

ISSN 1519-7778

# SOLETRAS

Revista do Departamento de Letras  
Faculdade de Formação de Professores  
Ano 2, nº 04, jul./dez./2002



São Gonçalo (RJ)  
UERJ  
2002

Departamento de Letras

**ISSN 1519-7778**

# **SOLETRAS**

**Revista do Departamento de Letras  
Faculdade de Formação de Professores  
Ano 2, nº 04, jul./dez./2002**



**São Gonçalo (RJ)  
2002**

Faculdade de Formação de Professores

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES**

**Reitora**

Nilcéa Freire

---

**Vice-Reitor**

Celso Pereira da Sá

---

**Sub-Reitor de Graduação**

Isac João de Vasconcellos

---

**Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa**

Maria Andréa Rios Loyola

---

**Sub-Reitor de Extensão e Cultura**

André Luís de Figueiredo Lázaro

---

**Diretor do Centro de Educação e Humanidades**

Lincoln Tavares Silva

---

**Diretora da Faculdade de Formação de Professores**

Mariza de Paula Assis

---

**Vice-Diretor da Faculdade de Formação de Professores**

Marco Antônio Costa da Silva

---

**Chefe do Departamento de Letras**

Flavio García de Almeida

---

**Sub-Chefe do Departamento de Letras**

Fernando Monteiro de Barros Júnior

---

**Coordenador de Publicações do Departamento de Letras**

José Pereira da Silva

---

**Editor da SOLETRAS: Revista do Departamento de Letras**

José Pereira da Silva

---

**Departamento de Letras**

**EXPEDIENTE**

SOLETRAS é um periódico semestral do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ destinado a veicular sua produção de conhecimentos e reflexões científicas, estando aberto a contribuições de pesquisadores de outras universidades no terceiro milênio.

Os artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

**Edição e Diagramação**  
**Projeto de Capa**

José Pereira da Silva  
Sílvia Avelar Silva

**CONSELHO EDITORIAL**

Prof. Dr. Afrânio da S. Garcia  
Prof. Dr. Flavio García  
Prof. Dra. Geysa Silva  
Prof. Dr. Maria Alice Aguiar  
Prof. Dr. José Carlos Barcellos  
Prof. Dra. M<sup>a</sup> Emília B. da Silva  
Prof. Dr. Ruy M. de Araujo  
Prof. Dra. Vera L. T. da Silva

**CONSELHO CONSULTIVO**

Prof. Dr. Armando Gens  
Prof. Dra. Cilene da C. Pereira  
Prof. Dra. Iza Quelhas  
Prof. Dra. Joana L. Muylaert  
Prof. Dra. Lênia M. Mongelli  
Prof. Dr. Ricardo S. Cavaliere  
Prof. Dra. Sílvia M. Boaventura  
Prof. Dra. Victoria Wilson

**DISTRIBUIÇÃO**

A SOLETRAS é distribuída às Bibliotecas Públicas e Faculdades ou Institutos de Letras que o solicitarem, através do pagamento das despesas postais ou de intercâmbio (aceita-se intercâmbio com periódicos das áreas de Lingüística e Letras).

Os pedidos devem ser feitos à SOLETRAS – Rua Francisco Portela, 794 – Paraíso – 24435-000 – São Gonçalo – RJ.

Telefax: (21) 2605-7412 e (21)2569-0276

Endereço eletrônico: [pereira@uerj.br](mailto:pereira@uerj.br)

**SOLETRAS VIRTUAL**

[www.filologia.org.br/soletras](http://www.filologia.org.br/soletras)

## SUMÁRIO

|     |  |     |
|-----|--|-----|
| 0.  | APRESENTAÇÃO <i>José Pereira da Silva</i> .....  | 05  |
| 1.  | À BARCA CAMONIANA QUE FAREI COM ESTE LIVRO?, SARAMAGO – <i>Regina Michelli</i> .....   | 7   |
| 2.  | A CIRCUNFIXAÇÃO COMO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS – <i>Patrícia Ribeiro Corado</i> .....   | 22  |
| 3.  | A SITUAÇÃO OFICIAL BRASILEIRA DO FILÓLOGO E DO PROFESSOR DE FILOGIA NO MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO - <i>José Pereira da Silva</i> ..... | 28  |
| 4.  | ANÁLISE DE UM POEMA DA MODERNA LITERATURA ANGOLANA - <i>Leodegário A. de Azevedo Filho</i> .....   | 37  |
| 5.  | COMENTÁRIOS SOBRE AS VÁRIAS EDIÇÕES D’OS SERTÕES, DE EUCLIDES DA CUNHA – <i>Ruy Magalhães de Araujo</i> .....                                | 47  |
| 6.  | MACHADO DE ASSIS ORQUESTRANDO A ILUMINAÇÃO E A OPACIDADE EM “CANTIGAS DE ESPONSAIS” – <i>Maria Alice Aguiar</i> . .....                      | 57  |
| 7.  | O PORTUGUÊS DO BRASIL – QUESTÕES DE SUBSTRATO, SUPERSTRATO E ADSTRATO – <i>Afrânio da Silva Garcia</i> .....                                 | 70  |
| 8.  | OS QUASE-FONEMAS DO PORTUGUÊS – <i>Afrânio da Silva Garcia</i> .....   | 81  |
| 9.  | A RARA CONFLUÊNCIA DO ESQUECIDO PARNASIANISMO – <i>Luiz Fernando Dias Pita</i> .....   | 87  |
| 10. | TRABALHOS PUBLICADOS NOS NÚMEROS ANTERIORES DA <i>SOLETRAS</i> .....   | 101 |
| 11. | INSTRUÇÕES EDITORIAIS .....  | 104 |

## APRESENTAÇÃO

Este quarto número da revista *SOLETRAS*, do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, sofreu um atraso na sua publicação por alguns motivos que podem ser expostos, apesar de não servirem de justificativas, como o fato de que seu coordenador e editor está de em gozo de licença-prêmio desde julho de 2002 e o de que a UERJ esteve em greve por vários meses no início de 2003, motivada pelo não pagamento do 13º salário e adicional de férias, entre outros

A carência de comunicação do Coordenador de Publicações do Departamento de Letras com os seus pares, nesta situação, foi outro motivo que levou também à redução do número de artigos neste quarto número, em relação aos números anteriores, que esteve por volta de quinze.

Os dez artigos que aqui se publicam são dos professores Afrânio da Silva Garcia (70-80 e 81-86), José Pereira da Silva (28-36 e 101-103), Leodegário A. de Azevedo Filho (37-46), Luiz Fernando Dias Pita (87-100), Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar (57-69), Patrícia Ribeiro Corado (22-27), Regina Silva Michelli (7-21) e Ruy Magalhães de Araujo (47-56) e estarão disponibilizados virtualmente também na página [www.filologia.org.br/soletras/](http://www.filologia.org.br/soletras/) mantida pelo Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos e sairá na versão digital (em CD-ROM), no *Almanaque CiFEFiL 2002* a partir de agosto de 2003.

Os artigos de Literatura se voltaram mais para a análise e crítica literária, com quatro trabalhos: a) “À barca camoniana que farei com este livro?”, Saramago”, “Análise de um poema da moderna literatura angolana”, “Machado de Assis orquestrando a iluminação e a opacidade em *Cantigas de Esponsais*” e “A rara confluência do esquecido parnasianismo”.

Os trabalhos linguísticos foram todos aplicados à língua portuguesa, em “A circunfixação como processo de formação de palavras”, “O português do Brasil – questões de substrato, superstrato e adstrato” e “Os quase-fonemas do português”.

Os filológicos foram meramente informativos, sem qualquer tentativa de discussão metodológica, com “A situação oficial brasi-

## Faculdade de Formação de Professores

leira do filólogo e do professor de filologia no ministério do trabalho e emprego”, apesar de uma pequena carga de criticismo nos “Comentários sobre as várias edições *d’Os Sertões*, de Euclides da Cunha”.

Como a Coordenação de Publicações do Departamento de Letras está agora em outras mãos, entrego este trabalho (atrasado), que deveria ter sido publicado no segundo semestre de 2002, desejando que o Departamento de Letras continue sua tradição de produtor e divulgador de conhecimentos lingüísticos, depois da aposentadoria da empreendedora Profa. Dra. Darcília Marindir Pinto Simões, da internacional Profa. Dra. Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar e com a aproximação do tempo de outros colegas que também já deram sua cota de contribuição para engordar o BPC do DEL nesta última década.

Imploro que analisem minuciosamente as falhas encontradas na publicação desses trabalhos porque é a partir da análise crítica dos nossos erros e dos erros dos outros, destituída de preconceito e carregada de vontade de acertar, que os seres humanos progridem, aproveitando as boas lições que são mais facilmente apreendidas nos erros do que nos acertos.

Rio de Janeiro, abril de 2003.

*José Pereira da Silva*

**À BARCA CAMONIANA**  
***QUE FAREI COM ESTE LIVRO?*, SARAMAGO**

*Regina Michelli* (UERJ e SUAM)

*À barca, à barca, oulá!*  
*que temos gentil maré!*

GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*.

A obra camoniana ecoa por toda a literatura, não só na de origem portuguesa, como em todas as de língua portuguesa. Não causa espanto, portanto, que a própria biografia de Luís Vaz de Camões, bastante nebulosa, desperte interesse e seja também revisitada juntamente com a obra que o grande poeta legou aos tempos.

Várias são as lacunas a serem preenchidas pelos que se atrevem a penetrar nessa barca quase sagrada. José Saramago não se furta a esta ousadia, capaz de ficcionalmente recriar a “verdade” para fatos concernentes a Luís de Camões, como capaz também o foi de vivificar, na qualidade de personagem romanesco, o heterônimo pessoano que intitula a obra *O ano da morte de Ricardo Reis*. Assim, os dois pilares da literatura portuguesa – Camões e Fernando Pessoa – recebem o olhar da contemporaneidade, através de outro mestre, mantendo-se acesa a chama de uma *anima* que transcende os dois primeiros e contamina o terceiro, através sempre da escritura, da palavra enquanto arte.

**NO RASTRO DOS QUADROS,**  
**O ENTRETECER DE HISTÓRIA E TEXTOS**

Verdade, mentira? Não necessariamente. Além do que houve, perdido na bruma dos tempos, na sua fenda, existe o que pode ter sido, o verossímil. *Que farei com este livro?* vai trazer a palco as dificuldades por que passa Luís de Camões, chegado das Índias, para publicar o seu texto épico. O tempo aparentemente circunscrive-se de abril de 1570 a março de 1572. Aparentemente, porque é antes uma visão crítica de Portugal que nos oferece Saramago, olhar do século XX sobre mazelas que continuam ecoando.

Os primeiros quadros nos apresentam ao poder das classes dominantes. Curiosamente, Camões está ausente dessas três primei-

ras cenas. Seu nome, enunciado por Diogo do Couto, uma incógnita, completamente desconhecido. O desafio enfrentado por este livro talvez seja percorrer o “real”, dele se apropriando para criar possíveis leituras que vão originar um Camões inscrito na ficção, personagem habitando as páginas de um drama em que sua vida é recriada. Se “aqueles que por obras *valerosas*/ Se vão da lei da Morte libertando” (OL,I,2,v.5<sup>1</sup>) – e *valerosas* são tanto as obras heróicas, quanto as literárias, pois o autor anuncia que, com *Os Lusíadas*, “outro valor mais alto se alevanta”(OL,I,3,v.8) -, a ameaça do esquecimento é duplamente afastada: Luís de Camões tornou-se um nome por demais conhecido graças à imortalidade obtida com a publicação d'*Os Lusíadas*, cuja história o texto de Saramago persegue, trazendo-o novamente à luz ao dialogar com ele.

O primeiro ato, composto de sete quadros, mostra os antecedentes à publicação. A cena que inicia esta obra revela, através da conversa entre Luís da Câmara, confessor do rei D. Sebastião, e seu irmão Martim da Câmara, secretário de Estado, a rede de intrigas e conluios que une o poder religioso e o político, num claro jogo de interesses. A manutenção de Martim no cargo que ocupa depende diretamente de seu irmão continuar sendo confessor do rei, função que assumiu após afastar dominicanos e agostinhos, evidenciando a competição entre as próprias ordens religiosas. Ainda neste quadro é colocada em foco a problemática do rei D. Sebastião, com dezesseis anos, em não querer se casar, fato que interessa à Companhia de Jesus, de que faz parte Luís da Câmara, pois, solteiro, o rei “ouve” seu confessor. A esse respeito, tensionam-se diferentes *pensares*: a revelação anônima de um pasquim que circula em Coimbra – “EL-rei nosso senhor, por fazer mercê a Luís Gonçalves e a Martim Gonçalves, e aos padres da Companhia, há por bem de não casar estes quatro anos, e de estar com eles abarregado.” (QFL,I,1,22<sup>2</sup>); as desconfianças de Martim quanto à masculinidade do rei, quando interroga o irmão se “estais seguro de que tal ajuntamento se possa carnalmente fazer” (QFL,I,1,27), abordando questões delicadas, enunciadas atra-

---

<sup>1</sup>A referência à obra *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, indicará o canto em algarismos romanos, seguindo-se, em arábicos, o número da estância e o verso, quando necessário.

<sup>2</sup>A referência à obra *Que farei com este livro?* indicará o ato em algarismos romanos, seguindo-se, em arábicos, o número do quadro e a página.

vés do que o primeiro chama de “jogo das escondidas”. A linguagem oferece artifícios para que se possa falar, tal como nas cantigas de escárnio medievais, o mais encobertamente possível do que não se quer inteiramente desvelado. Surge a metáfora da “espada”, simbolicamente acusando a identidade masculina biológica do rei, mas perspectivando a dúvida quanto à competência em usá-la: “para que o homem pudesse empunhar a espada, foi preciso que o mesmo Deus lhe desse mãos” (*QFL*,I,1,28). Este quadro encerra-se com a referência às “manhãs de nevoeiro”: “É de manhãs assim que el-rei mais gosta. É seu maior prazer, cavalgar às cegas.” (*QFL*,I,1,30). Ressoam nas palavras de Saramago o texto de Pessoa, *Mensagem*: é por andar às cegas que Portugal mergulhou sempre em nevoeiros, agindo sem clareza, perdendo sua liberdade política e econômica em vários momentos de sua História. Talvez carecesse de melhores ensaios sobre a sua cegueira, hora de deixar de navegar “Por mares nunca de antes navegados” (*OL*,I,1,v.3) para empreender uma viagem “Tejo arriba”.<sup>3</sup>

No segundo quadro observa-se o confronto de poderes, principalmente políticos. De um lado, a rainha D. Catarina de Áustria, avó de D. Sebastião; de outro, o cardeal D. Henrique, seu tio. A troca de farpas deve-se a diferentes motivos. A rainha condena a escolha do confessor de seu neto pelo cardeal que, por sua vez, a acusa de ser castelhana orgulhosa e de má casta, já que todos os seus filhos morreram cedo. D. Catarina relembra ao cardeal que coube a ele educar D. Sebastião, em cujas veias corre também o sangue de Avis. Mais do que a temática de uma discussão acirrada, importa realçar as ameaças veladas que, através das duas personagens, anunciam o que acontecerá. O cardeal, preocupado com o “caminho que o reino vai tomando”, imagina ver D. Sebastião “como homem perdido em noite e descampado” (*QFL*,I,2,33), prenúncio do desastre de Alcácer-Quibir. D. Catarina, ao aconselhar que Portugal reconheça sua fraqueza e se alie a Castela, “Antes que venha a ser tarde de mais” (*QFL*,I,2,34), parece visualizar a perda da independência política portuguesa. D. Henrique pressente “que grandes desgraças cairão sobre

---

<sup>3</sup> Tal viagem é empreendida por Almeida Garrett, em *Viagens da minha terra*, e proposta por Saramago, quando, por exemplo, abre *O ano da morte de Ricardo Reis* com a frase “Aqui o mar acaba e a terra principia”, além de pensar a cegueira que habita o homem em *Ensaio sobre a cegueira*.

