCÍCIOS

TEXTO 1

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (Cap. I.)

1. Explique o meio utilizado pelo narrador para mostrar que só ele sabe de fato o que está pensando a personagem.

2. Indique o que, no capítulo acima, vem a ser o contraste entre aparência e realidade.

3. Transcreva do texto uma frase que explique "linhas tortas", e outra que explique "escreve direito".

TEXTO 2

[O antecedente a que se refere o capítulo seguinte é a decisão de que Maria Benedita ficaria com Sofia no Rio de Janeiro.]

Não se pense que tudo isso foi tão fácil como a fica escrito. Na prática, vieram os óbices, amofinações, saudades, rebeliões de Maria Benedita. Dezoito dias depois da volta da mãe à fazenda, quis ir visitá-la, e a prima acompanhou-a; estiveram lá uma semana. A mãe, dous meses depois, veio passar uns dias aqui. Sofia acostumava habilmente a prima às distrações da cidade; teatros, visitas, passeios, reuniões em casa, vestidos novos, chapéus lindos, jóias. Maria Benedita era mulher, posto que mulher esquisita; gostou de tais cousas, mas tinha para si que, logo que quisesse, podia arrebentar todos esses liames, e andar para a roça. A roça vinha ter com ela, às vezes, em sonho ou simples devaneio. Depois dos primeiros saraus, quando voltava para casa, não eram as sensações da noite que lhe enchiam a alma, eram as saudades de Iguaçu. Cresciam-lhe mais a certas horas do dia, quando a quietação da casa e da rua era completa. Então batia as asas para a varanda da velha casa, onde bebia café, ao pé da mãe; pensava na escravaria, nos móveis antigos, nas bonitas chinelas que lhe mandara o padrinho, um fazendeiro rico de S. João d'E-Rei, — e que lá ficaram em casa. Sofia não consentiu que ela as trouxesse. (Cap. LXVIII.)

4. "Maria Benedita era mulher, posto que mulher esquisita". Justifique, por meio de sua compreensão do texto, a aplicação do adjetivo à personagem.

5. "Sofia não consentiu que ela as trouxesse". Qual seria a motivação principal da atitude de Sofia.

6. Rubião também vinha de fora do Rio de Janeiro. Faça um paralelo entre a atitude de Maria Benedita e a dele.

TEXTO 3

[No capítulo seguinte se fará menção à carta que Sofia endereçara a Carlos Maria e que acidentalmente chegou às mãos de Rubião. Este, depois de

vacilar, decide não abrir a carta.]

Nenhum dos habituados da casa compareceu ao almoço. Rubião esperou ainda uns dez minutos, chegou a mandar um criado ao portão, a ver se vinha alguém. Ninguém; teve de almoçar sozinho.

Em geral, não podia suportar as refeições solitárias; estava tão afeito à linguagem dos amigos, às observações, às graças, não menos que aos respeitos e considerações, que comer só era o mesmo que não comer nada. Agora, porém, era como um Saul que precisasse de algum Davi, para expelir o espírito maligno que se metera nele. Já queria mal ao portador da carta, porque a deixara cair; ignorar era um benefício. E depois, a consciência vacilava, — ia da entrega da carta à recusa e à guarda indefinida. Rubião tinha medo de saber; ora queria, ora não queria ler nada no rosto de Sofia. O desejo de saber tudo era, em resumo, a esperança de descobrir que não havia nada. (Cap. C.)

7. Por que razão Rubião deseja saber o conteúdo da carta?

8. Quais são os dois fatos que parecem, quase simultaneamente, ocupar o espírito da personagem?

9. Aponte no texto duas frases que indiquem ambivalência.

TEXTO 4

A história do casamento de Maria Benedita é curta; e, posto Sofia a ache vulgar, vale a pena dizê-la. Fique desde já admitido que, se não fosse a epidemia das Alagoas, talvez não chegasse a haver casamento; donde se conclui que as catástrofes são úteis, e até necessárias. Sobejam exemplos; mas basta um contoquinho que ouvi em criança, e que aqui lhes dou em duas linhas. Era uma vez uma choupana que ardia na estrada; a dona, — um triste molambo de mulher, — chorava o seu desastre, a poucos passos, sentada no chão. Senão quando, indo a passar um homem ébrio, viu o incêndio, viu a mulher, perguntou-lhe se a casa era dela.

— É minha, sim, meu senhor; é tudo o que eu possuía neste mundo.

— Dá-me então licença que acenda ali o meu

charuto?

O padre que me contou isto certamente emendou o texto original; não é preciso estar embriagado para acender um charuto nas misérias alheias. Bom Padre Chagas! Chamava-se Chagas. Padre mais que bom, que assim me incutiste por muitos anos essa idéia consoladora, de que ninguém, em seu juízo, faz render o mal dos outros; não contando o respeito que aquele bêbado tinha ao princípio da propriedade, a ponto de não acender o charuto sem pedir licença à dona das ruínas. Tudo idéias consoladoras. Bom Padre Chagas! (Cap. CXVII.)

10. Relativamente a Maria Benedita, que significa dizer que as catástrofes sejam úteis?

11. Qual é o fator de surpresa, na história lembrada pelo narrador?

12. "...ninguém, em seu juízo, faz render o mal dos outros". Faça um paralelo entre esta frase e o conteúdo da história contada pelo narrador.

13. Por que a maior parte desse capítulo pode considerar-se digressiva?

14. Que assunto ficou suspenso, interrompido pela digressão do narrador?

15. No capítulo acima predomina a narração de primeira ou de terceira pessoa? Explique.

RESPOSTAS

1. O meio utilizado pelo narrador, para chamar a atenção sobre seu privilégio de onisciência, consiste em lembrar que os eventuais observadores de Rubião julgariam que ele estava apenas admirando a enseada.

2. A aparência é a de um homem que se detém na contemplação da paisagem presente; a realidade é de alguém que "cotejava o passado com o presente", avaliava os caminhos imprevisíveis que o levaram à riqueza e rejubilava-se

com sua situação atual, sentindo-se proprietário de tudo o que se descortinava a sua frente.

3. "Linhas tortas": "Não casou; ambos morreram"; "escreve direito": "aqui está tudo comigo".

4. Maria Benedita não apresentava as reações que se esperavam numa moça que vinha do campo e começava a participar das festas noturnas da cidade. Estas não a comoviam tanto quanto as lembranças da roça.

5. O que motiva Sofia é provavelmente o temor da impressão negativa que causariam as chinelas da roça em ambiente urbano. Ainda mais que estariam sendo usadas por sua prima.

6. Ao contrário de Maria Benedita, Rubião só se lembrava de Barbacena muito raramente. Sentia-se aclimatado no Rio de Janeiro e seu desejo se voltava todo para a vida da Capital.

7. Rubião deseja saber o conteúdo da carta, porque sua paixão o leva a acreditar que na carta não havia nada que pudesse incriminar Sofia.

8. São eles o incômodo pelo não-comparecimento dos amigos e a aflição de não saber o que continha a carta.

9. "Ia da entrega da carta à recusa, e à guarda indefinida"; "ora queria, ora não queria ler".

10. Maria Benedita casou-se com Carlos Maria, porque tivera contato com a prima deste, D. Fernanda, durante o trabalho da comissão de ajuda às vítimas da epidemia em Alagoas. D. Fernanda praticamente determinou o casamento de ambos. Logo, a catástrofe em Alagoas foi útil para que o casamento ocorresse.

11. O fator de surpresa está em que, quando tudo levava a crer que a dona da casa seria consolada, aparece alguém que tira de seu infortúnio uma pequena vantagem, e ainda com um pouco de humor.

12. Ninguém, em sã consciência, pode tirar vantagem de uma desgraça alheia. No caso, a modificação que o padre teria feito à história era a de dizer que o homem fez o que fez porque estava bêbedo.