Portugal se a tempo não nos precavermos” (*QFL*,I,2,38), embora a rainha acredite que ambos morrerão antes disso. Ainda que, ao nível da ação, não ocorra a morte do rei, esta é anunciada nas entrelinhas do discurso, do enunciado, antevendo-se no presente, o futuro. No final, nova referência à *Mensagem*, de Pessoa: “Talvez todos sejamos loucos.” (*QFL*,I,2,39).

O terceiro quadro focaliza a ação no paço. Digo do Couto retorna a Portugal, após onze anos de serviço na Índia. Um dos fidalgos o descreve como “homem arrebatado que parece ter feito um dia juramento de só dizer o que toma por verdades, ainda que delas se doam os ouvidos de quem perto dele estiver” (*QFL*,I,3,41). Diogo do Couto se defronta com o poder da fidalguia aristocrática que filtra, com suas artimanhas, as notícias que devem chegar a D. Sebastião. A farsa envolvendo o comportamento dos privados do rei desnuda-se: a verdade nem sempre é o que se deseja ouvir; convém mascarar-la, diluí-la. Diogo do Couto não conseguirá falar ao rei sobre os problemas da Índia. É ele, entretanto, quem nos apresentará Luís de Camões – escudeiro, o maior poeta que há em Portugal -, ainda que obtenha o silêncio dos presentes na antecâmara à pergunta de quem conhece Luís de Camões.

No quarto quadro, a ação desloca-se para a casa de Camões, na Mouraria. Apresentam-se profundas análises – a que adere um tom de melancólica reflexão – de uma mãe que vê retornar, dezessete anos depois, um filho que muito se afasta do “mancebo galhardo”, do “alegre Luís que foi”, filho que retorna com uns papéis de uma Índia que não lhe deu a felicidade, nem tampouco a riqueza, filho com “um colar de ferro apertado na garganta” (*QFL*,I,4,53). Camões também observa, face ao comentário de Diogo do Couto sobre a fortuna de ter uma mãe como Ana de Sá, que o distanciamento espaço-temporal permite-lhe perceber sua mãe de forma diferente: “Não me lembro que assim fosse quando parti para a Índia. Ou então era eu que não tinha olhos que a vissem.” (*QFL*,I,4,57), ainda que cego fosse, mas de um olho só. Tal como na escritura desta peça, o passado confronta-se com o presente, sendo desta perspectiva diferentemente revisitado. Também a escritura do texto épico é percebida como “obra de remendão” (*QFL*,I,4,59), continuamente alterada no presente, quer por imposição do Santo Ofício, quer por vontade própria, como o mostra Damião de Góis:

## Departamento de Letras

Explico já. Quando chegastes da Índia, era o vosso livro como é hoje? Não precisais responder. Tive aqui em minha casa o manuscrito, li-o com grande cuidado e atenção, mas de tanto não precisaria para distinguir, nas diferenças de tinta, os acrescentamentos escritos estando vós já em Portugal e por causa do que cá viestes encontrar. (QFL,II,1,103)

A cena termina com Camões relendo a invocação às Tágides, buscando inspiração para compor a dedicatória ao rei D. Sebastião. Ironicamente Saramago contrasta a “bem nascida segurança/ Da Lusitana antiga liberdade./ E não menos certíssima esperança...” (Lus.I,4,65, QFL,I,4,65) com a sineta que acompanha os mortos devido à peste que assola Lisboa: a antiga liberdade portuguesa ruiirá aos pés de Castela com a morte de D. Sebastião, que contaminado já estava pela “peste” caracterizadora das relações sociais e políticas do reino (“Em Almeirim, os ares são puros, mas a peste também por lá anda.” – QFL,I,4,61). Morte, insegurança, dependência, nevoeiro rondam Portugal: “Na índia não pensávamos que o reino fosse esta barca sem leme nem mastro.” (QFL,I,4,61).

No quinto quadro, Camões penetra na sala do paço, deparando-se com a prepotência dos que detêm o poder na corte. Intensifica-se o jogo entre velar e desvelar, entre aparência e essência no trajar da fidalguia: ao luxo opõe-se uma modéstia apenas de fachada, imposta pelo rei e ratificada pela Igreja, afinal “Ricas e poderosas são as nossas ordens em terras, pessoas e outros bens, e, contudo, vede como nós, servos de Deus, vestimos pobremente” (QFL,I,5,68). Um fidalgo do Paço, Miguel Dias, reconhece Luís de Camões, sem que este o identifique, situação oposta à do terceiro quadro. O fidalgo apresenta o poeta a Martim da Câmara, sem grandes sucessos: é preciso “esperar o tempo e a oportunidade”, afirma o secretário de Estado. Começa a *via crucis* de Camões para obter apoio à publicação de sua obra.

Outro é o poder que se apresenta no sexto quadro do primeiro ato. Com a entrada em cena de Francisca de Aragão, dama da rainha, surge o amor, com sua força transfiguradora, dadivosa. Francisca vai ajudar Luís Vaz através de sua influência no paço, em nome de um amor passado, mas passível de reacender seu *lume*. Em troca, “Não terá de dar mais quem der o amor” (QFL,I,6,86). Se a forte figura materna caracteriza-se pelo carinho, amor e perspicácia, a possível amante é adornada pela *anima* de quem se nega a envelhecer e a te-

mer o amor: “Que ânimo tendes.” (QFL,I,6,88), reconhece Luís Vaz em Francisca, espécie de Psique a conferir-lhe alma.

O primeiro ato encerra-se com a ida de Camões à casa do Conde de Vidigueira, neto de Vasco da Gama, de quem espera conseguir o apoio financeiro à publicação da obra que enaltece a história dessa família. Esse encontro fora-lhe sugerido pelo fidalgo Miguel Dias e por Francisca, criando-se a expectativa de uma proteção quase certa, face aos próprios interesses, já que “é muito em prol da sua casa que o vosso livro seja publicado” (QFL,I,6,88). Diante de algo tão anunciado e certo, mais se acentuam a frustração e a humilhação de Luís de Camões pela insensibilidade dos descendentes de Vasco da Gama. Ecoam, entretanto, no espírito do Conde as palavras de Camões: “Aonde irá morrer o Conde de Vidigueira?” (QFL, I,7,95). No anonimato, respondemos, caso não haja poetas a immortalizar, pela escritura, feitos heróicos. A condessa, aias e moços destroem um dos papéis de Camões que ficara esquecido. Inutilmente destroem.

O segundo ato focaliza os esforços para que a obra *Os Lusíadas* seja publicada, um ano após a chegada do poeta. No primeiro quadro surge Damião de Góis, cronista e guarda-mor da Torre do Tombo, em cuja casa se encontram Camões e Diogo do Couto. Cabe a Damião de Góis, viajado e com vasta cultura, oferecer uma visão crítica de Portugal, abrangendo as ingerências políticas que interferem na publicação da obra camoniana. Atenta, antes de tudo, para o fechamento de janela e porta da sua própria casa, já que se vive em um clima de luz, mas sem calor, metáfora da falta de liberdade e da prepotência, da frieza dos corações. A ação simbolicamente torna-se inócua, uma vez que Damião de Góis será lançado à prisão pelo Santo Ofício, como ele mesmo adverte: “Ainda que muitas vezes aconteça fecharem-se as portas como as bocas, tarde de mais” (QFL, I,1,99).

É Damião de Góis quem percebe as diferenças, existentes na obra de Camões, entre o que foi escrito na Índia e os acréscimos e as alterações “por causa do que cá viestes encontrar” (QFL,II,1,103). Camões, atendendo a seu pedido, enumera as partes novas: a dedicação a D. Sebastião, “o final do canto quinto, também do sétimo, algumas oitavas do canto nono, outras no canto décimo” (QFL,II,1,104) e a referência ao fato de a família de Vasco da Gama não honrar a memória de seu ilustre antepassado. No final do canto

quinto, há um excuro do poeta criticando os portugueses de sua época por não valorizarem o canto que enaltece “a justa glória/ Dos próprios feitos” (*Lus.V,92,vv.1-2*); na estância 99, o poeta chama a atenção para o fato de que nem o Gama, “nem quem na estirpe seu se chama” prezam as musas inspiradoras do canto épico. Camões questiona o próprio herói da epopéia e sua descendência, perspectivando não só o valor que cerca a heroicidade, como a importância de obra com tal herói. Só não deixa de louvar o canto, embora pareça prever o frio acolhimento a seu texto, uma vez que apenas as “Tágides gentis” manifestam o propósito “De dar a todo o Lusitano feito/ Seu louvor” (*Lus.V,100*). O excuro ao final do canto sétimo é também um lamento que se exala do poeta. Queixa-se de seus infortúnios no mar e na guerra e da ingratidão daqueles que foram exaltados em seus versos. Novamente ataca os portugueses, seus contemporâneos, por não recompensarem devidamente os artistas que queiram celebrá-los. Enumera aqueles que não serão privilegiados com seu canto: qualquer homem ilustre, por lisonja; homens interesseiros e ambiciosos; os que abusam do poder, os inconstantes, os que roubam o povo e ainda os que seguem os desmandos do rei para vilipendiar a “servil gente”. Em contrapartida, propõe-se a exaltar os portugueses que arriscam sua vida por seu Deus ou por seu rei. As oitavas do canto nono, sugeridas por Saramago, bem podem ser aquelas finais em que Camões exorta os que suspiram por imortalizar o seu nome a despertarem “do sono do ócio ignavo”, a frearem a cobiça, a ambição, a tirania; o texto camonianiano apela já por igualdade social, ainda que defenda um ideário cruzadístico de ataque aos gentios: “Ou daí na paz as leis iguais, constantes,/ Que aos grandes não *dem* o dos pequenos,/ Ou vos vesti nas armas rutilantes,/ Contra a Lei dos *immigos* Sarracenos:/ Fareis os Reinos grandes e possantes,/E todos tereis mais e nenhum menos” (*Lus.IX,94*). No canto décimo, o final do grande texto – que exalta “As armas e os barões assinalados” – manifesta o desalento e o cansaço do poeta:

*No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho  
Não no dá a pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e na rudeza  
Dhüa austera, apagada e vil tristeza. (*Lus.X,145*)*

O tom é melancólico, não “sublimado”, fruto – como atenta Saramago pela fala de Damião de Góis -, da desilusão pessoal causada pela própria vida e pela realidade social portuguesa, obra de remendão: “O que trouxestes da Índia, Luís Vaz, foi a história do antigo Portugal, mais a grande navegação. Tudo isso que acrescentastes são casos dos nossos dias de agora, deste tempo em que não sabemos para onde Portugal vai.” (QFL,II,1,104).

Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema “épico” assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e *réquiem*? (LOURENÇO,1988.:20)

A chegada de Francisca de Aragão anuncia boas novas: “Enfim se quebraram as resistências no paço. Pode Luís Vaz levar seu manuscrito ao Santo Ofício, e em tempo conveniente lhe estará garantido o alvará para imprimissão” (QFL,II,1,111). Ao final da cena, Camões lê as glosas por ele compostas para D. Francisca a um mote que ela lhe dera: *Mas porém a que cuidados?* O poema articula diferentes sentidos para esse mote, evidenciando a fluidez da própria vida refletida na linguagem. Múltiplos são os sentidos do texto, múltiplos são os tempos e os sentidos da vida, a cada passo reinventados.

O segundo quadro tem por cenário o Palácio da Inquisição, local em que se encontra Luís de Camões para responder às perguntas do censor designado pelo Santo Ofício, Frei Bartolomeu Ferreira. Surgem questões, algumas já assinaladas pelos críticos literários, como a do Gama invocar a Divina Providência e ser atendido por Vênus, a quem não vê. Os deuses do Olimpo deslocam-se, ao atuarem, por uma espécie de plano paralelo à vida humana. Auxiliam ou prejudicam os portugueses, como Vênus e Baco, Nereidas e ventos, sem serem percebidos pelos navegantes. O encontro entre as duas dimensões acontece na Ilha dos Amores. Saramago faz jus à inteligência que certamente caracterizou Camões. Suas respostas ao censor são irretocáveis, perspicazes, apenas concordando com suas admoestações mais por sagacidade do que provavelmente por convicção. O próprio Frei Bartolomeu reconhece o “espírito arguto” de “Camões”, mas adverte que é do interesse do poeta concordar com as propostas de correção que fizer, como a que sugere quanto à falsidade dos deuses: “Conviria, dou-vos só este exemplo, que dissésseis,

logo veremos em que passo do poema, que os deuses servem apenas para inspirar versos, e nada mais. Assim ficaria ainda mais bem res-salvada a verdade da nossa santa fé.” (*QFL*,II,2,125). Tal advertência pode ser localizada no canto nono, estâncias 89 a 92, logo após a união de ninfas e portugueses, de Tethys e Vasco da Gama; apresenta-se, entretanto, como elemento estranho, dissonante afirmação que destrói o tom de êxtase anteriormente vivido por heróis, deidades e leitores. A leitura atenta de Saramago à obra camoniana e a todo o seu contexto permite a escritura de um texto outro que ilumina lacunas: a sua proposta de “correção” ao poema, através de Frei Bartolomeu. se verdadeira ou não, confere logicidade às estâncias demarcadas.

O terceiro quadro é uma espécie de interregno. Camões conversa com sua mãe, em casa. Ana de Sá deixa aflorar sua impaciência e revolta com relação à delonga de todo o processo, haja vista que o valor literário de seu filho lhe é afiançado por todos. Falta apenas o reconhecimento do rei, oferecendo-lhe uma tença condigna de seu grande nome: “*Pera servir-vos, braço às armas feito;/ Pera cantar-vos, mente às Musas dada;/ Só me falece ser a vós aceito;/ De quem virtude deve ser prezada*” (*Lus*.X,155). A chegada de Diogo do Couto traz a notícia da prisão de Damião de Góis pelo Santo Ofício. Tempos de chumbo.