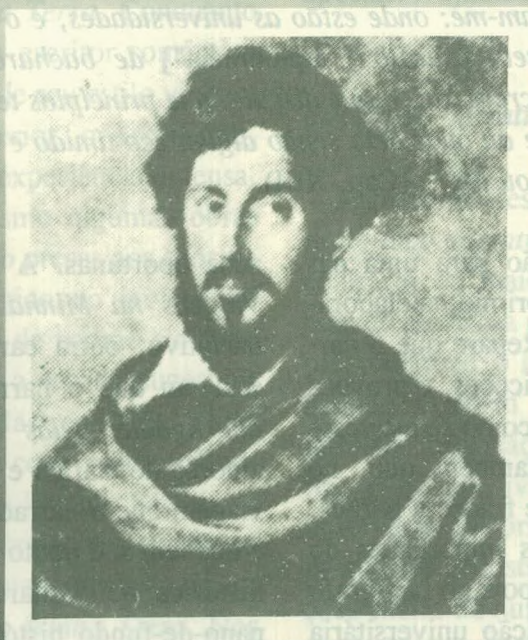
13. O capítulo é quase inteiramente digressivo porque nele predominam considerações feitas à margem da história que está sendo narrada.

14. Ficou em suspenso o relato do casamento de Maria Benedita, relato anunciado pelo narrador mas logo interrompido pela digressão acerca da conclusão de que "as catástrofes são úteis, e até necessárias".

15. Predomina nesse capítulo a narração de primeira pessoa, pois o narrador se entrega, na digressão, a recordações de sua própria infância. Ele ocupa, portanto, o centro do relato, abandonando temporariamente a narrativa em terceira pessoa, cujo centro não é ele, mas a história de Rubião e das outras personagens.

OS LIVROS DA FUVVEST

4



ALMEIDA GARRETT
VIAGENS NA MINHA TERRA

CERED
CENTRO DE
RECURSOS
EDUCACIONAIS



Francisco Achcar

ALMEIDA GARRETT

VIAGENS NA MINHA TERRA

Francisco Achcar

"Não, senhor: o frade, que é patriota e liberal na Irlanda, na Polônia, no Brasil, podia e devia sê-lo entre nós; e nós ficávamos muito melhor do que estamos com meia dúzia de clérigos [religiosos] de requiem [ofício religioso dos mortos] para nos dizer missa; e com duas grosas [vinte e quatro dúzias] de barões, não para a tal oposição salutar, mas para exercer toda a influência moral e intelectual da sociedade — porque não há de outra cá.

E senão digam-me: onde estão as universidades, e o que faz essa que há, senão dar o seu grauzito ["diplominha"] de bacharel em leis e em medicina? O que escreve ela, o que discute, que princípios tem, que doutrinas professa, quem sabe ou ouve dela senão algum eco tímido e acanhado do que noutra parte se faz ou diz?" (Cap. XIII)

O texto acima chama a atenção para uma das principais técnicas que Garrett imprimiu na elaboração de *Viagens na Minha Terra*. Repare que o narrador se deixa levar por suas convicções, e provoca a reação de seus supostos leitores, como se estivesse a conversar com eles. Repare também que, no primeiro parágrafo, ele nos fala de frades e barões, por sinal, dois dos símbolos mais importantes do livro, mas não fica nesse assunto, pois no parágrafo seguinte passa a criticar a instituição universitária em Portugal. Repare, finalmente, que Garrett não está concentrado em contar uma história, como se esperaria da maior parte dos romances, mas, ao contrário, parece estar-se *"desviando"* da história, para contá-la, supõe-se, outra hora. Estas técnicas de desvio e retardamento, estas variações de assunto, sob o ritmo da emoção crítica e da fineza intelectual, caracterizam o chamado estilo digressivo.

Como se vê, o estilo digressivo se caracteriza por uma constante *suspensão da narrativa*, em favor de *comentários e opiniões variadas*, que o narrador

acha oportunas. A digressão é uma constante nas *Viagens na Minha Terra*. Já do ponto de vista narrativo, outra característica importante do livro está em que o narrador nos conta duas histórias, *interligadas pelas circunstâncias*. Uma é a dos amores de Carlos e Joaninha. Outra é a da própria viagem que o narrador faz, a vapor, a pé, a cavalo, e que tem seu ponto de chegada na magnífica cidade histórica de Santarém. Há que incluir ainda um pano-de-fundo histórico, que é a guerra civil que abalou Portugal, e que dividiu os contendores em *realistas* e *constitucionalistas*. Os primeiros, conservadores, queriam a monarquia absoluta. Os segundos, liberais, desejavam uma política nacional pautada pelos ideais da Revolução Francesa, e, com isso, uma monarquia mais branda. Os quatro pontos básicos aqui apresentados, a saber, a *digressão*, o *cenário histórico*, a *história amorosa* e a *história da viagem* serão analisados mais adiante. Recordemos, por ora, alguns dos traços básicos da biografia de Garrett.

BIOGRAFIA MÍNIMA

João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854) foi um dos mais fecundos escritores de Portugal. Foi poeta, romancista e dramaturgo, e a ele Portugal deve o início do movimento romântico (*Camões*, 1825). Garrett também foi um dos homens que mais crítica e concretamente viveram os problemas políticos e culturais de seu país, quer na clandestinidade, quer no exercício de cargos oficiais. Ainda estudante universitário, Garrett já era uma liderança em Coimbra. Participou, com outros intelectuais, do movimento que deu origem às Cortes (assembléias) Constituintes do Porto (1820-22) e teve de exilar-se mais de uma vez, por causa de suas idéias. Na Inglaterra e na França, sua literatura amadureceu para o Romantismo. Foi sobretudo da experiência inglesa que ele colheu os frutos para escrever suas *Viagens na Minha Terra*. Conquanto Garrett fosse o primeiro grande escritor romântico de Portugal, várias das virtudes de seu estilo vinham do neoclassicismo da época anterior, o Arcadismo, com o qual Garrett teve uma experiência intensa, nem sempre pacífica. Pois mesmo algumas obras românticas de Garrett ainda estão presas aos ecos do heróismo antigo, ao gosto do trágico, ao universalismo, ao apego à epopéia, à frase de padrão sintático muito conciso e, sem dúvida, a várias sugestões ainda fortemente arcádicas. Mas em três livros Garrett conseguiu uma excelente conversão romântica de sua experiência neoclássica juvenil. São eles a tragédia *Frei Luís de Sousa*, obra-prima do teatro português, o volume de poesias líricas *Folhas Caídas*, e o romance *Viagens na Minha Terra*. Nos três, o elemento mais propriamente romântico está na expressão franca e intensa de um certo ardor emocional. Em Garrett, como noutros românticos, a formação clássica serviu para dar equilíbrio e contenção aos exageros do Romantismo.

ASPECTOS DO ESTILO DIGRESSIVO EM GARRETT

Já mostramos que o estilo digressivo se caracteri-

za pela *variabilidade temática* e pela *concatenação algo livre das partes* que compõem o romance. Esse foi o estilo dominante no romance inglês do século XVIII, sobretudo em Laurence Sterne, autor de *Viagem Sentimental*. Mas Garrett também se inspirou em *Viagem em Volta de Meu Quarto*, do francês Xavier de Maistre (lê-se *ksaviê de méstre*). Tanto Sterne quanto de Maistre influenciaram também o primeiro grande romance do realismo brasileiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Decorre da própria natureza do estilo digressivo que o narrador manifeste *variações de tom e humor*, segundo fale de assuntos graves ou ligeiros. Um romance de impressões de viagem só pode ser, por sua própria natureza, um texto de "tomadas" muito diferentes entre si, e que, por isso mesmo, acabam explorando estruturas literárias opostas. Vejamos quais sejam elas.