Os últimos quadros mostram o desfecho da história. O quarto quadro apresenta o encontro final entre Camões e Frei Bartolomeu, obtendo deste a licença para a “imprimissão” da obra. A ousadia do poeta-personagem mais uma vez se evidencia no texto ao pedir notícias sobre Damião de Góis. O silêncio é a regra geral. Deve pairar sobre os acusados, sob pena de o curioso se tornar um deles. Com o alvará régio e o parecer do Santo Ofício nas mãos, resta conseguir a verba para o trabalho do impressor. Quinto quadro, novamente Francisca de Aragão se propõe a ajudar Luís Vaz. Se este aceitara sua influência no paço a fim de obter a liberação d' *Os Lusíadas*, agora recusa sua proteção: “o meu livro terá de ser publicado graças ao seu próprio mérito, não por caridade, mesmo de amor” (*QFL*,II,5, 149). A conversa acentua a tensão entre o grande amante do passado e a perda de vitalidade presente, devido à consciência de uma velhice que se aproxima. Ao final, Camões analisa dolorosamente a distância que o separa de Francisca, ainda que afirme n'*Os Lusíadas* que sobre,

o amor, “Milhor é experimentá-lo que julgá-lo;/ Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo” (*Lus.III,9,vv.7-8*).

No sexto quadro, Camões vai à tipografia de Antonio Gonçalves saber “quanto lhe custaria o livro”. Quarenta mil réis é o valor a ser despendido, de que carece o poeta. Camões propõe ao livreiro que ele compre, por cinquenta mil réis, o privilégio de guardar a propriedade do texto épico. O próximo quadro reúne os poderosos apresentados no início da obra: D. Catarina, o cardeal D. Henrique, o padre Luís da Câmara e seu irmão Martim. O assunto, a guerra contra o turco – que D. Sebastião assegura enfrentar sozinho, sem possíveis alianças com Espanha e França -, e seu casamento com Margarida de Valois, filha do rei francês, aliança também refutada por D. Sebastião. O caminho que trilha o rei é o da solidão. Voltará da caça, sua paixão, quando o nevoeiro levantar, “E o nevoeiro não levanta” (*QFL,II, 7,173*). Não levantará tão cedo. A falência do *império* português, tal como nos excursos d'*Os Lusíadas*, é anunciada no discurso, mas não vivenciada na diegese. No oitavo e último quadro, a obra impressa é entregue a Camões, ao público. Fecham-se as cortinas.

A peça centraliza-se em um momento específico da vida de Luís de Camões, intrinsecamente ligado à sua obra principal. É a escritura que imortaliza o homem, cria o ser, já acreditava o poeta. Impossível não haver na obra de Saramago um diálogo com os textos camonianos. Do lirismo, extraiu este autor moderno a cantiga já referenciada e a imagem simbólica do poeta como o perdigão (*vilancete Perdigão perdeu a pena*) que ousa sonhar alto, mas corre o risco de perder a pena de suas asas, ganhando em contrapartida a pena do sofrer pela impotência do vôo. Miguel Dias afirma: “Já em vossa mocidade cultiváveis as musas. Mas agora subiu o vosso pensamento a mais alto lugar”, a que responde Camões, “Prouvera que não caia desasado” (*QFL,I,6,70*). Mas é com a obra épica que o diálogo se torna mais fecundo.

Camões é apresentado em uma idade já madura. A melancolia detectada pela mãe, presente na peça, encontra respaldo nos excursos do poeta épico, ainda que o orgulho e o ânimo indômito de Camões se achem presentes em um e outro texto, principalmente no que concerne à valorização de sua produção literária. “Em todo o reino não há poeta maior”, afirma Diogo do Couto (*QFL,I,4,53*) e o mesmo escuta Ana de Sá da boca de todos (*QFL, II,3,127*), razão que leva o

próprio Camões a assegurar que o livro terá de ser publicado graças aos próprios méritos, pois “Cesse tudo o que a Musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta” (*Lus.*I,3,vv.7-8). Seu canto, por inspiração das musas, torna-se imortal (*Lus.*II,113,vv.7-8 e II-I,1,v.3). Sofre o poeta, entretanto, pelo não reconhecimento de seu valor, lamentação presente nos excursos ao final dos cantos quinto e sétimo, de que se vale Saramago para mostrar a fria receptividade dos contemporâneos ao texto camoniano e o esforço para que a obra fosse publicada.

A tristeza encontra respaldo na situação sócio-política de Portugal. Anuncia-se o nevoeiro. À Índia tão sonhada dedica-se agora uma total indiferença pela conquista já realizada: “A Índia está ganha, viva por si, que bem pode, para serviço de el-rei e benefício do reino”, ou ainda “A Índia não tem pressa” (*QFL*,I,3,43). A política colonialista portuguesa, de ontem e de sempre, caracteriza-se pela exploração, pela rapina, sem que se enxerguem as conseqüências que tal postura acarretará no futuro, com a perda de todas as colônias. “Que é a Índia”, interroga Ana de Sá. Diogo do Couto responde-lhe que se é origem de riqueza, é também “uma doença de Portugal. Queira Deus que não mortal doença” (*QFL*, I,4,49). Tais palavras lembram a Ana de Sá o discurso do Velho do Restelo; prenunciam, entretanto, a guerra civil em África, verdadeira doença de Portugal, vivida na contemporaneidade. Da mesma forma, a Santa Inquisição, com sua violência ao corpo humano (Damião de Góis) e literário (o texto d' *Os Lusíadas*), projeta-se na repressão vivida durante o período da ditadura salazarista. A peste simbolicamente impregna o país. “Portugal morre de tristeza” (*QFL*,II, 3,135), assim como seus filhos: “Falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência.” (*QFL*,II,1,99).

Convém deter-se na figura de D. Sebastião, núcleo irradiador da problemática que se abaterá sobre Portugal. Nas entrelinhas anuncia-se a possível homossexualidade do rei. O enunciado ratifica o jogo da dissimulação, do denunciar e do ocultar, tal como na obra épica, se considerarmos os comentários de Emanuel Paulo Ramos à estância 26 do canto nono: “Actéon: grande caçador, convertido por Diana em veado e logo devorado pelos cães que o acompanhavam. – Haverá aqui alusão mordaz à relutância de D. Sebastião pelo casa-

mento?"; esclarece ainda que os cães mencionados no oitavo verso correspondem aos aduladores do paço, estendendo-se a crítica aos cortesãos pela estância seguinte. No texto de Saramago, a avó denuncia a subserviência do rei aos Câmaras, enquanto o cardeal acusa a influência dos privados do paço, interrogando-se sobre “quem governa realmente o reino. El-rei D. Sebastião, ou o desvario daqueles que o arrastam, adulando-o” (*QFL*,I,2,39). N’*Os Lusíadas*, Camões aconselha o rei: “Tomai as rédeas vós do Reino vosso” (*Lus*.I,15,v.3). D. Sebastião remete ao Galaaz histórico, o cavaleiro medieval virgem, o *miles Christi* formulado pela Igreja. Descontextualizado (tal como Dom Quixote) e obrigado por sua posição régia a deixar descendência, D. Sebastião perde a aura de heroicidade que cerca a castidade daquele. Martim da Câmara assegura a seu irmão que “para que o homem pudesse empunhar a espada foi preciso que o mesmo Deus lhe desse mãos” (*QFL*,I,1,28). Para guerrear, D. Sebastião empreende o ato, ainda que nele vá falhar, morrendo. Para amar carnalmente uma mulher, ele tem o instrumento, a *espada*, mas não os meios, as *mãos*. Na opinião de Martim, é obra falhada de Deus. Curiosa é a caracterização que lhe dispensa Luís da Câmara: “Gentil caçador é el-rei, e ardoroso. Em todo o reino não tem quem lhe compare” (*QFL*,I,1,29). Os adjetivos assinalam a utilização de um campo semântico amoroso, que não se realiza, e nos remetem a uma outra caçada, esta sim inspirada por Eros, na Ilha dos Amores, e empreendida pelos gentis e ardorosos nautas portugueses.

A personagem Camões, de Saramago, parece olhar o rei de forma ambígua. Defende-lhe o sonho de conquista na conversa com Diogo do Couto (“É o rei que temos, e as coisas que sonha são grandes, como dizes”, *QFL*,I,4,62) e ao escrever a dedicatória (“Grandes coisas são estas que sonha el-rei”, *QFL*,I,4,65), o que se coaduna com o discurso do texto épico, presente na última estrofe do último canto, em que o poeta se junta àqueles que incitavam D. Sebastião a guerrear os mouros em Marrocos. Por outro lado, grande é a revolta que sente pela indiferença real. No paço, enfrenta a prepotência e a altivez de D. Sebastião, ajoelhando-se diante dele para ler a dedicatória a ele dirigida. Mais tarde interroga-se, na conversa com Francisca, se “Terá Luís de Camões de pôr os dois joelhos em terra para que lhe ouçam os versos?” (*QFL* I,6,81), afiançando-lhe, ao final, que “O meu devedor não sois vós, mas el-rei, ou ninguém” (II,5,150). Parece

ter consciência de que *comprou* o alvará real: “isto tive de pagar propondo-me a el-rei para cantar os seus feitos futuros em Marrocos” (QFL,II,5,147), acordo que se pode ler na última estância da obra camoniana. A resposta a el-rei sutilmente está no texto épico: “Inclinai um pouco a majestade (...) Os olhos da real benignidade/ Ponde no chão: vereis um novo exemplo/ De amor dos pátrios feitos valerosos./ Em versos devulgado numerosos (Lus.I, 9,v.1,5-8). Não se interessa muito por leitura esse nosso rei, “Nem ordena que lho leiam” (QFL,II,5,151), diz Francisca a Camões.

O desejo habita o território do homem. Todo ser é animado por suas loucas vontades, por seus mais desconcertados desejos. “Talvez todos sejamos loucos” (QFL,I,2,39), diz o cardeal à rainha. N' *Os Lusíadas* a viagem para as Índias alimenta o sonho dos navegantes e o canto do poeta. Na obra de Fernando Pessoa, *Mensagem*, D. Sebastião representa a loucura que transcende os estreitos limites da realidade: “Louco, sim, louco, porque quiz grandeza/ Qual a Sorte a não dá.” (PESSOA,1976, p.75), “Que importa o areal e a morte e a desventura/ Se com Deus me guardei?/ É O que eu me sonhei que eterno dura,/ É esse que regressarei.” (PESSOA,1976,p.84). Na obra de Saramago, há a defesa para um sonhar mais concreto na fala de Diogo do Couto, sem que conduza, por exemplo, a pátria à perda da independência: “Os melhores sonhos são os que se fazem com os olhos abertos, não os da cegueira” (QFL,I,4,62). Vários são os desejos, os interesses. A rainha avó deseja a aproximação de Portugal a Castela (o fraco deve procurar a proteção do forte, “Antes que venha a ser tarde de mais” QFL,I, 2,34). O cardeal pensa no casamento do rei, garantindo-se a descendência. Francisca sonha com o amor de Luís Vaz e este com a publicação de sua obra. O impossível-possível instala-se muitas vezes no coração o homem, confere-lhe *anima*, impele-o além. Muitas vezes o desejo se inscreve no território do outro. Complicado, porque dependente, se torna esse querer.

## CONCLUSÃO

É também da leitura que trata este livro. Leitura que compreende uma interpretação do passado e do presente, leitura que abarca a compreensão da vida, do texto. Claro está que toda leitura é condicionada por um modo de ver o mundo, por interesses e experiências

pessoais. Damião de Góis adverte Camões que cada um buscará ratificado n' *Os Lusíadas* o seu próprio querer: “A diferença estará nos olhos que o lerem. E a parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem” (*QFL*,I,1,106). Referindo-se a essa utilização da obra camoniana, Eduardo Lourenço afirma que

Não está no poder de ninguém o impedir que, sob os mais variados pretextos ou em momentos que justifiquem particularmente a exaltação da sua memória ou exemplo, uma obra ou figura sirvam apenas os interesses de um ambíguo presente que através desse ritual se sacraliza.” (1988, p.151).

O mesmo homem procede a diferentes leituras, em tempos outros. Tal é o que explica Frei Bartolomeu Ferreira a Camões, caso tenha de rever e censurar, pela segunda vez, o texto épico (*QFL*,II, 2,124), o que de fato se efetivou, no domínio filipino, através de uma censura bastante ferrenha e deturpadora do primeiro texto impresso, pois, como explica Camões, “quando se quer achar o que se procura, encontra-se sempre” (*QFL*,II, 3,127). Mesmo Francisca encontra no poema glosado pelo poeta aquilo que procura, já que o traz sempre consigo; não partilha, entretanto, sua compreensão do mesmo: “Diga ele as glosas, e falem por si, que eu não declararei o que vim a saber por elas” (*QFL*,II,1,113). Saramago legou ao público a sua leitura.

Cada texto, cada obra fala por si. É viagem que se empreende sozinho, na leitura e nos interesses que ela desperta: “Não vos disse eu logo que o vosso livro é barca onde cada qual quer viajar sem companhia?” (*QFL*,II, 1,105). Permite inúmeras visitas, engendrando novos textos. Cada um é barca seduzindo com o convite a novas viagens, nem sempre com gentis marés. Cabe ao leitor descobrir o que fará com essa aprendizagem: *O que fareis com este livro?*, interroga-nos, ao fim e ao cabo, Camões, Saramago e todos os escritores.

## Departamento de Letras

### BIBLIOGRAFIA

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. org. por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, 1974.

COELHO, Eduardo Prado. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1994.

MARTINS, Maria Helena (org.). *Questões de linguagem*. São Paulo: Contexto, 1993.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Caminho, 1980.

BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do Teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.

## A CIRCUNFIXAÇÃO COMO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS

Patrícia Ribeiro Corado (UERJ)

### INTRODUÇÃO

Apoiado na Teoria dos Constituintes Imediatos, o ensaio que se apresenta busca levantar discussões acerca do processo de formação de palavras freqüentemente denominado PARASSÍNTESE.

Parece-nos haver entre os estudiosos da área muitos pontos de discordância referentes ao assunto aqui apresentado. Desse modo, este trabalho pretende analisar o citado processo a fim de que consigamos iniciar estudos capazes de nos encaminhar a definições mais claras, consistentes e convincentes sobre o tema.

### DESENVOLVIMENTO

De acordo com Valter Kehdi, *a parassíntese consiste na adjunção **simultânea** de um prefixo e de um sufixo a um radical, de forma que a exclusão de um ou de outro resulta numa forma **inaceitável** na língua.* (grifos nossos)

Em relação ao que nos é dito por Valter Kehdi, daremos atenção especial aos conceitos aparentemente simples de “simultânea” e “inaceitável”.

Talvez por falta de uma análise mais atenta, muitos estudiosos, a partir da apropriação de definições como a transcrita acima, passaram a considerar parassintéticos vocábulos como “descobrimto”, uma vez que não levaram em conta a necessidade de simultaneidade dos afixos no processo diacrônico de formação.

Ora, conforme nos apresenta o mestre Evanildo Bechara, discorrendo sobre a Teoria dos Constituintes Imediatos, é necessário que no plano descritivo da classificação mórfica se estabeleçam as possíveis gradações de estrutura, através da quais perceberemos que **descobrimto** é um derivado secundário, cujos Constituintes Imediatos são o radical secundário **descobri** + o sufixo **ment** (o).

O que defenderemos aqui é a existência de um processo de

## Departamento de Letras

formação de palavras (verbos) na língua portuguesa, cuja estrutura se compõe a partir de dois elementos mórficos:

RADICAL + CIRCUNFIXO

Ou, para uma maior clareza gráfica:

CIR1 + RADICAL + CIR2

O circunfixo é o elemento mórfico que se divide (parte) para acolher o radical.

É importante esclarecer que muitos verbos da língua portuguesa não são derivados pelo processo de circunfixação, mas que esse processo, com características muito particulares, é utilizado exclusivamente na formação de verbos.

Mais adiante, analisaremos palavras de outras classes gramaticais a fim de que entendamos por que, ainda que contrariando as primeiras impressões, não se trata de exemplos de derivados por circunfixação.

### *O circunfixo – um elemento mórfico*

Após pesquisas em bibliografia especializada e consultas ao Dicionário Aurélio Eletrônico, foi possível listar alguns dos circunfixos mais comuns e freqüentes na língua portuguesa:

- **a – ar: acorrentar**. Este circunfixo é muito comum na formação de verbos a partir de cores: **avermelhar, alaranjar, acinzentar, azular, amarelar** (observe-se que nestes dois últimos exemplos há ocorrência do fenômeno da crase do **a** (parte inicial do circunfixo ou CIR1) com o **a** (inicial do radical), assim **aa**marelar, **aa**zular).
- **es – ecer: esclarecer** (es + clar + ecer)
- **a – ecer: apodrecer** (a + podr + ecer); **anoitecer** (a + noit + ecer)
- **en(m) – ar: engarrafar** (em + garraf + ar); **empuleirar** (em + puleir + ar)

- **es – ejar: esbravejar** (es+ brav + ejar)
- **es – ear: esverdear** (es + verd + ear)
- **en(m) – ecer: embrutecer** (em + brut + ecer)
- **a- izar: aterrorizar** (a + terror + izar)
- **en – izar: encolerizar** (en + coler + izar)

Descartamos aqui quaisquer possibilidades de circunfixo iniciado por **des-**, **re-** ou **ex-**, uma vez que em todas as incidências encontradas, tínhamos a possibilidade de uma base teórica que era negada, quando precedida de **des-** ou **ex-**, ou reafirmada (ou intensificada), quando precedida de **re-**. Exemplos: destronar (negação da base teórica virtual \*tronar); reciclar (reafirmação ou intensificação da base teórica virtual \*ciclar, ligada semanticamente a ciclo)

Observe-se que no circunfixo a base que precede o radical apresenta sentido dinâmico de processo, inerente ao aspecto verbal do vocábulo derivado. É como se em todos os casos de circunfixação tivéssemos de certo modo um circunfixo com valor semântico de tornar-se + a base (radical). Exemplificaremos: avermelhar (tornar vermelho); embrutecer (tornar bruto); anoitecer (tornar noite); esclarecer (tornar claro).

Quando a base que precede o radical extrapola essa significação, como é o caso de **des-**, **re-** e **ex-**, vemos a necessidade da definição da base teórica virtual que esteja sendo negada ou reafirmada.

Voltando a definição de Valter Kehdi, com a qual iniciamos o desenvolvimento deste trabalho, esclarecemos que ao definir bases teóricas virtuais não estamos trabalhando com formas inaceitáveis na língua, ao contrário, trata-se de formas dotadas de conteúdo semântico, portanto perfeitamente possíveis.

***Circunfixação: Por que somente verbos?***

*“A parassíntese tem-se revelado também produtiva na derivação de adjetivos, como desalmado e desbocado.” (José Carlos Azeredo)*

*“...podemos encontrar, ainda que raramente, substantivos / adjetivos parassintéticos: é o caso de subterrâneo (considerando que \*subterra e \*terrâneo são formas inexistentes), bem como de contrerrâneo, desalmado etc.” (Valter Kehdi)*

Durante todo o período de realização desta pesquisa, as duas afirmações transcritas acima perseguiram-nos como se pedissem resposta.

Tínhamos (e ainda temos) muitas dúvidas, mas uma certeza sempre nos acompanhou: a de que a circunfixação é um processo de derivação a serviço exclusivo da formação de verbos na língua portuguesa, em razão justamente do valor semântico do circunfixo (tornar-se).

Algumas questões envolviam nomes substantivos ou adjetivos para os quais a Teoria dos Constituintes Imediatos encontra respostas satisfatórias. É o caso, por exemplo, de **engarrafamento**, derivado secundário cujos Constituintes Imediatos são o radical secundário **engarraf(a)** + o sufixo **ment(o)**.

Entretanto, as afirmações de José Carlos Azeredo e Valter Kehdi continuavam a querer resposta. Iremos por partes:

Casos como **contrerrâneo** e **subterrâneo**, parecem-nos contar com um prefixo de valor prepositivo muito claro, temos aí duas daquelas incidências em que não se tem muita clareza de se tratar de composição ou derivação. Ainda que ignorássemos esse valor prepositivo de **“con-”** (com) e **“sub-”**, e pensássemos nesses nomes como derivados de fato, temos de admitir que a simples coexistência de ambos seria suficiente para nos garantir a possibilidade da base teórica virtual \*terrâneo (relativo a terra).

Quanto aos vocábulos desalmado e desbocado, imaginemos em primeira análise a admissão de **des-** como parte integrante de um circunfixo (CIR1). Obviamente teríamos esses adjetivos como frutos

da flexão de participípio dos verbos desalmar e desbocar.

Como já afirmamos anteriormente, não acreditamos na hipótese de negar algo que não existe e parece-nos muito claro o valor semântico de negação presente no prefixo **des-**. Assim, consideramos \*almar e \*bocar como bases teóricas virtuais cuja pré-existência é exigida para que o prefixo **des-** cumpra seu papel semântico.

## CONCLUSÃO

Ao concluir este ensaio monográfico a única certeza que temos é a da necessidade de aprofundamento nos estudos relativos à formação de palavras na língua portuguesa.

Definições demasiadamente simplistas muito têm prejudicado a compreensão do assunto por parte de alunos e professores. “Mace-tes” que não consideram a exigência constante de análise quando se trata de questões relacionadas à língua, contrariando o que podem pensar alguns professores e autores de livros didáticos, em nada ajudam à aprendizagem em seu sentido amplo e desejado.

Acreditamos na possibilidade do professor-pesquisador e do aluno-pesquisador na medida em que acreditamos na capacidade analítica e reflexiva do ser humano. Não podemos convencer (vencer com) ninguém fazendo uso de teorias nas quais não confiamos; e é por isso que sempre des-confiamos.

Durante a elaboração deste ensaio estivemos mais à procura de perguntas do que de respostas. Quanto às perguntas, encontramos muitas e a cada dia surgem mais, quanto às respostas, estamos caminhando para algumas com os dados aqui expostos, que visam comprovar nossas teses iniciais, mostrando ser a circunfixação um processo de formação de verbos e ser o circunfixo um elemento mórfico único (e não dois, como nos leva a crer a maioria dos gramáticos).

**Departamento de Letras**

**BIBLIOGRAFIA**

AZEREDO, José Carlos de. *Fundamentos de Gramática do Português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática do Português*. 37ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática*.. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da Língua Portuguesa*. 26ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

KEHDI, Valter. *Formação de Palavras em Português*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

———. *Morfemas do Português*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

**A SITUAÇÃO OFICIAL BRASILEIRA  
DO FILÓLOGO E DO PROFESSOR DE FILOLOGIA  
NO MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO**

*José Pereira da Silva (UERJ)*

DESCRIÇÃO DO TRABALHO DA FAMÍLIA DE OCUPAÇÕES  
2614: FILÓLOGO, TRADUTOR, LINGÜISTA E INTÉRPRETE  
(cf. [www.mtecbo.gov.br](http://www.mtecbo.gov.br))

Inicialmente, a família de ocupações 2614 da CBO-2002 (Classificação Brasileira de Ocupações) era constituída apenas de filólogos, intérprete e tradutores, na proposta inicial apresentada, mas a discussão levou o grupo ao entendimento de que também os lingüistas devessem fazer parte da mesma família, apesar de não terem sido convidados para aquela etapa de trabalhos em que se discutiram estas definições.

Eis os códigos, títulos e sinônimos de cada uma das ocupações dessa família definidas na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO-2002):

2614-05 – **Filólogo** – *Crítico textual, Filólogo dicionarista*

2614-10 – **Intérprete** – *Intérprete comercial, Intérprete de comunicação eletrônica, Intérprete de conferência, Tradutor simultâneo*

2614-15 – **Lingüista** – *Lexicógrafo, Lexicólogo, Lingüista dicionarista, Vocabularista*<sup>4</sup>

2614-20 – **Tradutor** – *Tradutor (exclusivo público juramentado), Tradutor de textos eletrônicos, Tradutor de textos escritos, Tradutor público juramentado.*

---

<sup>4</sup> Inicialmente, o lingüista não estava integrado na família 2614, que era constituída apenas de intérpretes, filólogos e tradutores. Sua integração a essa família se deveu à reivindicação feita pelos filólogos.

## Departamento de Letras

### **Descrição da família de filólogos, intérpretes, lingüistas e tradutores**

Traduzem, na forma escrita, textos de qualquer natureza, de um idioma para outro, considerando as variáveis culturais, bem como os aspectos terminológicos e estilísticos, tendo em vista um público-alvo específico. Interpretam oralmente, de forma simultânea ou consecutiva, de um idioma para outro, discursos, debates, textos, formas de comunicação eletrônica e linguagem de sinais, respeitando o respectivo contexto e as características culturais das partes. Tratam das características e do desenvolvimento de uma cultura, representados por sua linguagem; fazem a crítica dos textos.

Esta família não compreende a família de professores nas áreas de língua e literatura do ensino superior (código – 2346), mas o filólogo quase sempre tem também a ocupação de professor de filologia e crítica textual (código – 2346-76). E é por isto que esta ocupação vai também descrita neste texto.

### **Outras famílias de ocupações afins**

[PROFESSORES NAS ÁREAS DE LÍNGUA E LITERATURA DO ENSINO SUPERIOR](#) (2346)

[PROFISSIONAIS DA ESCRITA](#) (2615)

[EDITORES](#) (2616)

## CARACTERÍSTICAS DO TRABALHO

### **Condições gerais de exercício**

Os filólogos trabalham de forma individual, predominantemente como empregados.

### **Formação e experiência**

As ocupações da família requerem formações diferenciadas: o superior completo para Filólogos e Lingüistas e o ensino médio ou o diploma de técnico para Tradutores e Intérpretes. O desenvolvimento pleno das atividades demanda experiência superior a cinco anos.

## Faculdade de Formação de Professores

### ÁREAS DE ATIVIDADES

A- TRADUZIR TEXTOS

B – INTERPRETAR DISCURSOS ORAIS

C – RESGATAR A LÍNGUA COMO EXPRESSÃO DE UMA CULTURA

D – PESQUISAR

E – ELABORAR TEXTOS

F – REALIZAR ATIVIDADES BUROCRÁTICAS

G – EXERCER ATIVIDADES DE ENSINO

### COMPETÊNCIAS PESSOAIS

1) Manter-se atualizado; 2) Manter a excelência da crítica; 3) Dispor de erudição; 4) Trabalhar em equipe; 5) Demonstrar capacidade de manter sigilo; 6) Demonstrar acuidade auditiva; 7) Estar disponível para deslocamentos a trabalho; 8) Manter a qualidade do trabalho por períodos determinados; 9) Demonstrar fluência verbal; 10) Integrar conhecimentos das ciências humanas; 11) Demonstrar capacidade de aplicar teoria literária; 11) Adaptar o discurso ao público alvo; 12) Coordenar equipes de trabalho; 13) Respeitar a integridade do texto; 14) Demonstrar capacidade de utilizar novas tecnologias; 15) Demonstrar conhecimentos de epigrafia, paleografia, ecdótica, codicologia.

### RECURSOS DE TRABALHO

**1\*) Computador, 2\*) Internet, 3\*) Livros (Gramáticas descritivas e Manual de redação e estilo) são os recursos mais importantes.**

1) Biblioteca de referência; 2) Classificação das línguas; 3) Dicionários etimológicos; 4) Enciclopédias; 5) Estudos sobre o indoeuropeu; 6) Geografia geral; 7) Gramáticas históricas; 8) História geral; 9) Impressora; 10) Manuais de filologia; 11) Programas de edição eletrônica ; 12) Scanner; 13) Textos clássicos; 14) Tratados de ecdótica; 15) Tratados de

## Departamento de Letras

exegese; 16) Tratados de filologia; 17) Tratados de hermenêutica; 18) Tratados de retórica.

### FILÓLOGOS PARTICIPANTES DA DESCRIÇÃO

1) Bruno Fregni Bassetto (USP); 2) Evanildo Cavalcante Bechara (UERJ); 3) João Bortolanza (UFMS); 4) José Pereira da Silva (UERJ); 5) Luís Antônio Lindo (USP).

### Código internacional CIUO 88

#### Glossário

**Códice:** conjunto dessas placas, articulado por dobradiças, constituindo uma espécie de livro (Houaiss).

**Ecdótica:** ciência que busca, por meio de minuciosas regras de hermenêutica e exegese, restituir a forma mais próxima do que seria a redação inicial de um texto, a fim de que se estabeleça a sua edição definitiva; crítica textual (Houaiss).

**Epigrafia:** ciência que estuda as inscrições lapidares dos monumentos antigos (Aurélio).

**Filologia:** Estudo da língua em toda a sua amplitude, e dos documentos escritos que servem para documentá-la (Aurélio).

**Linguística:** a ciência da linguagem (Aurélio)

**Paleografia:** qualquer forma antiga de escrita, tanto em documentos como em inscrições (Houaiss).

### TABELA DE ATIVIDADES

#### A) TRADUZIR TEXTOS

1) Estudar línguas; 2) Interpretar textos para crítica filológica; 3) Compreender textos; 4) Interpretar textos; 5) Promover a comunicação entre diferentes línguas e culturas; 6) Ler textos; 7) Formatar textos; 8) Revisar textos; 9) Cotejar textos; 10) Consultar es-

## **Faculdade de Formação de Professores**

pecialistas; 11) Comparar tradução com original; 12) Descrever textos; 13) Selecionar textos para tradução; 14) Trabalhar com textos antigos.

### **B) INTERPRETAR DISCURSOS ORAIS**

1) Trabalhar em registros lingüísticos diversos; 2) Decodificar novas expressões lingüísticas; 3) Cunhar novos termos; 4) Transcrever gravações em diversas línguas.

### **C) RESGATAR A LÍNGUA**

#### **COMO EXPRESSÃO DE UMA CULTURA**

1) Realizar crítica textual; 2) Realizar crítica histórico-literária; 3) Estudar a história das línguas; 4) Comparar línguas; 5) Preparar edições críticas; 6) Verificar a fidedignidade dos textos; 7) Fazer levantamento bibliográfico; 8) Interpretar a obra no seu contexto; 9) Inventariar os textos existentes; 10) Estudar línguas clássicas; 11) Divulgar obras clássicas; 12) Pesquisar as etimologias; 13) Abordar textos sob o ponto de vista da pancronia; 14) Estudar a estrutura interna das línguas; 15) Estudar o contexto histórico das línguas; 16) Fazer a exegese do pormenor; 17) Descrever o tipo de material do documento; 18) Interpretar manuscritos; 19) Realizar crítica autoral.