a) O foco narrativo e seu desmembramento

A primeira dessas estruturas diz respeito à *riqueza do foco narrativo* (ou ponto de vista). Garrett, ao contrário da maioria dos romancistas, não lançou mão de nenhuma máscara, nenhum narrador fingido, para conduzir o livro em seu lugar. Autor, Garrett assume também o papel de narrador. Isto nos ministra informações importantes sobre sua biografia, e dá ao livro um caráter de depoimento e observação histórica. Quando Garrett usa a primeira pessoa (*eu*), costuma espreguiçar-se em considerações cheias de humor e pico, não longe de uma certa atmosfera de *prosa lírica*. Quando usa a terceira pessoa (*ele*), e se esquece um pouco de si, passa ao tom mais grave, mais revelador, mais dramático, que ocorre sobretudo quando nos conta a história dos amores de Carlos e Joaninha, ou quando fala do cenário da guerra civil em Portugal.

b) Anatomia da dispersão e da síntese

Já dissemos que a técnica digressiva leva nosso

narrador de um assunto para outro, como se as várias interrupções da narrativa viessem a "calhar" no conjunto do romance, conferindo-lhe sabor e interesse. Como acontece, aliás, com nós mesmos, em nossas conversas descontraídas, Garrett parece que tem sempre em mente a expressão: "*a propósito, isto me lembra aquilo...*" E, de fato, na base desse mecanismo de associação e semelhança de assuntos, ele nos vai distraíndo com economia, geografia, política, literatura, arquitetura, justiça, filosofia, religião, história ou costumes sociais. Todos estes temas, bem entendido, não tiram a unidade do livro. Pois eles convergem para dois tipos de emoção alternantes: a da *observação terna e enlevada*, e a do *ceticismo cultural* (o ceticismo é uma atitude de descrença, de dúvida pessimista), tratado geralmente com *humor crítico*. É com ternura que Garrett se lembra de certas paisagens de sua terra, que teve de percorrer em sua viagem de Lisboa a Santarém. É ainda com ternura e familiaridade que ele nos narra velhas histórias ligadas ao folclore ou que ele nos fala de poetas prediletos, como Homero, Virgílio, Dante, Camões, Goethe e outros. Mas é com humor condoído e pessimismo que ele vê as últimas gerações de portugueses, estupificados pela mentalidade lucrativista. Portanto, o seu livro, que é um convite à amizade, não deixa de revelar pressentimentos que o autor gostaria de não ter.

Outro aspecto interessante da alma de Garrett é que todas as considerações do livro, mesmo as que parecem mais inabaláveis, são postas delicadamente como hipóteses de raciocínio, como impressões de quem vai discutindo com seus botões, e deixa que os outros verifiquem o resultado. Ao contrário, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro de estilo semelhante, Machado de Assis utiliza a digressão para chegar sempre a situações invariavelmente negativas para o homem, ainda que regadas a humor. O pessimismo de Machado é universal e absoluto. Já o pessimismo de Garrett, quando aparece, diz respeito ao modo como têm andado as coisas, na cultura e na vida de Portugal. É um pessimismo político, e, como tal, pode ser mudado pela ação inteligente dos homens. Machado mostra que todas as ilusões levam

à morte. Garrett, mais envolvido com o otimismo romântico, mostra que as ilusões é que valem a pena. O resto é o que tem de ser, e o que tem de ser — ou importa pouco, ou vale pela grandeza.

c) Os dois Garrett: liberalismo vs. afetividade histórica

"Santarém é um livro de pedra em que a mais interessante e mais poética parte das nossas crônicas está escrita. Rico de iluminuras, de recortados, de florões [ornatos], de imagens, de arabescos e arrendados primorosos, o livro era o mais belo e o mais precioso de Portugal (...) Mas esta Nínive não foi destruída, esta Pompéia não foi submergida por nenhuma catástrofe grandiosa. O povo, de cuja história ela é o livro, ainda existe; mas esse povo caiu em infância, deram-lhe o livro para brincar, rasgou-o, mutilou-o, arrancou-lhe folha a folha, e fez papagaios e bonecas, fez carapuços [chapeuzinhos] com elas." (Cap. XXIX)

Pode-se ver aí como Garrett deplora a deformação da arquitetura histórica de Portugal, e como vê com ceticismo a condição cultural portuguesa, incapaz de compreender sua tradição e sua história. Garrett, que se embriaga com os primores estéticos da antiga arquitetura portuguesa, defende a herança do passado e se revolta contra os novos *barões*, homens que agora representam a mentalidade burguesa, insensível e selvagem. Já se viu, contudo, que Garrett também representa essa cultura burguesa e progressista cujos excessos ele condena. Pois Garrett foi liberal, participou da luta pela democracia, gostava do progresso e abraçava os ideais da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade, Fraternidade). Aí está, pois, a contradição, espelhada em seu romance. Não é, entretanto, uma contradição incompreensível. Como homem moderno, Garrett queria que Portugal acompanhasse os demais países da Europa e não se furtasse ao progresso. Mas, como homem sensível e português de coração, Garrett não abria mão de um certo sentimentalismo,

de um apego ao passado de sua terra, sobretudo ao patrimônio artístico e cultural, ameaçado agora pela mentalidade lucrativista e transformadora. De certa forma, o humor com que ele orienta suas observações é tingido por uma certa mágoa nostálgica, muito justificável. O crítico Lucien Goldman nos fala desse fenômeno histórico dentro de uma perspectiva mais técnica e politicamente mais precisa. O crescimento do capitalismo e da burguesia acabou transformando os valores de *uso*, que são afetivos (e, como se diz, "não têm preço"), em valores de *troca*, que são os de mercado. Com a ascensão definitiva da burguesia, as coisas foram perdendo seu valor de coisa, ou seja, seu valor próprio, emocional, e assumindo o valor que o mercado lhes impõe. É como se nós dispuséssemos, no centro da cidade, de um castelo medieval, e o tivéssemos de derrubar, para fazer um supermercado. Santarém era uma relíquia. Não tinha preço. Mas foi desfigurada pelo espírito de lucro e de improvisação. Ou simplesmente pela estupidez. Da parte de Garrett, este apreço aos valores de uso também nos mostra um espírito que aceita a modernidade romântica, mas não se deixa envolver pelas deformações que ela carrega. Ele mostra carinho pelo tradicional. No plano do estilo, não esquece a fraseologia popular, exaltada pelo romantismo, mas não deixa de combiná-la com uma língua correta e concisa, como a praticavam os antigos. Ainda que o negue, Garrett gosta das contradições. Isto ficará bem claro quando depararmos com a confusão interior de Carlos, sua personagem psicologicamente mais problemática, e que, de alguma forma, espelha o interior do próprio Garrett.

ENTRECRUZAMENTO DE TRÊS HISTÓRIAS

Entrecortada pelos vários temas de que se vai ocupando, Garrett começa a contar, a partir do décimo capítulo, a história dos amores de Carlos e Joaninha, começados e terminados em Santarém, lugar que Garrett escolheu como destino final de sua

viagem. Garrett ficou sabendo desse rumoroso caso de amor através de um companheiro de viagem. Conta, portanto, o que lhe contaram: não é testemunha direta dos acontecimentos. Mas, como alguns dos protagonistas da história ainda vivessem na cidade, Garrett, na volta, ousou entrar em contato com eles. Por outro lado, essa história ocorreu em meio a uma guerra em que irmãos lutavam contra irmãos, guerra que Garrett havia conhecido bem de perto. Cruzam-se, portanto, três histórias: a de Garrett, em sua viagem a Santarém; a de Carlos e Joaninha, e a da guerra civil, que envolveu a todos. No momento em que Garrett resolve contar suas impressões de viagem, ou seja, quando ele se põe a escrever seu romance, todos estes acontecimentos já tinham terminado, e ele então vai evocá-los pela memória. Mas muitos dos comentários trazidos à baila pela lembrança são recriados, ampliados pela imaginação e pelo bom gosto do escritor.