### **D) PESQUISAR**

1) Pesquisar fontes; 2) Consultar dicionários, outras fontes escritas e orais e meios eletrônicos; 3) Explicitar novas terminologias; 4) Comparar textos de épocas diferentes; 5) Estudar áreas diversas para embasamento teórico.

### **E) ELABORAR TEXTOS**

1) Escrever obras de referência; 2) Fazer fichas sobre os textos; 3) Fazer resenhas ; 4) Elaborar atlas lingüísticos; 5) Editar coleções; 6) Elaborar dicionários e glossários; 7) Elaborar gramáticas; 8) Elaborar notas filológicas, ecdóticas e lingüísticas; 9) Organizar

## **Departamento de Letras**

coletâneas; 10) Realizar transcrição diplomática; 11) Realizar transliteração de textos; 12) Realizar transcrição diplomático-interpretativa; 13) Traduzir documentos

### **F) REALIZAR ATIVIDADES BUROCRÁTICAS**

1) Planejar o tempo de trabalho

### **G) EXERCER ATIVIDADES DE ENSINO**

1) Preparar aulas; 2) Ministras aulas; 3) Fazer cursos de aperfeiçoamento; 4) Orientar alunos; 5) Planejar eventos acadêmicos e profissionais; 6) Realizar eventos acadêmicos e profissionais.

### **Z) DEMONSTRAR COMPETÊNCIAS PESSOAIS**

1) Manter-se atualizado; 2) Manter a excelência da crítica; 3) Dispor de erudição; 4) Trabalhar em equipe; 5) Demonstrar fluência verbal; 6) Integrar conhecimentos das ciências humanas; 7) Demonstrar capacidade de aplicar teoria literária; 8) Adaptar o discurso ao público alvo; 9) Demonstrar conhecimentos de epigrafia, paleografia, ecdótica, códice; 10) Coordenar equipes de trabalho; 11) Respeitar a integridade do texto; 12) Demonstrar capacidade de utilizar novas tecnologias.

### **COMO PROFESSOR DE FILOGIA E CRÍTICA TEXTUAL, DEVERÁ DEMONSTRAR COMPETÊNCIA EM:**

1) Dominar os fundamentos histórico-teórico-metodológicos da área; 2) Demonstrar capacidade de reflexão; 3) Relacionar teoria e prática; 4) Demonstrar capacidade de análise e síntese; 5) Articular conhecimento de diferentes áreas; 6) Estimular senso crítico dos alunos; 7) Demonstrar capacidade de transmitir conhecimentos científicos, com clareza; 8) Analisar a interrelação entre formas verbais e não-verbais de linguagem; 9) Relacionar conhecimentos específicos da área a questões sócio-culturais; 10) Demonstrar capacidade de interagir com os alunos; 11) Trabalhar em equipe; 12) Demonstrar

## Faculdade de Formação de Professores

domínio instrumental de língua estrangeira | 3) Atualizar-se na carreira acadêmica; 14) Demonstrar capacidade de liderança | 15) Proceder com ética nas relações interpessoais e profissionais.

\*\*\*

Apesar de serem ocupações diferenciadas na Classificação Brasileira de Ocupações, o filólogo também pode ser e quase sempre é **Professor de filologia e crítica textual** (*Professor de crítica textual, Professor de filologia, Professor de filologia germânica, Professor de filologia portuguesa, Professor de filologia românica, Professor de lingüística românica*), cujo código na CBO 2002 é 2346-76 e em cuja descrição participou o organizador deste texto, na qualidade de professor de filologia e crítica textual.

A ocupação de Professor de Filologia e Crítica Textual está na família 2346, de Professores nas áreas de língua e literatura do Ensino Superior.

As atividades do Professor de Filologia e Crítica Textual se encontram nas seguintes áreas:

- a) Ministrando aulas, cursos, seminários;**
- b) Realizando pesquisas;**
- c) Orientando alunos;**
- d) Realizando atividades de avaliação;**
- e) Realizando atividades de qualificação profissional;**
- f) Realizando atividades pedagógicas-administrativas;**
- g) Organizando a produção do conhecimento na área;**
- h) Divulgando conhecimentos científicos.**

### A) MINISTRAR AULAS, CURSOS, SEMINÁRIOS

1) Promover estudos inter e transdisciplinares; 2) Promover estudos sobre interrelações de diferentes linguagens.

## **Departamento de Letras**

### **B) REALIZAR PESQUISAS**

- 1) Pesquisar o uso de novas tecnologias de apoio para a área;
- 2) Analisar princípios metodológicos da área.

### **C) ORIENTAR ALUNOS**

- 1) Dar atendimento individual aos alunos;
- 2) Orientar trabalhos de conclusão de curso – TCC;
- 3) Orientar trabalhos de monitoria;
- 4) Orientar trabalhos de iniciação científica;
- 5) Orientar trabalhos de especialização;
- 6) Orientar dissertações de mestrado;
- 7) Orientar teses de doutorado;
- 8) Indicar bibliografia;
- 9) Supervisionar estágios;
- 10) Orientar alunos na apresentação de trabalhos.

### **D) REALIZAR ATIVIDADES DE AVALIAÇÃO**

- 1) Avaliar as necessidades dos alunos;
- 2) Estabelecer critérios de avaliação;
- 3) Preparar instrumentos de avaliação;
- 4) Avaliar o desenvolvimento de alunos no curso;
- 5) Avaliar a produção escrita de alunos;
- 6) Avaliar a leitura e compreensão de textos orais e escritos;
- 7) Discutir resultados da produção discente;
- 8) Avaliar grade curricular;
- 9) Avaliar o projeto pedagógico do curso;
- 10) Avaliar atividades de ensino, pesquisa e extensão;
- 11) Realizar auto-avaliação;
- 12) Participar de bancas examinadoras (TCC, ME, DO etc.);
- 13) Participar de júri de premiação acadêmica e científica;
- 14) Participar de júri de premiação cultural.

### **E) REALIZAR ATIVIDADES DE QUALIFICAÇÃO PROFISSIONAL**

- 1) Frequentar cursos de especialização, aperfeiçoamento, extensão etc.;
- 2) Elaborar dissertação de mestrado;
- 3) Elaborar tese de doutorado;
- 4) Desenvolver atividades de pós-doutorado;
- 5) Participar de eventos acadêmicos, científicos e culturais, nacionais e internacionais;
- 6) Realizar discussões teórico-metodológicas;
- 7) Participar de intercâmbios científicos e culturais, nacionais e internacionais;
- 8) Estudar novas tecnologias de apoio à pesquisa;
- 9) Estudar novas tecnologias de apoio ao ensino;
- 10) Participar de discussões sobre a área, pela Internet.

**F) REALIZAR ATIVIDADES PEDAGÓGICO-  
ADMINISTRATIVAS**

1) Estruturar projetos pedagógicos na área; 2) Discutir propostas curriculares; 3) Planejar e implementar grades curriculares; 4) Preparar programas de cursos; 5) Distribuir disciplinas; 6) Organizar horários, cronogramas, etc.; 7) Exercer cargos de chefia, direção, supervisão e coordenação; 8) Representar os pares em comissões externas à instituição; 9) Participar de colegiados; 11) Participar da organização de bancas examinadoras; 12) Atualizar acervo bibliográfico da área na instituição; 13) Planejar orçamento; 14) Sugerir compra de materiais para laboratório de língua, informática, etc; 15) Participar da elaboração de propostas curriculares; 16) Elaborar e implementar projetos de extensão.

**G) ORGANIZAR  
A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO NA ÁREA**

1) Realizar atividades de editoração; 2) Traduzir textos; 3) Organizar e editar publicações científicas; 4) Organizar edições didáticas de obras literárias; 5) Elaborar glossários; 6) Elaborar dicionários; 7) Organizar antologias; 8) Elaborar notas e resenhas sobre livros; 9) Escrever prefácio, posfácios, introduções, orelhas e quartas capas; 10) Elaborar críticas literárias; 11) Escrever verbetes; 12) Organizar edições diplomáticas; 13) Organizar atlas lingüísticos.

**H) DIVULGAR CONHECIMENTOS CIENTÍFICOS**

1) Organizar eventos científicos e culturais; 2) Promover intercâmbios científicos e culturais; 3) Realizar palestras, conferências, etc; 4) Disponibilizar conhecimentos didático-pedagógicos, via meios impressos, eletrônicos e digitais; 5) Disponibilizar a produção científica, via meios impressos, eletrônicos e digitais; 6) Divulgar a produção discente; 7) Promover cursos de extensão para empresas, sindicatos, ONGS etc.; 8) Publicar traduções de textos.

**ANÁLISE DE UM POEMA  
DA MODERNA LITERATURA ANGOLANA**

*Leodegário A. de Azevedo Filho* (UERJ, UFRJ e ABF)

**Dedico o texto a Alberto da Costa e Silva  
e a Ildásio Tavares, meus amigos.**

Salvato Trigo, no livro *Luandino Vieira, o logoteta* (Porto, Brasília Editora, 1981) escreve, na p. 72: “Não restam dúvidas, portanto, de que, em Angola, especialmente na região etnolingüística do Kimbundu, onde ficam Luanda e o Dondo, o bilingüismo era diluído pelo aparecimento dum discurso mestiçado e de tessitura não forçada, forjada a partir de cadências mútuas lexicais, fonológicas e sintáticas.”

No Brasil, diversamente do quadro acima descrito, nunca houve o predomínio de qualquer espécie de “discurso mestiçado”, havendo apenas empréstimos de adstrato, sobretudo durante o período de bilingüismo das Entradas e bandeiras do século XVII. Queremos dizer as palavras de origem indígena passavam por um processo de adaptação fono-morfológica para entrar no léxico do português do Brasil, eliminando-se a língua dos índios em proveito da língua dos colonizadores, que afinal definitivamente se implantou na América a partir do século XVIII. Em África, o bilingüismo persistiu e persiste até hoje, diluindo-se num “discurso mestiçado”, como acima indicou o autor citado. A propósito, em 1948, observa-se que os jovens da geração de “Vamos descobrir Angola!”, ao que pensamos, não chegaram a pregar nenhum movimento de regresso cego e radical às origens primitivas da negritude, como se isso fosse possível, eliminando-se assim todo o longo processo cultural e multissecular da colonização. O que certamente pregaram, e com certa sabedoria, foi o regresso ao mundo da angolanidade, em termos puramente culturais. Nesse sentido, Salvato Trigo, em livro acima citado, lembra que o poema “sô Santo”, de Viriato da Cruz, “pode ser justamente visto como o modelo textual e discursivo da moderna literatura angolana, anunciada pela geração de “Vamos descobrir Angola” (*op. cit.* p. 77). No poema, claramente se exprime uma forma própria de mestiçagem cultural, criando-se assim uma língua literária também mista. Vejamos o poema, bem exemplificativo desse discurso literário mestiçado:

## Faculdade de Formação de Professores

### *Sô Santo*<sup>5</sup>

Lá vai o sô Santo...  
Bengala na mão  
Grande corrente de ouro, que sai da lapela  
Ao bolso... que não tem um tostão.

Quando o sô Santo passa  
Gente e mais gente vem à janela:<sup>6</sup>  
– “Bom dia, padrinho...”  
– “Olá...”  
– “Beça<sup>7</sup>, cumpadre...”  
– “Como está?...”  
– “Bom-om di-ia sô Saaanto!...”  
– “Olá, Povo!...”

Mas por que é saudado em coro?  
Por que tem muitos afilhados?  
Por que tem corrente de ouro  
A enfeitar sua pobreza?...  
Não me responde, avó Naxa?

– “Sô Santo teve riqueza...  
Dono de musseques<sup>8</sup> e mais musseques...  
Padrinho de moleques e mais moleques...  
Macho de amantes e mais amantes,  
Beça-nganas<sup>9</sup> bonitas  
Que cantam pelas rebitas:<sup>10</sup>

“Muari-ngana<sup>11</sup> Santo  
dim-dom  
ual’o banda ó calaçala<sup>12</sup>

---

<sup>5</sup> Observe-se que, na expressão *sô Santo*, tem-se a redução de *Senhor a Seu* e, depois, a *Sô*. E *Santo* é forma apocopada de *Santos*, eliminando-se o *-s* final por força da estrutura vocábular da língua nativa, igual a: consoante + vogal, consoante + vogal ... (cvcv...)

<sup>6</sup> Em “vem à janela”, a sintaxe é puramente portuguesa. Na língua popular do Brasil, ouve-se freqüentemente: “vem na janela”.

<sup>7</sup> *Beça* = *bênção*.

<sup>8</sup> *Musseques*. Quarteirão de barracos habitado por negros na periferia da cidade.

<sup>9</sup> *Beça-nganas*. A palavra composta tem o sentido de “moças ou raparigas solteiras que ainda pediam a bênção aos mais velhos. Ingênuas.”

<sup>10</sup> *Rebitas*. O mesmo que “festas ou bailes”.

<sup>11</sup> *Muari-ngana Santo*. O Senhor Santo.

## Departamento de Letras

dim-dom  
chaluto<sup>13</sup> mu muzumbo<sup>14</sup>  
dim-dom...”

sô Santo...

Banquetes p'ra gentes desconhecidas  
Noivado da filha durando semanas  
Kitoto<sup>15</sup> e batuque prò povo cá fora  
Champanha, 'ngaieta<sup>16</sup> tocando lá dentro...  
Garganta cansando:

“Coma e arrebenta  
e o que sobrar vai no mar...”

“Hum-hum  
Mas deixa...  
Quando o sô Santo morrer,  
Vamos chamar um kimbanda<sup>17</sup>

Para 'Ngombo<sup>18</sup> nos dizer  
Se a sua grande desgraça  
Foi desamparo de Sandu<sup>19</sup>  
Ou se é já própria da Raça...”

Lá vai...

descendo a calçada,  
A mesma calçada que outrora subia,  
Cigarro apagado,  
Bengala na mão...  
... Se ele é o símbolo da Raça  
ou vingança de Sandu...  
(*Poemas*, 1961)

---

<sup>12</sup>*Ual'o banda ó calaçala*. O mesmo que “subir a calçada”. Em *calaçala*, há *calçada*, com epêntese do /a/ e assimilação regressiva do /d/ ao /l/, para adaptar o termo português à estrutura vocabular da língua africana. Africanização lingüística.

<sup>13</sup> *Chaluto*. Troca do /r/ pelo /l/, por lambdacismo, deformando-se a pronúncia do vocábulo. Africanização.

<sup>14</sup> *Mu muzumbo*. Nos lábios ou na boca.

<sup>15</sup> *Kitoto*. Bebida popular fermentada, semelhante à cerveja, mas feita de milho. Consumida pelos pobres.

<sup>16</sup> O termo 'ngaieta designa um instrumento musical semelhante à nossa *harmônica*.

<sup>17</sup> *Kimbanda*. O mesmo que médico-adivinho, curandeiro, exorcista, mago ou profeta.

<sup>18</sup> *Ngombo*. Deus da verdade.

<sup>19</sup> *Sandu*. Espírito ou divindade protetora do povo.

O texto do poeta angolano Viriato da Cruz (Angola, 1928 – Pequim, 1973) exemplifica bem o aqui denominado discurso mestiçado, como produto de um contexto também de mestiçagem cultural, de que aliás *sô Santo* é uma figura simbólica. Como se vê, o poema não está propriamente empenhado em regressar às primitivas origens da negritude, eliminando as influências da colonização. O seu empenho consiste em regressar ao próprio mundo cultural africano, para resgatá-lo em sua forma histórica. Houve tempo em que as personagens, como *sô Santo*, tiveram um papel importante e definido na sociedade angolana, sendo mesmo respeitadas pela população. A este propósito, observa Salvato Trigo, na p. 80 do livro acima referido, que o poeta, “sibilinamente”, terminou o poema “com uma disjunção altamente significativa.” E cita os versos:

“... Se ele é o símbolo da Raça  
ou vingança de Sandu...”

E prossegue Salvato Trigo, na mesma página 80: “A distinção contida nestes dois versos constitui como que uma chamada de atenção aos angolanos, a fim de que eles meditem no que aconteceu com *sô Santo*.” Ou seja: o leitor terá que optar por uma entre duas alternativas. A primeira é a de ascensão social, simbolizada no poema por expressões como “grande corrente de ouro”, “dono de musseques e mais musseques”, “banquetes p’ra gentes desconhecidas”, “noivado da filha durando semanas”, “champanha”, etc. E a segunda de decadência visível, com a figura de *sô Santo* a *descer* a calçada, que outrora *subia* com charuto na boca, mas agora desce com cigarro apagaado e sem um tostão no bolso...

Mas quais seriam os motivos que levaram *sô Santo* a uma situação de ruína?

Para a resposta, após a morte de *sô Santo*, o povo chamará um kimbanda (médico-adivinho, curandeiro, exorcista, mago ou profeta) para dizer se a desgraça do velho (outrora figura importante e poderosa) adveio por “desamparo de Sandu / Ou se é já própria da Raça...” Portanto, o povo vai buscar na própria cultura a resposta para a indagação feita ou para as causas responsáveis pela ruína de *sô Santo*. Tal atitude, como é evidente, indica o caminho a seguir na busca de soluções para os problemas angolanos – sejam individuais ou nacionais – dentro da própria cultura histórica do mundo africano.

## Departamento de Letras

E por que Sandu, como espírito protetor do povo, se teria vingado de sô Santo?

A resposta está claríssima no poema: porque sô Santo, ao adotar hábitos estranhos e até incompatíveis com a sua origem e com a sua formação cultural, deixando-se assimilar pelos hábitos e costumes estrangeiros, ou seja, portugueses, acabou atraindo a ira ou vingança dos deuses, que se viram preteridos por ele, como traidor de sua gente. Ou seja: sô Santo teria sido assimilado, de forma alienante, pela cultura estrangeira do colonizador, transformando-se assim num símbolo negativo ou num herói trágico-cômico, para jamais ser esquecido pela memória do povo. Como se fosse um europeu, sô Santo só tirou proveitos para si próprio da terra africana, não apenas como “dono de musseques” (quarteirão de barracos habitados por negros na periferia da cidade), mas também prostituindo a mulher africana, ao se tornar macho de amantes e mais amantes, / Beçanganas (sentido de moças solteiras que ainda pediam a bênção aos mais velhos) bonitas.” Mais ainda: assimilando hábitos europeus dos colonizadores, sô Santo organizou “banquetes p’ra gentes desconhecidas”; discriminou os seus autênticos irmãos étnicos, a quem enganou orgulhosamente, pois deu “ao povo cá fora kitoto (variedade de cerveja feita de milho) e batuque”, enquanto “lá dentro” bebia champanha com os seus convidados especiais ou gente estrangeira. Portanto, a alienação é que destruiu sô Santo, não havendo assim qualquer motivo para se pensar seja ele “o símbolo da Raça” que, por fatalidade, estaria destinada sempre a “descer a calçada”.

Como se vê, historicamente, o poema recria uma época sócio-cultural, misturando níveis de língua num discurso bivalente que, segundo Salvato Trigo, em livro já aqui citado, “acompanha os dois momentos – poético e histórico – em que o texto se resolve.” Eis os dois momentos:

Primeiro:

Muari-ngana Santo  
dim-dom  
ual’ o banda ó calaçala  
dim-dom  
chaluto mu muzumbo  
dim-dom



te português, terá o poeta querido marcar todo esse período de europeização insensata que Angola suportou a partir do nosso século até ao fim do domínio colonial. A introdução da estrofe em expressão lingüística, no poema *Sô Santo*, significará o desejo por parte de Viriato da Cruz de evidenciar, como o fez, por exemplo, em *Makézù*, que a literatura angolana deverá retomar um discurso que pudesse representar a situação cultural e sociológica de Angola, onde o “mundo africano” tinha desenvolvido, durante os séculos XVI, XVII, XVIII e parte do XIX, uma linguagem angolana, tradutora do estado de aculturação que a colonização não dirigida tinha conseguido estabelecer em várias ‘ilhas’ do território, nomeadamente nas zonas litorâneas de urbanização, conforme vimos. (*op. cit.* p. 86).

Como é sabido, depois da colonização “não-dirigida”, intensificou-se, sobretudo no início do nosso século, a colonização francamente “dirigida ou sistemática”, com todo um processo de assimilação cultural ou de apertuguesamento dos angolanos, nesse processo incluindo-se: a criação do Liceu Salvador Correia, em 1919, entrando em vigor o ensino secundário oficial; a publicação de jornais defendendo o sistema e a superioridade cultural do mundo europeu; a proibição, por Norton de Matos, do ensino das línguas nativas de Angola nas Missões, a não ser para fins de catequese; a ocidentalização dos veículos de difusão cultural, como o cinema e o teatro; a construção arquitetônica à maneira européia; e o *asfalto* como índice de riqueza das cidades, em contraste com a miséria dos musseques e das sanzalas<sup>20</sup>, tudo isso concorrendo para a valorização crescente da colonização portuguesa em detrimento do mundo africano. Daí se conclui que o poema de Viriato da Cruz, implicitamente contém uma crítica amarga aos que forçaram a transformação de uma sociedade africana numa sociedade européia, alienando as pessoas por um intenso processo de assimilação e pondo na marginalidade todos aqueles que se opusessem a isso. E aqui, de novo, recorreremos à exegese de Salvato Trigo: “*sô Santo* evoca essa transformação, ao mesmo tempo em que invoca o mundo angolano que a precedeu e a que a geração do “*Vamos descobrir Angola!*” deseja *regressar* para, a partir dele, construir uma literatura capaz de traduzir, como dizia Agostinho Neto, “a melodia crepitante das palmeiras / lambidas pelo furor de uma queimada.” (*op. cit.* p. 86).

---

<sup>20</sup>Sanzala. Povoado ou aldeia de gente pobre, na periferia da cidade. No Brasil, o termo é senzala, com dissimilação do /a/ e com outro sentido: habitação dos negros (escravos) ao fundo da Casa-Grande dos Senhores

Sem dúvida alguma, houve muita gente “assimilada”, a exemplo de São Santo. Mas também crescia enormemente a massa marginalizada, que falava o “pretuguês” (dialeto crioulo), ou mistura de uma língua românica com línguas nativas num discurso mestiçado que adaptava o sistema lingüístico do português ao sistema das línguas africanas, sempre falado nos musseques e nas sanzalas, espécie de dialeto crioulo, montado na lei do menor esforço e da analogia. Daí surgiu o conceito de *decalque* como a tendência que tem o aloglota em adaptar às estruturas de sua língua materna os elementos advindos da língua estrangeira. Inversamente, na língua falada pelos “assimilados” e também na língua literária, a penetração de elementos das línguas nativas ou maternas na estrutura da língua portuguesa, de forma perfeitamente compreensível, nunca deixou de verificar-se. A propósito disso, conclui Salvato Trigo: “a *diglossia*, que a língua portuguesa suporta sem grandes conflitos, é o preço que ela teve de pagar, enquanto língua de diáspora.” (*op. cit.* p. 88). E, na mesma página, acrescenta:

É essa adaptabilidade, essa ductilidade da língua portuguesa, que se presta a enxerrias e *nativizações*, deixando-se mestiçar com um certo à-vontade e sempre dentro dos limites da *língua*, que dilui o *drama lingüístico* que as outras línguas de colonização provocaram.

No texto acima transcrito, observa-se que o termo *diglossia* foi empregado de modo muito pessoal. Na verdade, aqui nos parece que se deva falar em *bilingüismo*, ou seja, a capacidade que tem um indivíduo de usar duas línguas distintas, no caso a angolana e a portuguesa, como se ambas fossem maternas, optando por esta ou por aquela em função do momento social em que se encontra. Portanto, tal capacidade é diferente da que possa ter um indivíduo de falar e de escrever uma língua estrangeira (diglotismo) ou várias línguas estrangeiras, em casos de poliglotismo. Seja como for, a interpenetração de sistemas lingüísticos, tanto nos casos naturais de bilingüismo, como nos casos de diglossia ou poliglossia, gerando as deformações dos discursos mestiçados ou híbridos, no fundo, o que faz é provocar diferentes formas de dialectação. Se a língua de base for a portuguesa, para ficarmos no exemplo angolano, os termos da língua materna serão tomados de empréstimo, com naturais adaptações fonomorfológicas. Ou seja: há um processo de aportuguesamento, como ocorreu no Brasil com palavras de origem indígena, em geral referentes à fauna e à flora, e também com palavras de origem africana

ou mesmo de outra procedência, todas elas se incorporando ao léxico do português da América. Mas se, ao contrário, for africana a língua de base, nela penetrando, por empréstimo lingüístico, os termos da língua portuguesa, o que se vai ter é um processo de africanização do português. Além disso, há os dialetos crioulos, que se formam no seio de populações analfabetas e que resultam da interpenetração de sistemas lingüísticos diferentes, com deformações recíprocas de formas de expressão, e redução flexional numa situação nunca inteiramente estável, de tal forma que se tornam, muitas vezes, ininteligíveis para os falantes de uma mesma região. Em síntese, dentro de qualquer sistema lingüístico, há sempre duas forças: uma agregadora e outra desagregadora. A primeira responde pela unidade e permanência da língua, enquanto a segunda responde por sua desintegração ou modificação. Quando a primeira força, a agregadora, sobrepõe-se à segunda, que é a desagregadora, o sistema permanece o mesmo em sua unidade. Quando as duas forças se equivalem, o sistema permanece numa situação de equilíbrio dinâmico. Mas, se a força desagregadora se sobrepõe à força agregadora, é claro que o sistema se desarticulará, fragmentando-se a língua. No caso do português de Angola, como no caso do português das demais nações africanas que integram o mundo lusófono, parece de alta conveniência manter – ou envidar esforços nesse sentido – sempre em situações de equilíbrio as duas forças acima indicadas.

Com efeito, a flexibilidade e plasticidade da língua portuguesa, amoldando-se à necessidade de expressão de povos etnolingüisticamente distintos, graças à ductilidade com que se deixa usar, atingem limites que seriam insuportáveis por outras línguas, de tal forma que as literaturas africanas dificilmente poderiam ser expressas em qualquer outra língua de colonização, sem graves prejuízos. Como o texto aqui nos mostra, o povo colonizado apoderou-se da língua portuguesa para dominá-la e até africanizá-la, na construção de uma língua literária independente de Portugal. Em outras palavras, fundamentalmente, a *langue* parece a mesma, mas já é outra a dinâmica da *parole*. No caso, o que vai importar é a construção de uma estética literária africana, perfeitamente capaz de exprimir, numa língua de cultura ou de civilização escrita, no caso a portuguesa, o sentimento profundo do povo, diante da grandeza e da precariedade da própria condição humana.

Em suma, convém distinguir, claramente, *africanização* de *aportuguesamento*. Os empréstimos lingüísticos de línguas africanas que se ajustam à morfologia portuguesa nada têm a ver com o fenômeno de *africanização*, e sim com o fenômeno de *aportuguesamento*, enriquecendo-se o vocabulário do português do Brasil. Ao contrário, quando línguas africanas recebem empréstimos lingüísticos do português, a exemplo do que se vê na primeira parte do poema em causa (*calaçala* por *calçada*). Aí, sim, temos o fenômeno de *africanização*, próprio de discursos mestiçados ou de dialetos crioulos. Em tudo isso, o importante não é ter muitas línguas ágrafas, mas dispor, ao lado delas, de uma língua de civilização escrita, no caso a portuguesa, que é a sexta língua materna mais falada no mundo, ocupando o imenso espaço etnolingüístico da lusofonia, com cerca de duzentos milhões de falantes. E o novo milênio exige o fortalecimento dos grandes blocos lingüísticos, entre eles incluindo-se a língua portuguesa, já agora com a inclusão de Timor Leste, ao lado das cinco nações africanas de língua oficial portuguesa, e ao lado do Brasil e de Portugal.

**COMENTÁRIOS SOBRE AS VÁRIAS EDIÇÕES  
D'OS SERTÕES, DE EUCLIDES DA CUNHA.**

*Ruy Magalhães de Araujo (UERJ)*

Cuida o presente artigo de apresentar uma pesquisa relacionada com as várias edições d'OS SERTÕES, de Euclides da Cunha, em que fazemos comentários de ordem filológica de algumas dessas edições, pondo em destaque a constante preocupação do autor (quase uma obsessão) de emendar a obra, buscar o perfeccionismo, oferecer aos leitores um trabalho de primeira qualidade, mormente no que concernia ao aparato gramatical ou à observância da norma culta da língua, o que roubava quase o tempo todo desse extraordinário escritor brasileiro.

Ladeando, mostraremos também como a crítica literária da época lhe foi favorável.

De tudo isso, resultou essa extraordinária obra estilística de nossa literatura: OS SERTÕES.

Igualmente, damos ao conhecimento do leitor as diversas traduções da obra em língua estrangeira, bem como as adaptações que recebeu.

Assim, vejamos:

1ª edição. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1902. Ilustrada. 632 páginas.