1. A viagem de Garrett

Garrett diz que há muito tempo sentia desejo de conhecer "as ricas várzeas desse Ribatejo", coisa que a mexerique de um jornal entendeu como viagem política. Partiu em dezessete de julho de 1843. Como o tempo lhe sobra, vai fazendo também uma viagem por dentro de si mesmo, uma viagem a suas recordações, suscitadas por tudo o que está vendo. Vê-se, portanto, que as *Viagens na Minha Terra* poderiam ser interpretadas como uma costura do que vai "lá fora" com o que desperta "cá dentro". O que vai *lá fora*, e é visto com o olhar do corpo, é o panorama que se descortina Tejo acima, as vilas, as pessoas. O que vai *cá dentro*, e é visto com o olhar da memória, constituiria a viagem imaginária de Garrett. E assim, o fato de fumar a bordo lhe lembra o poeta Lord Byron. As pessoas no navio lhe inspiram um comentário sobre os portugueses, e assim a digressão vai tecendo o livro. Depois passa ao argumento de que a marcha da civilização obedece a dois impulsos, o do espiritualismo, calcado em D. Quixote, e o do materialismo, em

Sancho Pança. A viagem vai simbolizando ironicamente a marcha do progresso social.

"Somos chegados ao triste desembarcador de Vila Nova da Rainha, que é o mais feio pedaço de terra aluvial em que ainda pousei os meus pés. O sol arde como ainda não ardeu este ano.

Um imenso arraial de caleças [veículos puxados a tração animal], de machinhos [burricos novos], de burros e arrieiros, nos espera naquele descampado africano. É forçoso optar entre os dois martírios da caleça ou do macho. Do mal o menos... Seja este." (Cap. II)

Chega depois a Azambuja (nova decepção!), onde lhe servem uma horrível limonada. Daí até o vale de Santarém, a viagem se fará no lombo de uma enfezada mulinha. Já no caminho do Cartaxo, uma das povoações mais bonitas de Portugal (e de bom vinho!), o autor pensa em Camões e no defeito de seu poema épico. Como também reflete sobre os males da guerra civil: *"Toda guerra civil é triste. E é difícil dizer para quem mais triste, se para o vencedor ou para o vencido."* E, envolvido com estas idéias, chega à ponta de Asseca: *"Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias [tipo de árvore] belas e de loureiros viçosos. Disto é que não tem Paris, nem França, nem terra alguma do Ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam" (Cap. IX).*

Já no vale de Santarém, o autor surpreende uma habitação antiga, com janela larga e baixa. Imagina aí uma cena de romance, *"um vulto feminino que viesse sentar-se àquele balcão — vestido de branco..."*, de olhos... pretos? Uma voz — que é a voz de um companheiro de viagem — corrige para verdes. Sim, agora Garrett começa a lembrar como entrou em contacto pela primeira vez com a história da "menina dos rouxinóis":

"o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros, é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão. Acabemos aqui o capítulo em forma de prólogo [intro-

dução] e a matéria do meu conto para o seguinte" (Cap. X).

O começo da história da "menina dos rouxinóis", que é a história de Carlos e Joaninha, é fixado por volta de 1832, e o narrador começa a falar dela efetivamente no Capítulo II. Como o que nos interessa aqui é mais precisamente a viagem de Garrett, deixaremos para depois o resumo dessa história, que abrange uma parte substancial do livro. Já no Capítulo XIII, Garrett faz insinuante observação sobre os frades, mal vistos pela apressada opinião moderna. Na verdade os frades seriam melhores do que os atuais barões, homens em quem Garrett vê a síntese do espírito burguês e vulgar.

No Capítulo XXVII, os viajantes chegam a Santarém, passam pelo convento de S. Francisco, cujo último guardião fora Frei Dinis. Descreve-se a arquitetura do lugar e a chegada a Alcáçova lhe motiva a seguinte observação:

"Que espantosa e desgraciosa confusão de entulhos [lixo], de pedras, de montes de terra e calça! [fragmentos de reboque] Não há ruas, não há caminhos, é um labirinto de ruínas feias e torpes. O nosso destino, a casa do nosso amigo é ao pé mesmo da famosa e histórica igreja de Santa Maria de Alcáçova. Há de custar a achar em tanta confusão. (...) É impossível. A obra tinha sido danificada por constantes reparos e modificações". (Caps. XXVII-XXVIII)

Na mesma penúria está o palácio de Afonso Henriques.

O autor lembra uma história milagrosa do século VII, a de Santa Iria, raptada e assassinada por um cavaleiro que se hospedara em sua casa (do nome Iria veio o topônimo Santarém). No Capítulo XXXI, novas andanças em Santarém e novas decepções. No capítulo seguinte, o narrador retoma a história da "menina dos rouxinóis". Sua decisão de voltar para Lisboa dá-se no fim do Capítulo XLI. Antes, vai ver o túmulo de D. Fernando: *"Ó nação de bárbaros! Ó maldito povo de iconoclastas [destruidores] que é este!"*. É na sua volta, já no Capítulo XLIII, que o narrador se vai encontrar com os protagonistas remanescentes do drama de Carlos e Joaninha e fica

sabendo do final da história, que abrange os últimos capítulos do romance.

2. A guerra civil

Em Portugal, na primeira metade do século XIX, houve constantes lutas entre absolutistas e constitucionalistas, intensificadas depois da morte de D. João VI. Pois é então que o filho deste, D. Pedro I, imperador do Brasil e herdeiro da coroa portuguesa, representando interesses liberais ingleses, abdica ao trono de Portugal em favor de sua filha, D. Maria II, e outorga a Portugal uma constituição ainda monárquica, mas de caráter liberalizante. É a oportunidade para que voltem ao poder vários dos constitucionalistas que se haviam exilado em Inglaterra e França, quando do golpe de estado que acabara com a constituição do Porto, de 1822. Garret, como sabemos, é um deles. Mas o espírito conservador, influenciado pela política de Viena, ainda é muito forte à altura em que D. Pedro I outorga sua carta constitucional e abdica em favor da filha (1828). Esse espírito, intolerante e violento, se inspira na figura de D. Miguel, irmão de D. Pedro, a quem D. Pedro confiara o governo e a filha em casamento. Não contente de estar no poder, D. Miguel quer ser o rei de Portugal. Apoiado por suas facções, D. Miguel é aclamado rei em maio de 1828, e promove intensa perseguição a seus inimigos políticos, os democratas, os constitucionalistas, os liberais, enfim, todos os que representavam influência de ideologia francesa ou inglesa. É natural, pois, que muitos destes se exilassem, uma boa parte pela segunda vez. É novamente o caso de Garrett. Mas a resistência contra D. Miguel vai crescendo, a partir de seu próprio irmão, que, já em 1832, vai à ilha Terceira reunir-se aos revoltosos. Iniciou-se então uma guerra civil que durou quatro anos, e que só terminaria com as batalhas de Almostriz (fevereiro de 1834) e Asseiceira (maio do mesmo ano). Vencem, finalmente, os constitucionalistas, e Garrett, como vitorioso, terá importantes tarefas de reconstrução cultural e moral de seu país.

c. A história de Carlos e Joaninha

Ao chegar ao vale de Santarém, a atenção de Garrett foi tomada por uma habitação antiga, com sua janela e seu arvoredor de rouxinóis. Já sabemos que, quando o imaginário de Garrett começava a desenhar lá uma moça de olhos pretos, foi no ato corrigido por uma voz que lhe disse serem verdes os tais olhos. Essa voz vinha daquele companheiro de viagem, que lhe passa a contar a história que envolvia a moça e aquela casa. O caso se passara alguns anos antes de Garrett ter chegado lá. É claro, só mais tarde é que Garrett resolveu dá-lo à publicidade, quando efetivamente escreve seu romance *Viagens na Minha Terra*. E Garrett vai passá-lo a nós interpoladamente, ou seja, espaçando os episódios através de dezenas de digressões que vai fazendo.

A primeira cena de relevo é a de uma velha cega, trabalhando à porta da casa. A linha se embarça, e a velha chama Joaninha, sua neta.

"Joaninha não era bela, talvez nem galante sequer no sentido popular e expressivo que a palavra tem em português, mas era o tipo da gentileza, o ideal da espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezessete anos, havia por dom natural e por uma admirável simetria de proporções toda a elegância nobre, todo o desbarato modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conversação da corte e da mais escolhida companhia vêm a dar a algumas raras e privilegiadas criaturas do mundo." (Cap. XII)

Aí está o retrato da velha e da moça. Falta Frei Dinis.

Esse era um homem calado, que visitava a velha todas as sextas-feiras. Das falas entre Dinis e a velha, ficamos sabendo que esta tinha um parente que estava lutando do lado dos constitucionalistas, e que o frade parecia detestar (*"...mas esse rapaz é maldito, e entre nós e ele está o abismo de todo o inferno"*). Como já se percebe, o frade é um homem à antiga, um conservador que vê no liberalismo a ruína de Portugal. Chamava-se Dinis de Ataíde, fora

militar e homem de cultura, depois, repentinamente, meteu-se no mosteiro de São Francisco, não sem antes doar suas posses à velha. E agora é uma figura sombria, que só abre a boca para fazer a velha chorar. Por quê? Logo saberemos.

Esta senhora cega, D. Francisca Joana, e a quem o frade infalivelmente visita, não é apenas a avó de Joanhina, também é avó de Carlos, o rapaz que sumira para ingressar nas tropas liberais. *"A neta era Joanhina, filha única de seu único filho varão, e já órfã de pai e mãe (...) O neto, órfão também, nascera póstumo, e custara a vida a sua mãe, filha querida e predileta da velha"*. Carlos partira em 1830 para Inglaterra, depois de discutir com o frade, não só porque divergia dele e o achava prepotente, mas porque via nele alguma coisa terrível, ligada ao passado de sua família. A velha ficara cega de tanto chorar: não só pelo neto, mas pelo mistério familiar que nós, leitores, ainda não sabemos. E agora as perspectivas da guerra mostram que Carlos pode perfeitamente estar de volta, no Porto, fazendo parte do pequeno exército de D. Pedro. O frade finge que não gosta de Carlos. Joanhina põe uma cadeira, o frade, exausto, senta e entrega à moça uma carta de Carlos, vinda pelo cônsul da França. A carta realmente era para Joanhina. Para o velho e a velha, nenhuma palavra.

A retirada de 11 de outubro

Os constitucionalistas vencem. Os realistas fogem, com morte e desolação por toda parte, tendo apenas como abrigo para feridos a casa do vale:

"Joanhina pensava os feridos, velava os enfermos, tinha palavras de consolação para todos, e em tudo quanto dizia era tão senhora, tinha tão grave gentileza, um donaire tão nobre, que a amavam todos muito, mas respeitavam-na ainda mais".

O reencontro, sob os rouxinóis

Um dia, adormecida no bosque, sob o canto dos rouxinóis, Joanhina desperta sob a presença de um

oficial. É Carlos. Juram amor mútuo. Carlos lhe pede para nada contar em casa. A narrativa dessa história interrompe-se no capítulo XV e só será retomada no capítulo XXXII. Começa a batalha final, e Carlos, ferido, é recolhido no mosteiro de São Francisco, dirigido por Frei Dinis. Uma linda mulher, de feições não lusitanas, está a tratar dele, e ele, ainda adormecido, exclama: *"Oh Georgina, Georgina, I love you still!"* [eu te amo ainda]. Georgina era a namorada inglesa de Carlos. Conseguira, com muito esforço, chegar ao *front* e recolher seu corpo quase morto, com ajuda de Frei Dinis. Georgina pressente que Carlos não mais lhe tem amor. E lhe diz isso claramente, coisa que o herói não aceita. Georgina, que contara tudo ao frade, do frade ficara sabendo sobre Joanhina. Já não tem mais dúvida quanto ao amor mútuo de Carlos e Joanhina.

O velho ódio contra o frade explode

Num momento dessa conversa, Georgina lembra a Carlos a bondade e a providência de Frei Dinis, que o salvara. Carlos não resiste: *"— Oh! aqui anda ele, bem o vejo, aqui anda o gênio mau da minha família. Maldito sejas tu, frade!"*. Frei Dinis, que estava numa alcova ao lado, resolve entrar e responder. Ainda mais que Carlos o acusava agora de ter matado seu pai, cegado sua avó, e ter ainda coberto de infâmia a família inteira. Vejamos a passagem:

"— Padre, padre! e quem assassinou meu pai, quem cegou minha avó, e quem cobriu de infâmia a minha... a toda a minha família?"

— Tens razão, Carlos, fui eu; eu fiz tudo isso: mata-me. Mas oh! mata-me, mata-me por tuas mãos, e não me maldigas. Mata-me, mata-me. É decreto da divina justiça que seja assim. Oh! assim, meu Deus! às mãos dele, Senhor! Seja, e a vossa vontade se faça... (...)

O frade disse enfim com uma voz apenas perceptível de tímida e de fraca:

— Carlos, meu Carlos, perdoa também... oh! perdoa à memória de tua desgraçada mãe!

O mancebo saltou convulsamente como o cadáver na pilha galvânica. Em pé, hirto, horrí-

vel, tremendo, exclamou com um brado de trovão:

— Demônio! demônio encarnado em figura de homem, que vieste recordar-me? Dizias bem ainda agora, monstro: só às minhas mãos deves morrer. E hás de!

Lançou-se a um enorme velador de pau-santo que lhe jazia ao pé, maça terrível de Hércules, e bastante a fender crânios de ferro, quanto mais a descarnada caveira do frade! De ambas as mãos a levava no ar; e o velho estendeu para ele a cabeça como na ânsia de morrer... Georgina fechou involuntariamente os olhos, e um grande e medonho crime ia consumir-se...

Dous gritos agudíssimos, dous gritos de desespero e de terror, daqueles que só saem da boca do homem quando suspenso entre a morte e a vida — soaram repentinamente no aposento; uma velha decrepita [fisicamente deformada] e meia morta, arrastada por uma criança de pouco mais de dezesseis anos, estava diante de Carlos, e ambas cobriam com seus débeis corpos a frágil e extenuada figura da sua vítima.

— Filho, meu filho! — arrancou a velha, com estertor, do peito, — é teu pai, meu filho. Este homem é teu pai, Carlos." (Cap. XXXV).

Como se vê, aí está o clímax do drama de Carlos e, até certo ponto, de Joaninha. Esse clímax se dá com a revelação de que Frei Dinis é de fato o pai de Carlos, e, portanto, tio de Joaninha. Isto exige explicação. Tínhamos dito que a velha cega era avó de Joaninha por parte masculina: Joaninha nascera do casamento do único filho varão de D. Francisca. E Carlos era neto dela por parte feminina, pois a mãe de Carlos também era filha de D. Francisca. Quanto a seu pai, Carlos o supunha assassinado pelo frade Dinis. Só não sabia exatamente por quê. E eis que agora tudo se esclarecerá com a revelação, de parte de D. Francisca, e confirmada pelo frade Dinis, de que Carlos era na verdade o filho deste.

Dois crimes sob as ruínas

Na convulsão em que se achava, ao precipitar-se

para matar o frade, e na comoção ainda maior de quem percebe subitamente que ia matar seu próprio pai, Carlos perde os sentidos, depois de lhe ter estourado o ferimento no pescoço. Ao acordar, ouve da boca da avó que a mãe dele, Carlos, havia amado aquele homem que lá estava, Dinis. Amores antigos e adulterinos. A mãe de Carlos fora amante do frade. Com ele concebera um filho. Ao saber dos amores da esposa, seu marido tramou, junto com o pai de Joaninha (portanto, com o cunhado), uma vingança definitiva contra o frade. Ambos o esperaram na escuridão para matá-lo. Saiu-se bem o frade, que, ao defender-se, matou aos dois que o assaltavam, sem saber ainda, por causa da escuridão, a quem tinha matado. Só depois ficou sabendo, e então amaldiçoou-se. Sua amante, mãe de Carlos, não lhe perdoou esse crime, nem mesmo antes de morrer. E o frade ainda o relatou à avó de Carlos e Joaninha, para mortificar-se mais ainda. É aí que a velha começa a verter sem parar as lágrimas que a levariam à cegueira. Dado seu crime, e seu engano, o assassino resolve desposar a vida religiosa, mas acompanhando de perto a vida de Joaninha e Carlos, sobretudo deste último, seu filho. Durante todo esse tempo, imaginara ele que Carlos jamais saberia da verdade.