A publicação do livro com o número de páginas que tinham *Os Sertões* não era fácil, tratando-se de autor desconhecido como era ele. A princípio pensou em publicá-lo parceladamente pelas colunas do *Estado de São Paulo*. Talvez fosse esse o meio de atrair a atenção de algum editor. Levou os originais a Julio de Mesquita, certa vez em que esteve na capital. Em vão esperou em Lorena que o jornal começasse a estampá-lo. Longos seis meses se passaram. Voltando a redação do *Estado de São Paulo*, encontrou o seu grande pacote de originais coberto de poeira, no mesmo lugar em que o deixara. Mas apareceram ainda os amigos. Com uma carta de Garcia Redondo a Lúcio de Mendonça, embarcou para o Rio de Janeiro, em dezembro de 1901. Deve ter sido penoso ao estreante o fato de andar daqui para ali com o seu manuscrito, em busca de editor. Mas Lúcio de Mendonça encontrou-o afinal: a Livraria Laemmert encarregou-se de publicar o livro, não se alguma relutância. (Sylvio Rabello, *Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966: 161)

A personalidade perfeccionista de Euclides, constantemente

preocupado com a meticulosidade do trabalho, levava-o a considerar sempre que a edição necessitava de emendas. Por isso,

(...) ia sempre ao Rio a fim de corrigir as provas tipográficas, umas provas que nunca o satisfaziam inteiramente. Posto em letra de forma, o livro parecia-lhe outro, o bom e o mau das descrições, dos episódios, das figuras, ganhando um relevo que não tinha nas páginas manuscritas. Mas ainda era tempo de emendar o que lhe escapara antes. E refez períodos inteiros, intercalou novos, ao mesmo tempo que substituía palavras por outras, de maior propriedade – verbos e adjetivos que dessem toda a sugestão de força e de harmonia as suas idéias. (Sylvio Rabello, *Op. cit.* p. 163)

Terminada a impressão pela editora, notavam-se, porem, ainda muitos erros. *Os Sertões* jamais poderiam ser lançados com tamanha coleção de erros, entendia Euclides. Assim,

(...) dispos-se a emendar todos os defeitos, todos os erros, os tipográficos e os próprios. Durante dias e dias, diante dos operários aturdidos, não arrendou pe da tipografia para raspar, a ponta de canivete, os acentos indicativos de crase e as vírgulas mal postas; para pingar com uma pena novos acentos e novas vírgulas. Um por um, cerca de mil exemplares da tiragem passaram pelas mãos do revisor inexorável. Em cada exemplar emendou oitenta erros. Oitenta mil emendas ao todo. (Sylvio Rabello, *Op. cit.*, p. 165)

Em face de tantas incorreções, tomou-lhe de assalto a idéia fixa de que os gramáticos não o perdoariam.

Desta época, possivelmente antes de ter saído a segunda edição do seu livro, é a poesia *O Paraíso dos Medióces – uma página que Dante destruiu*. Euclides imaginava-se em certo sítio perto do inferno e tendo por guia Virgílio. Mas, de súbito este desaparece, deixando-o perdido entre demônios. Em vão lhe grita pelo nome. Em lugar do companheiro de peregrinação, aparece uma figura estranha, de fronte lisa e dentes à mostra, em riso imbecil. Indaga-lhe o nome. Era o cicerone do paraíso dos medióces.

'Sou Marcellus Pompônio, o purista,  
O guia que te trouxe, esse Virgílio,  
Esta ama seca que apelidas tanto  
Não me suportaria; eu sou capaz  
De mostrar solecismos nas Geórgicas...  
Fez bem. Fugiu. E tu certo conheces  
O gênio prodigioso que venceu  
Certa causa notável, apontado  
Um erro de gramática nos autos:  
Sou eu. Sou imortal... Tu és feliz,  
Lucraste com a troca. Folga, ri,  
Agradece ao teu Deus e dá-me o braço.

## Departamento de Letras

Eu vou mostrar-se o que outrem não faria.  
Já viste o inferno, vou levar-te agora  
Ao purgatório e ao céu. Mas antes deles  
Há uma terra ideal onde domina  
A santa mediania da virtude  
E se chama o *Paraíso dos Mediocres*  
É ali – disse. E depois me foi levando  
Por um trilho escarpado. A breve trecho,  
Vingando um cerro abrupto, tive em frente  
O mais belo país que eu inda vira.  
Que terra encantadora.  
O meu olhar  
Desatou-se folgando em amplitude  
Dos horizontes vastos onde eternos  
Fulgores de uma primavera eterna  
Se revezam co'as noites estreladas'.

Nesse paraíso dos mediocres é que Euclides desejava colocar os supostos caturras que faziam de *Os Sertões* um exercício de aplicação de regras gramaticais. (Sylvio Rabello, *Op. cit.*, p. 186-7).

Durante algum tempo, Euclides permaneceu numa angustiante expectativa, foi quando recebeu carta do editor dando-lhe conta de que

(...) *Os Sertões* tinham feito um grande sucesso. Em oito dias, a metade da edição se esgotara. Nunca na sua vida de livreiro vira acontecimento igual. E depois os jornais vinham com artigos elogiosos. Os melhores críticos já tinham emitido o seu juízo: livro de mestre. (Sylvio Rabello, *Op. cit.* p. 169)

A crítica de Araripe Júnior fê-lo ainda mais conhecido e dentro em pouco tempo já se reclamava a 2ª edição.

Criticar esse trabalho – escreveu – não é mais possível. A emoção por ele produzida neutralizou a função da crítica. E, de fato, ponderando depois calmamente o valor da obra, pareceu-me chegar à conclusão de que *Os Sertões* são um livro admirável, que encontrara muito poucos, escritos no Brasil, que o emparelhem – único, no seu gênero, se atender-se a que reúne a uma forma artística superior e original, uma elevação histórico-filosófica impressionante e um talento épico-dramático, um gênio trágico como muito dificilmente se nos deparara em outro psicologista nacional. O Sr. Euclides da Cunha surge, portanto, conquistando o primeiro lugar entre os prosadores da nova geração. (Araripe Junior – “Os Sertões”, in: -- *Juízos Críticos*, pp.33-71)

Nas pegadas de Araripe Junior, Afrânio Peixoto talqualmente exaltou *Os Sertões*, mostrando

(...) o seu aspecto accidental, episódico, de livro que narra uma cam-

## Faculdade de Formação de Professores

panha, e o seu aspecto essencial, profundo, que é de a advertência aos brasileiros de todas as suas formas de incapacidade não só de dominar a terra como de possuí-la dignamente. (...) livro esperado pela raça sertaneja há séculos abandonada no recesso do País. (Afrânio Peixoto, in: --- Sylvio Rabelo, op.cit. p. 190)

Também o fez Tristão de Ataíde.

Sua obra vinha mostrar, eloqüentemente, e com fatos, o erro do literalismo político – que fora na monarquia o parlamentarismo, importando formulas e confundindo ficções com soluções – embora tendo conseguido organizar a estrutura social da nacionalidade e fixar a face mais original de sua literatura, ate então – e era agora na Republica e caudilhismo militarista, corrompendo as forças armadas pelo veneno politicamente. Literariamente vinha relevar o erro do esquecimento em que jazia a massa dos homens brasileiros e dar aos vindouros um exemplo de originalidade ao tomar em suas mãos a matéria bárbara americana e procurar exprimi-la sem a correção de escolas e preconceitos. (Tristão de Ataíde. *Política e Letras*, in: -- *A Margem dos História da República*, pp. 288-289.)

2ª edição. Rio de Janeiro, Laemmert & Cia, 1903. Ilustrada. 618 páginas. (Corrigida)

3ª edição. Rio de Janeiro, Laemmert & Cia., 1905. Ilustrada. 618 páginas. (Corrigida).

4ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves 1911. Ilustrada. 620 páginas. (Corrigida)

5ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1914. Ilustrada. 620 páginas. (Corrigida. Definitiva, de conformidade com as emendas deixadas pelo autor).

Obs. É pertinente transcrevermos aqui a informação constante da 5ª edição da Livraria Francisco Alves, em sua:

### ADVERTÊNCIA (da 5ª edição)

À primeira edição deste livro, em 1902, sucederam-se, em 1903 e 1905, a segunda e a terceira, todas impressas pela firma Laemmert & C.<sup>a</sup> Tendo nós adquirido, à falência destes editores, e depois da morte do autor em 1909, a propriedade da obra, publicamos, em 1911, 14ª edição. Todas elas, sensivelmente, não diferiam. Posteriormente, porém, foi encontrado, entre os livros do ilustre escritor, um exemplar daquela terceira edição, última que ele vira, tendo no ante-rostro esta indicação intimativa:

*“Livro que deve servir para a edição definitiva (4ª).”*

Não cuidamos do nosso interesse, que seria reproduzir facilmente a esteotipia feita para a 4ª edição, mas sim em bem servir à cultura nacional e em

## Departamento de Letras

honrar Euclides da Cunha. Por isto, esta 5ª edição, essencialmente a mesma no fundo, na forma muito diversa das outras, obedece, embora com atraso independente da nossa vontade, ao desejo expresso pelo grande estilista, que achara no seu célebre livro tanta matéria para aperfeiçoar.

Como testemunho, juntamos a fotogravura de duas páginas, que dão amostra cabal destas emendas; nelas os entendidos podem achar lição proveitosa do trabalho de estilo.

A 4ª edição, portanto, será a que iremos utilizar para o texto de base de nossas pesquisas, visto refletir as emendas e correções do próprio Euclides da Cunha, como manifestação da última vontade lúcida do autor, o que foi fidedignamente observado.

6ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1923. Ilustrada. 620 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

7ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1923. Ilustrada. 620 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

8ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1925. Ilustrada. 620 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

9ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1926. Ilustrada. 620 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

10ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1927. Ilustrada. 620 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

11ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1929. Ilustrada. 620 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

12ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1933. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

13ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1936. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

## Faculdade de Formação de Professores

14ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1938. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

15ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1940. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

16ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1942. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

17ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1944. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

18ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1945. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

19ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1946. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

20ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 19346. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

21ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1950. Ilustrada. 646 páginas. (Definitiva, de conformidade com as correções e emendas deixadas pelo autor).

22ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1952. Ilustrada. [Ilustração de Ib. Andersen]. 554 páginas.

23ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1954. Ilustrada. 554 páginas.

24ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1956. Ilustrada. 554 páginas.

25ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1957. Ilustrada. 554 páginas.

26ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves., 1963. Ilustrada.

## Departamento de Letras

2 volumes.

27ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1968. Ilustrada. [Capa e ilustração de Aldemir Martins]. 471 páginas.

Obs. A universidade de Brasília também publicou uma 27ª edição.

28ª edição. Brasília, Universidade de Brasília, 1979.

### PUBLICAÇÃO DE OUTRAS EDITORAS:

Lisboa, Livros do Brasil, 1959. Ilustrada, 479 páginas. (Coleção *Livros do Brasil*, 41).

Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967. Ilustrada, 554 páginas. (*Clássicos Brasileiros*, Águia de Ouro). Prefácio de M. Cavalcanti Proença.

Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969. Prefácio de M. Cavalcanti Proença.

Ilustrada. 560 páginas. (*Clássicos Brasileiros*, Leão. Reimpressão).

Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1970. Seleção, introdução e vocabulário de Olímpio de Sousa Andrade. 225 páginas. (Coleção *Calouro*, Estrela).

Os Sertões: Campanha de Canudos. São Paulo, Abril Cultural, 1979. Ilustrada, 442 páginas.

Os Sertões: Campanha de Canudos. São Paulo, Círculo do Livro, 1992.

496 páginas.

Resta-nos agora aguardar a próxima edição d'*Os Sertões*, comemorativa do centenário da 1ª edição, de 1902.

## TRADUÇÕES

### Alemão

DIE SERTÕES. Tradução de Karl Schwarzenbach. Hamburgo.

### Chinês

[Os Sertões] Tradução de Pei Chin. Pequim, 1959. 597 p. Il.

### Dinamarquês

OPRORET paa hojsletten [Oversat af Richard Wagner Hansen, illustrationer of Ib Andersen]. Copenhagen, Westermann, 1948. 339 p. Il.

### Espanhol

LOS SERTONES (*Os Sertões*). Traducción del original de Benjamín de Garay; prólogo de Mariano de Vedia. Buenos Aires {Ministerio de Justicia y Instrucción Pública} 1938. 2 volumes. (*Bibl. de Autores Brasileiros Traducidos al Castellano*, 3-4).

- Versión compendiada por Enrique Pérez Mariluz. Ilustraciones de Castelao. Buenos Aires, Editorial Atlántida [1941]. 172 p. il. (*Bibl. Billiken, Col. Azul*).

- La tragédia del hombre derrotado por el médio. [Traducción directa del portugués por Benjamín de Garay. 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Claridad [1942]. 452p. il (*Bibl. de Obras Famosas*, 73)

- Trad, de Benjamin de Garay. Reseña de la historia cultural del Brasil, por Afranio Peixoto. Buenos Aires, W. M. Jackson [c.1957] xxvi + 535 p.(Col. *Panamericana*, 4)

### Francês

LES TERRES DE CANUDOS. *Os Sertões*. Trad. de Sereth Neu, préf. du dr. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro, Edições Caravela, 1947. xi + 412 p. Il.

### Holandês

DE BINNENLANDEN, opstand in Canudos [Uit hat Portuguees door dr. de Jong]. Amsterdam, Wreldbibliotheek, 1954. 290 p. il.

### Inglês

## Departamento de Letras

REBELLION IN THE BACKLANDS. Translated from *Os Sertões* by Euclides da Cunha, with introduction and notes by Samuel Putnam. Chicago, University of Chicago Press [1945] xxxii + 526 p. il.

- Translated from *Os Sertões* by Euclides da Cunha, with introduction and notes by Samuel Putnam. Chicago, University of Chicago Press [1952] xxxii + 526 p. il.

- Translated from *Os Sertões* by Euclides da Cunha, with introduction and notes by Samuel Putnam [Chicago]. The University of Chicago Press. [1957] xxx + 532 p. il. (Phoenix Books, P 22).

- REVOLT IN THE BACKLANDS by Euclides da Cunha. Translated by Samuel Putnam. Londres, Victor Gollancz, 1947. 347 p. il.

### Italiano

BRASILE IGNOTO (L'assedio di Canudos) [Trad. di Cornelio Bisello]. Milão, Sperling & Kupfer [1953] 452 p. il.

### Sueco

MARKERNA BRINNA (*Os Sertões*) [Svensk översättning och bearbetning av Th. Warburton]. Estocolmo, Wahlström & Widsstrand [1945] 365 p. il.

## ADAPTAÇÕES

Ainda se registram as seguintes adaptações:

CAMPANHA DE CANUDOS (episódio de *Os Sertões*). Adaptação de A. de Miranda Bastos, desenhos de José Geraldo, capa de Antônio Euzébio. *Edição Maravilhosa*. Rio de Janeiro, n. 136 (extra) nov. de 1956, 48 p. (*Os Sertões* em quadrinhos).

OS SERTÕES. Adaptação e desenhos de Mário Jaci. *Brincar e Aprender*. Boletim dos clubes agrícolas. Rio de Janeiro, 3 (13) out./dez. de 1944; 8 (33) jan./dez. de 1951.

## BIBLIOGRAFIA:

## Faculdade de Formação de Professores

ABREU, Modesto de. *Estilo e Personalidade de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e Interpretação de "Os Sertões"*. São Paulo: Edart, coleção Visão do Brasil, 1960.

ARARIPE JR, T. A. *Obra Crítica*. Vol. II, 1888-1894. Rio de Janeiro: FCRB, 1960.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *A Configuração do Real em Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

FREIRE, Gilberto. *Atualidade de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro, CEB, 1943.

MOURA, Clovis. *Introdução ao pensamento de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

———. "Euclides da Cunha", in: — *Os Forjadores do Mundo Moderno*, nº 3. São Paulo: Fulgor, 1962.

NEVES, Edgard de Carvalho. *Afirmção de Euclides da Cunha*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

NUNES, Cassiano. "Euclides da Cunha: a personalidade e a obra", in — *Revista Brasiliense* nº 24.

PINTO, Pedro A. *Brasileirismos e Supostos Brasileiros de OS SERTÕES, de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Biblioteca Escolar Brasileira, [s.d.]

PICHIA, Menotti del. "Euclides da Cunha e o Socialismo", in — *A Gazeta*, de 1-6-1963.