Mas, exatamente por não saber, é que Carlos imagina que o frade é que havia matado seu pai, quando na verdade seu pai era o assassino do marido de sua mãe, assassino também de seu tio, pai de Joaninha. A tragédia, portanto, liga aos dois primos. O sofrimento destes, contudo, por uma razão ou por outra, era bem menos agudo que o sofrimento de D. Francisca e do frade. Estes purgavam um remorso intenso, que a religiosidade só fazia piorar.

Como as coisas ocorreram naquela noite

" — Ambos se juntaram para me assassinar, e me acometeram a traiçoadamente na chameca [terreno inculto]. Não os conheci; foi de noite, escura e cerrada. Defendi-me sem saber de quem, e tive a desgraça de salvar a minha vida à custa da deles. Filho, filho, não queiras nunca sentir o

que eu senti, quando pegando, um a um, nesses cadáveres para os lançar ao rio, conheci as minhas vítimas... Era inverno, a cheia ia de vale a monte: quando abateu e se acharam os corpos já meios desfeitos, ninguém conheceu a morte de que morreram; passaram por se terem afogado. Ninguém mais soube a verdade senão eu e tua infeliz mãe, a quem o disse para meu castigo; a quem vi morrer de pesar e de remorsos; que expirou nos meus braços chorando por ele, e maldiziendo-me a mim. Não seria bastante castigo, meu filho? Não foi, não. Este burel [roupa de frade, de tecido grosseiro] que há tantos anos me roça no corpo, estes cilícios [cintos com farpas] que mo desfazem; os jejuns, as vigílias, as orações nada obtiveram ainda de Deus. A sua ira não me deixa, a sua cólera vai até à sepultura sobre mim... Se me perseguirá além dela!... (...)

— Não me dei por bastante castigado com a agonia de tua mãe, a mais horrorosa e desesperada agonia que ainda presenciei, ó meu Deus! Tive o cruel ânimo de explicar a tua avó as negras circunstâncias daquela morte, e de lhe patentear toda a fealdade e hediondez [repugnância] do meu crime. Rasguei-lhe o coração, e vi-lhe sair sangue e água pelos olhos, até que lhe cegaram. Que mais queres? Cuidei que podia morrer sem passar por esta derradeira expiação. Deus não o quis. Aqui estou penitente a teus pés, filho. Aqui está o assassino de tua mãe, de seu marido, de teu tio... o algoz [carrasco] e a desonra de tua família toda. Faze de mim como for da tua vontade. Sou teu pai...

— Meu pai!... Misericórdia, meu Deus!

— Misericórdia, filho, e perdão para teu pai! (...)

Carlos é que não proferiu mais palavra; tinha-se-lhe rompido corda no coração, que ou lhe quebrara o sentimento ou lho não deixava expressar. Saiu da cela fazendo sinal que vinha logo: mas esperaram-no em vão... Não tornou.

Dá a três dias, veio uma carta dele, de junto de Évora, onde estava com o exército constitucional." (Cap. XXXVI)

Depois do trágico, a solução irônica

Em geral, as tragédias clássicas terminam com uma solução violenta do destino. Tinha Garrett muita sensibilidade para o gênero trágico, coisa que mostrou não apenas neste romance, mas também no drama *Frei Luís de Sousa*. Faz parte do decoro de uma peça trágica que seus personagens nunca mais continuem vivendo como tinham vivido. Garrett, portanto, terá de dar a seu enredo uma solução que não pareça banal, nem ridícula, exatamente para realçar os efeitos do drama que nos acaba de contar. É preciso que os protagonistas desapareçam, ou mudem completamente de vida.

Dissemos que Carlos deixara uma carta para sua prima Joanhina. É uma carta de despedida definitiva, que lançará também alguma luz sobre a psicologia dessa personagem algo estranha, que devota sincero amor a duas mulheres simultaneamente, e que se afasta do pai tão logo o reconhece. Carlos, enfim, não quis recompor a vida com os seus. Por que teria feito tudo isto? Garrett acena com uma explicação cabível. É que os acontecimentos haviam rompido algo no coração de Carlos. Havia feito que ele não apenas quisesse esquecê-los totalmente, mas também quisesse converter sua vida em outra coisa, bem contrária ao que fora até então, por exemplo... tornar-se agiota, especulador financeiro, enfim, *barão*... (novamente Garrett utiliza a oposição entre *frades*, que representam o Portugal antigo, e *barões*, que o representam o capitalismo moderno e sem escrúpulos).

A carta de Carlos a Joanhina: necessidade de verossimilhança

Em sua longa carta à prima, em que procura justificar-se, Carlos faz uma reflexão em torno daquilo que tinha sido seu passado recente, e em nome disso quer obter o perdão da prima. Garrett certamente queria fechar bem seu romance, fechá-lo de maneira a parecer convincente, de maneira a não deixar falhas na intriga. Carlos, naturalmente, precisa justificar-se. Se ele dissesse que simplesmente

te não queria mais ver ninguém, já estaria plenamente justificado. Mas não. Carlos vai contar o que lhe ocorreu na Inglaterra, e aí é que as coisas parecem um pouco exageradas, quer em relação aos fatos, quer em relação aos meandros de seu mundo interior.

Assim é que o herói conta a sua prima que conhecera na Inglaterra três formosas irmãs, a quem se afeiçoara e a quem visitava com frequência: Laura, Júlia e Georgina (desta última já sabemos alguma coisa). E eis que Carlos se apaixona pela primeira. Paixão impossível, porque esta, contra a vontade, já estava prometida a outro. E o consolo de Júlia lhe serviu tanto e foi de tal monta que logo depois ele se apaixona por esta. Júlia, porém, cai doente e logo morre. O desespero de Carlos só poderia consolar-se com a última das irmãs, Georgina, a mesma que enfrentara todas as dificuldades da guerra para rever o amante ferido no campo de batalha. A separação entre Carlos e Georgina se dera quando da necessidade imperiosa que teve ele de partir para Portugal, engrossando as tropas liberais de D. Pedro I.

Durante sua ausência, Carlos não deixava de escrever à nova amada. Mas — dirá depois Georgina — estas cartas eram cada vez mais frias. E de fato, depois de conversar com Frei Dinis, e de saber sobre Joaninha, Georgina tem certeza de que Carlos ama na verdade a própria prima. Carlos chega, enfim, à conclusão de que ele mesmo não passa de um monstro moral, um homem que não consegue amar a apenas uma mulher. Não entende seu próprio defeito, e por isso resolve mudar de vida, para pior, e ausentar-se de vez.

De como o narrador veio a saber da carta

Já sabemos que a história de Carlos e Joaninha fora contada ao narrador por um de seus companheiros de viagem. Mas o próprio Garrett havia visto a casa do vale de Santarém, com sua janela, com o arvoredado dos rouxinóis. O caso já estava completamente encerrado. Mesmo assim, na volta para Lisboa, Garrett quis entrar em contato mais íntimo

com o ambiente em que haviam ocorrido as coisas. Deixou seus companheiros de viagem irem à frente, e aproximou-se. Para sua surpresa, encontrou ainda lá o frade e a velha cega. Não mais como eram antes. O frade estava muito velho e abatido. E a velha, disse o frade, estava à morte. Garrett insinuou-se junto ao frade, e conseguiu que este lhe mostrasse a carta que Carlos havia mandado a Joaninha, a mesma em que este se tenta justificar à prima. Garrett leu-a toda. Depois, perguntou por Joaninha e por Georgina. "*Joaninha enlouqueceu e morreu. Georgina é abadessa de um convento em Inglaterra*", respondeu o frade. Carlos, segundo palavras de Frei Dinis, tinha-se transformado em barão. O narrador se despede, e procura reencontrar seus companheiros de viagem.

JUÍZOS CRÍTICOS

Sobre *Viagens na Minha Terra* escreveu o grande crítico e historiador da literatura portuguesa Antônio José Saraiva (*Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, vol. I, pág. 149):

Ninguém como Garrett, na ficção portuguesa, aprofundou a análise do que há de convencional, fictício ou autêntico na vida sentimental, a confusão de verdade e de mentira, de vida atual e de sobrevivência que é a personalidade de cada indivíduo; ninguém pôs em termos tão agudos o problema do desgarrar da personalidade no fluir do tempo.

A novela tem como fecho uma extensa carta de despedida de Carlos a Joaninha, em que o herói faz a história dos seus sucessivos enamoramentos, todos frustrados na medida justamente em que se sucedem; e da sua resolução final de se fazer "homem político, falar muito na Pátria com quem não me importo, ralar dos ministros que não sei quem são, palrar [falar muito, tagarelar] dos meus serviços que nunca fiz por vontade; e — quem sabe — talvez darei por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem

já não pode ter outra".

Escolheu esta forma de suicídio por ter escapado às balas da guerra civil. Nesta carta encontramos porventura, sob um delgado véu de ficção, as páginas mais intensamente confessionais da prosa portuguesa.

É de assinalar nas *Viagens na Minha Terra* esta conexão entre a vida íntima e a vida pública do herói, entre o seu cansaço sentimental e a sua descrença política. Sem dúvida que a vida particular e a vida coletiva do indivíduo constituem um só processo observado de dois pontos de vista diferentes. Mas raramente os escritores burgueses tiveram consciência disso. A novela de Carlos mostra que Garrett a teve, e de forma extremamente aguda.

Quase toda a novela é constituída por diálogos e situações teatrais, mais alguns curtos poemas em prosa. Aqui, e no Frei Luís de Sousa, Garrett utiliza de maneira insuperável o diálogo, que nas suas mãos é um instrumento capaz de fazer entender o que não é dito, de captar reservas mentais, de fazer soar diferentemente os vários graus de convicção com que se fala.

Toda esta obra é, de resto, um diálogo ou um monólogo, diálogo entre as personagens do romance, ou entre o autor e o leitor, monólogo para a platéia.

Outro crítico importante, Jacinto do Prado Coelho, assim concluiu seu estudo do romance, no verbete a ele dedicado no *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa, Galega e Estilística Literária* (Porto, Figueirinhas, 1976):

As *Viagens* são o ponto de partida da modernização da prosa literária em Portugal: Garrett usa um estilo extremamente vivo, dúctil, com giros e expressões coloquiais — um estilo que se molda ao pensamento no seu fazer-se, apto a sugerir leves emoções, associações fugidias, estados de devaneio, os meandros duma nova sensibilidade. Até em alguns traços de impressionismo irônico Garrett se antecipa a *Eça de Queirós*.

ANTOLOGIA E EXERCÍCIOS

TEXTO 1

Eu estou com meu amigo Yorick,¹ o ajuizadíssimo bobo de el-rei de Dinamarca, o que alguns anos depois ressuscitou em Sterne com tão elegante pena, estou, sim. "Toda a minha vida, diz ele, tenho andado apaixonado já por esta, já por aquela princesa, e assim hei de ir, espero, até morrer, firmemente persuadido que se algum dia fizer uma ação baixa, mesquinha, nunca há de ser senão no intervalo de uma paixão à outra: nesses interregnos sinto fechar-se-me o coração, esfria-me o sentimento, não acho dez réis que dar a um pobre... Por isso, fujo às carreiras de semelhante estado; e mal me sinto aceso de novo, sou todo generosidade e benevolência outra vez".

Yorick tem razão, tinha muito mais razão e juízo que seu augusto amo, el-rei da Dinamarca. Por pouco mais que se generalize o princípio, fica indisputável, inexcipionável para sempre e para tudo. O coração humano é como o estômago humano, não pode estar vazio; precisa de alimento sempre; são e generoso, só as afeições lho podem dar; o ódio, a inveja e toda a outra paixão má é estímulo que só irrita mas não sustenta. Se a razão e a moral nos mandam abster destas paixões; se as quimeras filosóficas, ou outras, nos vedarem aquelas, que alimento dareis ao coração, que há de ele fazer? Gastar-se sobre si mesmo, consumir-se... Altera-se a vida, apressa-se a dissolução moral da existência, a saúde da alma é impossível. (Cap. XI)

¹ Yorick é personagem da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare. É o bobo do rei Cláudio, padrasto de Hamlet.

1. Yorick associa intimamente o argumento da virtude moral e o do sentimento amoroso. Mas pode-se entender que haja um elemento de humor na tese de Yorick. Qual pode ser ele?

2. Faça um paralelo entre Yorick, a personagem Carlos e o narrador das *Viagens na Minha Terra*.

3. Observe o sentido da palavra *moral* nos dois exemplos seguintes e aponte onde está a diferença entre ambos empregos.

a) "Se a razão e a moral nos mandam abster...".

b) "...apressa-se a dissolução moral da existência".

TEXTO 2

Admirável beleza do coração feminino, generosa qualidade que todos seus infinitos defeitos faz esquecer e perdoar! Essas duas mulheres amavam esse homem. Esse homem não merecia tal amor. Não, por Deus! O monstro amava-as a ambas: está tudo dito. E elas, que o sabiam; elas, que o sentiam e que o julgavam digno de mil mortes, elas rivalizavam de cuidados e de ânsia para o salvarem. (Cap. XXXV)

4. Onde está, para Garrett, essa "admirável beleza do coração feminino"?

5. Quem é o homem que não merecia "tal amor" e por que razão Garrett se refere a ele como a um "monstro"?

6. Quais são as duas mulheres que "rivalizavam de cuidados" e qual o final que vieram a ter na história?

TEXTO 3

Eu creio na Senhora da Vitória de Santarém, e em muitos outros santos e santas, que a religião do povo tem por esses nichos e por essas capelas e por esses cruzeiros de Portugal, a recordar memórias de que se não lavrou outro auto, não se escreveu outra escritura, de que não há outro documento, e que os frades croniqueiros [*autores de crônicas*] não julgaram dever escrever no livro de terça ou de noa [*livro de rezas*], em nenhum livro preto nem encarnado, porque o tinham por melhor escrito e mais

bem guardado nos livros de pedra em que estava.

Coitados! não contaram com os aperfeiçoadores, reparadores e demolidores das futuras civilizações, que, para pôr as coisas em ordem, tiram primeiro tudo do seu lugar. (Cap. XXXVI)

7. Se a palavra *barão* entrasse nesse texto, de que idéia, presente no texto, ela se revestiria?

8. Em que consistiu o equívoco histórico dos frades?

9. Aponte alguns elementos românticos presentes nessa passagem.

TEXTO 4

Em Portugal não há religião de nenhuma espécie. Até a sua falsa sombra, que é a hipocrisia, desapareceu. Ficou o materialismo estúpido, alvar, ignorante, devasso e desfaçado [*descarado*], a fazer gala de sua hedionda nudez cínica no meio das ruínas profanadas de tudo o que elevava o espírito...

Uma nação grande ainda poderá ir vivendo e esperar por melhor tempo, apesar desta paralisia que lhe pasma a vida da alma na mais nobre parte de seu corpo. Mas uma nação pequena, é impossível; há de morrer.

Mais dez anos de barões e de regime da matéria, e infalivelmente nos fuge deste corpo agonizante de Portugal o derradeiro suspiro do espírito.

Creio isto firmemente.

Mas ainda espero melhor todavia, porque o povo, o povo povo, está são; os corruptos somos nós, os que cuidamos saber e ignoramos tudo.

Nós, que somos a prosa vil da nação, nós não entendemos a poesia do povo; nós, que só compreendemos o tangível dos sentidos, nós somos estranhos às aspirações sublimes do senso íntimo, que despreza as nossas teorias presunçosas, porque todas vêm de uma acanhada análise que procede curta e mesquinha dos dados materiais, insignificantes e imperfeitos; enquanto ele, aquele senso íntimo do povo, vem da Razão divina e procede da síntese

transcendente, superior, e inspirada pelas grandes e eternas verdades que se não demonstram porque se sentem.

E eu, que descrevo isto, serei eu demagogo? Não sou.

Serei fanático, jesuíta, hipócrita? Não sou.

Que sou eu, então?

Quem não entender o que eu sou, não vale a pena que lho diga...

Perdoa-me, leitor amigo, uma reflexão última no fim deste capítulo já tão secante [*"chato"*], e prometo não refletir nunca mais. (Cap. XLII)

10. "Em Portugal não há religião de nenhuma espécie". Prove, recorrendo a outro dos textos apresentados, que aqui Garrett cai em contradição.

11. No texto, em que perspectiva Garrett se mostra mais pessimista?

12. O que prova, no texto, que Garrett se comporta como um emotivo?

TEXTO 5

E tu, Joana; tu, pobre inocente e desvalida criancinha, tu aparecias-me no meio de tudo isso, estendendo para mim os teus bracinhos amantes como no dia que me desperdira de ti nesse fatal, nesse querido, nesse doce e amargo vale das minhas lágrimas e dos meus risos, onde só me tinham de correr os poucos minutos de felicidade verdadeira da minha vida; onde as verdadeiras dores da minha al-

ma tinham de me cortar e destruir para sempre...

Oh! De quê e como é feito o homem? Para que e por que vive ele? Que vim eu, que viemos nós todos fazer a este mundo?

Eu, sentado ali nas almofadas de seda daquela esplêndida carruagem; rodeado de três mulheres divinas, que me queriam todas, que eu confundia numa adoração misteriosa e mística, cego, louco de amores por uma delas, no momento de lhe dizer adeus para sempre... eu tinha o pensamento fixo numa criança que ainda andava ao colo! — Reven-do-me nos olhos pardos de Laura, que eu adorava, eram os teus olhos verdes que eu tinha na alma! Os sentidos todos embriagados daquele perfume de luxo e civilização que me cercava, era o nosso vale rústico e selvagem o que eu tinha no coração...

Oh! eu sou um monstro, um aleijão moral deveras, ou não sei o que sou. (Cap. XLVI)

13. Transcreva do texto uma passagem inteiramente digressiva.

14. Relacione, como puder, as duas frases:

a) "Reven-do-me nos olhos pardos de Laura, que eu adorava, eram os teus olhos verdes que eu tinha na alma!"

b) "Oh! eu sou um monstro, um aleijão moral deveras".

15. Responda ao que se pede:

a) Qual a razão pela qual a personagem partira para longe da presença de Joaninha?

b) A que parte do romance pertence o texto que se acaba de ler?

ANTOLOGIA COMPLEMENTAR

Do CAPÍTULO I

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como São Petersburgo — entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.

Em muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio [*verão*], viajo até à minha janela para ver uma nesguita [*um pedacinho*] de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam na sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões; pois tinham muito que ver! Foi sempre ambiciosa a minha pena; pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém; e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica.

Era uma idéia vaga, mais desejo que tenção [*intenção*], que eu tinha há muito, de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas. Abalam-me as instâncias de um amigo, decidem-me as tonteiras de um jornal, que por mexerique quis encabeçar em desígnio político determinado a minha visita.

Pois por isso mesmo, vou; — *pronunciei-me*.

São 17 deste mês de Julho, ano de graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estréia. Seis horas da manhã a dar em S. Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço. Chego muito a horas, envergonhei os meus madrugadores dos meus companheiros de viagem, que todos se prezam de mais matutinos homens que eu. Já vou quase no fim da praça, quando oiço o rodar grave mas pressuroso duma carroça *d'ancien régime* [do antigo regime]; é o nosso chefe e comandante, o capitão da empresa, o Sr. C. da T., que chega em estado.

Também são chegados os outros companheiros. O sino dá o último rebate. Partimos. (...)

Do CAPÍTULO II

Estas minhas interessantes viagens hão de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de *Impressões de Viagem*, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie.

Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo..., é um mito, palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo... quanto se não sabe explicar.

É um mito porque — porque... Já agora, rasgo o véu e declaro abertamente ao benévolo leitor a profunda idéia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viagenszita que parece feita a brincar, e no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig, não das tais brochurinhas dos *boulevards* de Paris.

Houve aqui há anos um profundo e covo filósofo de além-Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto — o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o *Progresso*. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o *espiritualismo*, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstractas teorias, hirto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote; — o *materialismo*, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada [*redonda e gorda*] presença do nosso amigo velho, Sancho Pança. (...)

RESPOSTAS

1. O elemento de humor está em que Yorick diz que é para ficar generoso que ele se apaixona, quando na verdade a paixão explode sem finalidade moral.
2. Da mesma forma que Yorick, Carlos e Garrett (identificando-se este com o narrador) foram homens devotados ao amor, à paixão. Isto se nota claramente em Carlos, que, segundo críticos e biógrafos, reproduz alguns dos problemas do próprio Garrett. Daí que o livro seja tomado, em muitos de seus pontos, como obra confessional.
3. No primeiro caso, o termo *moral* está sendo compreendido como conjunto de valores socialmente acatado. Nesse sentido, a moral se opõe às paixões contínuas. Mas, no segundo caso, a palavra *moral* faz referência ao "mundo psicológico", "firmeza interior", "razão de ser da vida", e não entra em contradição com as paixões contínuas. Antes, pode nutrir-se delas.
4. Está no fato de que, para Garrett, as mulheres conseguem amar contra a própria lógica do amor, vencendo, pela fibra, todo sentimento contrário a este amor, como acontece com Joanhina e Georgina.
5. O homem é Carlos, considerado "monstro" por sua extrema volubilidade de sentimentos, que chegava a ponto de levá-lo a amar simultaneamente as duas mulheres.
6. Joanhina e Georgina. A primeira morreu, depois de enlouquecer. A segunda tornou-se abadessa na Inglaterra.
7. Os barões representariam o espírito daqueles que, com o objetivo de "pôr ordem" em tudo, tiram as coisas de seu lugar, e com isso deformam o valor do passado.
8. Os frades pensaram que a história de Portugal estaria suficientemente resguardada no "livro de pedra" dos monumentos. Enganaram-se, porque a própria história veio a deformar tais monumentos.
9. Elementos românticos no texto estão presentes na inclinação a valorizar as tradições populares, na imagem dos frades como símbolo sugestivo do passado, no protesto contra o progresso desenfreado, no sentimentalismo.
10. Basta que se confronte a passagem com o texto 3: "Eu creio na Senhora da Vitória de Santarém...". O que demonstra que Garrett às vezes tem opiniões ditadas pelo emocionalismo de momento, que exagera o valor de uma impressão particular.
11. A perspectiva em que Garrett se mostra mais pessimista, mais cético, é a político-cultural. Seu pessimismo é particularmente devido à voracidade dos novos barões (burgueses alienados), gente que só preza os valores materiais.
12. Principalmente o fato de que ele se arrepende de seus próprios excessos, e promete ao leitor uma coisa que não pode cumprir, ou seja, não mais defender certas idéias.
13. "De quê e como é feito o homem? Para que e por que vive ele? Que vim eu, que viemos nós todos fazer a este mundo?"
14. Os enunciados *a* e *b* se referem ao problema central da personagem Carlos: incapacidade de amar a uma só mulher, defeito por ele mesmo apontado como "aleijão moral". No caso, as mulheres são Laura e Joanhina. No momento em que olhava para a primeira, Carlos se lembrava da segunda.
15. a) Carlos partia, naquela época, para ingressar na resistência liberal e fugir à pressão de Frei Dinis.
b) O texto pertence à longa carta em que Carlos quer explicar a Joanhina as razões de sua segunda e definitiva partida.