RABELO, Sílvio. *Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: CEB, 1948.

VIANA FILHO, Luís. *À Margem de Os Sertões*. Salvador: Progresso, 1960.

**MACHADO DE ASSIS ORQUESTRANDO  
A ILUMINAÇÃO E A OPACIDADE  
EM “CANTIGAS DE ESPONSAIS”**

*Maria Alice Aguiar. (UERJ)*

A linguagem é o instrumento de que Machado de Assis se vale para instaurar um segundo espaço – espaço da arte – lugar onde se corporifica uma segunda linguagem, além da expectativa de seu tempo. Esta segunda linguagem inaugura uma nova sintaxe, uma nova semântica, um novo estilo. É o espelho que reflete um outro modelo revelador do espírito artístico do homem. É a estrutura propulsora de uma abertura ao ser do homem, criadora de um espaço onde habitam: inspiração, magia, experiência.

Machado de Assis, artesão e servo da linguagem, transcende-a. Como escritor, compreendeu a importância da mimese – autonomia expressiva da arte, independência da imaginação poética em face do real. No conto em estudo, a mimese funciona como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto – Romão Pires, músico, solitário, maldito, grito mudo, cujo destino é calar-se diante de uma realidade que lhe escapa.

Para estudar os espaços lunar – opacidade – e solar – iluminação – em “Cantigas de Esponsais”, passarei, primeiro, por uma dissecção do conto, desvelando-o em várias histórias, à medida que a estrutura narrativa organiza-se pelo processo de encaixe. O encaixe pressupõe uma história encaixante – a macro-metáfora – e histórias encaixadas – as metáforas.

O processo de encaixe atinge seu clímax nos auto-encaixes, que são os desdobramentos da história encaixante, num determinado grau, encaixada por ela própria. Podemos afirmar que a história é a macro-metáfora do conto, ao abrir, em sua leitura, um espaço povoado de micro-metáfora – extensões da primeira e instauradoras das histórias encaixadas, que se organizam como odes distintas de uma grande sintonia: “A cantiga de esponsais”. Distintas na sua significação, mas interseccionadas no seu significante. Eis como classificarei as odes e os sememas:

## Faculdade de Formação de Professores

| ODES |           |   | SEMEMAS                |
|------|-----------|---|------------------------|
| ODE  | SACRA     | ⇒ | religião vs profanação |
| ODE  | ERÓICA    | ⇒ | harmonia vs desarmonia |
| ODE  | EPICÉDICA | ⇒ | vida vs morte          |
| ODE  | À PAIXÃO  | ⇒ | sucesso vs fracasso    |
| ODE  | AMOROSA   | ⇒ | juventude vs velhice   |
| ODE  | À MORTE   | ⇒ | luz vs treva.          |

Cada uma das odes propostas pressupõe construções semêmticas que se revelam, na leitura, como elementos básicos, detonadores do movimento do fio condutor do conto.

A macro-metáfora é a sinfonia de uma linguagem sem volteios, cujos andamentos, ora *allegro*, ora *meno allegro*, fazem emergir cantos dentro do conto pela presença de uma narrativa e narrador oniscientes que aderem à pele dos personagens com o propósito de identificar música e linguagem verbal como signos diferentes de uma mesma matéria – a dinâmica da vida.

A linguagem verbal é signo musical de uma sinfonia, solo do narrador pela sua capacidade de penetração nos mais diversos caracteres, conseguindo expressar-se esteticamente e dominar a matéria em que é virtuose – seu estilo. À medida que a narrativa caminha vai se realizando a desmitificação do músico. No momento de criar, o personagem Romão Pires vive um ritual que o agride. Como não consegue atingir o estágio de reflexão, permanece prisioneiro do seu espaço mágico, universo onde habitam cantos, óperas, árias, germes de uma genialidade que, não adubada, impediu a rotação de uma sintaxe existencial.

À medida que a narrativa caminha, vai se realizando a desmitificação do músico. No momento de criar, a personagem vive um ritual que o agride. Como não conseguira atingir o estágio de reflexão, Romão Pires permaneceu prisioneiro do seu espaço mágico, universo onde habita cantos, óperas, árias, germes de uma genialidade que, não adubada, impediu a rotação de uma sintaxe existencial.

A primeira história introduz uma Ode Sacra, constituída em uma linguagem conativa, na tentativa de soerguer um passado remoto e o apresentar vivo na retina do leitor. Vejamos como se expressa o narrador do conto, logo no seu início:

Imagine a leitora que está em 1913, na Igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda

## Departamento de Letras

a arte musical. [...] Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristãos nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas que já eram bonitas nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra que é excelente: limito-me a mostrar –lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra com alma e devoção.

Os sememas estruturadores deste episódio são o profano e o sagrado. O narrador apresenta o maestro como ser participante e ao mesmo tempo central do código edênico – Igreja. O profano e o sagrado se equilibram. O protagonista é retratado metonimicamente – cabeça branca – assim como os fiéis – riso, cabeleiras, calções. O ponto da partida do narrador é a generalização – visão panorâmica da Igreja e suas luzes

Assim, o narrador vai sendo desenhado em inúmeras pinceladas, tecidas pelo discurso retórico que ritmiza a linguagem pelas repetições enfáticas das partículas de negação – “Não lhe chamo...”, nem para os olhos..., nem para as mantilhas... nada.... Não falo sequer da orquestra...”. Isto nos mostra que a apresentação dos elementos constituintes da missa, realizando-se pela negação, faz crescer a figura do narrado. E ele é apresentado pela cabeça – símbolo da unidade e da perfeição, do sol e da divindade. Uma “cabeça branca”. A nadificação, portanto, vem investida de significados que são significantes de uma afirmatividade de beleza do ritual litúrgico. Através deste recurso o narrador coloca o leitor numa expectativa pelo que vai ser narrado em um tempo retrospectivo.

O sintagma “cabeça branca”, referencia “com alma e devoção”. Desta forma, tempo e ente vivem em uníssono no templo edênico – A Igreja do Carmo – espaço cêntrico do centro Romão regente. Em sendo assim, Romão-centro e Igreja-centro igualizam-se. Para explicar esta posição, tomo por base, três elementos geradores do conto: maestro-música-missa que, unidos, compõem o espaço edênico – Igreja.

Isto quer dizer que o espaço música, união espaço missa, união espaço maestro faz-se igual ao espaço Igreja. O núcleo de tal união é Romão. Logo, Romão instaura-se como o espaço-música, o que faz de Romão e Igreja um único espaço. As pessoas vão à Igreja, não pelo padre ou pelos sacristães, ou mesmo pelo ato da missa. As pes-

soas vão a Igreja ver o Romão-música, o Romão-missa, o Romão-maestro.

### ODE HERÓICA

A segunda história encaixada transmuda-se em uma ode heróica ao focalizar Romão-maestro como o meteoro iluminado e o virtuoso na arte de re-interpretar composição de outrem:

Quem rege a missa é mestre Romão”, — equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”, — ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias”. Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão, rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste e passo demorado? Tudo isso desaparecia, á frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre: o olhar acendia-se, o riso iluminava-se:era outro.

Aqui, são os sememas harmonia e desarmonia que organizam a história. Enquanto o semema harmonia enfatiza Romão-maestro, desarmonia enfatiza Romão-compositor virtual. No espaço virtual da missa o personagem vive o “recreio musical”, integra-se e entrega-se ao cerimonial, desoculta-se — é o “clarão intenso”. É o ser social por excelência. Seu corpo é expressão de ritmo que se absorve numa visão de mundo”. Romão-maestro tem gestos largos, face risonha, vivacidade no olhar, agilidade. Suas mãos cantam pois rege com amor.

### ODE EPICÉDICA

A terceira história encaixada é a atualização de uma ode epicéctica, canto que celebra a morte simbólica do maestro pela presença de uma carga semântica de valor negativo para o Romão-compositor. Aqui, vida e morte dinamizam a história. O cravo, interrogado “durante horas” simboliza sua inconsciência; o “papel muito rabiscado representa um ego confuso e desordenado — sua consciência.

A casa não era rica, naturalmente; nem alegre.não tinha o menor vestígio de mulher velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música. Nenhuma dele...

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece

## Departamento de Letras

que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não a têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens {...} Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía conforme, sem idéia nem harmonia.

A casa do mestre Romão é uma não-casa. Através do emprego de partículas e adjetivações que denotam “ausência de”, o narrador nos faz penetrar num espaço despido – “casa sombria e nua” – onde as imagens visuais, auditivas e olfativas sofrem um processo de corrosão: a violência. Assim o “cravo”, o “papel” e o “mestre” funcionam, inicialmente, como uma violência branca, cuja impureza se acumulam aderindo, daí, uma violência vermelha, já que o sangue de Romão, ao deixar de fluir normalmente, acaba por afetar seu coração. Suas vivências de desgosto e de melancolia comprometem irremediavelmente sua saúde e seu sonho.

Seu ego continua sentindo uma imensa fome de originalidade e sustentando a sobrecarga de uma “vocação sem língua”. Sua consciência não consegue abrir a porta para o infinito, pois seu impulso interior, aliado à “sua ausência de comunicação” consigo mesmo e com os outros, impede-o de participar de um jogo revitalizado. Ter apenas a vocação íntima da música é muito pouco para alguém cuja personalidade introvertida se anula no convívio diário. Conviver é viver com, é gostar de sua própria companhia, é perceber seu lado sombra. O “meteoro iluminado” tem uma luz eficaz e o maestro não consegue transcender nem dar vida ao compositor latente.

### ODE À PAIXÃO

A quarta história é uma ode à paixão. Sendo este sentimento o encontro com nós mesmos e com nossos fantasmas interiores, carrega em si um *pathos* de um terremoto interior:

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. Como um pássaro que acaba de ser preso e forceja por transpor as paredes da gaiola, abai-

## Faculdade de Formação de Professores

xo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada. Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não o ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta.

Mestre Romão é amargo. Sua agonia dissimula um desespero fundo, mas a personagem mantém seu sangue frio, ao fingir uma calma e uma resignação aparentes. Sempre, no momento de criação, sentiu medo e pânico. No entanto, em nenhum momento de sua vida demonstrou interesse em debruçar-se em si mesmo para perceber a conexão das causas e efeitos daquelas sensações na pele de sua alma..

Por isso é um ser a-histórico, sem existência singular. A luz de que é ungido na Igreja apaga-se. Surge então, um rosto, face de uma face que permanecendo virgem, o impediu de se elevar à categoria dos eleitos e de saborear o prazer de uma imortalidade. E, contudo, ele, Romão Pires, “sabia música como ninguém”. Pelo desenho físico e psicológico do personagem, podemos afirmar que ele não soube e/ou não pôde estabelecer um ponto de equilíbrio entre princípio de prazer e princípio de realidade, que, segundo Freud, regem a vida do indivíduo.

Como estes dois princípios são antagônicos, a realidade interna frustra freqüentemente o desejo, mola do dinamismo humano. Este antagonismo necessita de um elemento mediador – o dobrar-se sobre si mesmo com o objetivo de dar um mergulho existencial para conhecer o que é inconsciente e compulsivo nas suas ações. Comparando o inconsciente à parte submersa de um iceberg e o consciente à ponta que se eleva percebo, na leitura do conto, que o eu-inconsciente da personagem é o dono do ser. Embora o eu-consciente procure se ajustar à realidade, fá-lo de modo inábil.

Os sememas estruturadores desta história são sucesso vs fracasso. Funcionam como duas linhas ligeiramente inclinadas e que no decorrer de suas trajetórias, encontram-se, formando um ângulo onde alojaria a exteriorização do seu imaginante, construtor de belas árias, óperas, cantos que permanecem virgens, pois habitam apenas o espaço do irrealizável. Sua compulsão de retornar e guardar o canto – “obra de uma folha apenas de papel” – é sinônimo de uma ansio-

genia e agorafobia crescentes que se refletem num rosto – a face da agonia.

Permanece Romão no estágio de pessoa, pois não tem uma cosmovisão domundo que o cerca, nem de si mesmo. Daí, nunca ter atingido o nível de um indivíduo, isto é, um todo harmônico e indivisível.

### ODE AMOROSA

Esta ode brota da quinta história encaixada, vivida pelos “casadinhos”. O narrador introduz uma carga semântica da área sensorio-lírica.

E então teve uma idéia singular – rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer cousa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra. — Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão... O princípio do canto rematava em um certo lá; este lá, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeira escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal; era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. [...]

Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo.

Os semas “mãos”, “braços”, “olhos” ocam-se, afagam-se, prendem-se. O casal jovem forma um par com a mesma disposição anímica. A moça ingere e digere suas emoções. Alimenta-se do erótico e do amor ao Amor. Este adestramento de sensações faz com que ela entoe “uma linda frase musical, justamente aquela que mestre Romão procurara a vida inteira”. Aqui são os sememas de significação temporal – juventude vs velhice – que comandam o espetáculo.

O animismo jovem do casal e a estagnação velha do mestre Romão pintam a boca de cena desta ode cujo espetáculo se realiza como num teatro. O espaço cênico, palco onde a história se passa tem por abertura as janelas: a de Mestre Romão, sentado em seu “camarote”, a assistir a vida que se passa dentro da janela-palco da casa do casalzinho recém-casado.

## ODE À MORTE

A sexta história encaixada é uma ode à morte. Os sememas trevas vs luz dominam este momento. O desespero de Mestre Romão por não conseguir sair do “lá” continuativo de sua com’posição, fá-lo rasgar o papel que continha um quase nada de um pensamento musical já começado. Neste momento morre, simbolicamente e irremediavelmente o compositor. Estrangulado o sentimento, resta a Romão abaixar a cabeça – elemento que o caracterizou no início do conto como maestro – e fazer morrer, também, aquele ser iluminado que muito bem sabia re-interpretar composição de outrem. No entanto, enquanto a treva do compositor se concretiza, a luz da composição surge clara, cristalina, transparente no canto da moça que, apaixonada, olhava o marido.

Desesperado deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, e à noite expirou.

E morrem Romão-compositor, Romão-maestro, Romão.

O sema “cabeça” aparece na introdução e no desfecho do conto, arredondando a narrativa: uma cabeça iluminada vs uma cabeça apagada. A cabeça, sendo esférica, é o ápice sublime e divino da concentração viva, pois comanda nossas reações diante dos eventos. É a sede da inspiração, o mistério nascente do inesperado instante que faz com que a moça entoe a frase musical que o mestre buscara por toda a sua vida.

## HISTÓRIA ENCAIXANTE

A história encaixante é a ode motriz. Ela é a raiz que sustenta as seis histórias encaixadas. Sendo raiz, ela se ramifica na tentativa de apreender o cerne das odes. Para isto ela tece um bordado onde imagens visuais, sonoras e tácteis estabelecem relação do “alto” para “baixo”, do “ser” para o “não ser”. Esta trajetória exaure Romão Pires, cuja essência comove o leitor. Querendo trilhar o caminho da imortalidade, sem de dar por suas limitações, a personagem adquire uma ansiogenia no momento de compor.

“Ah! Se Mestre Romão pudesse, seria um grade compositor”. E a história encaixante vista como raiz, gera e faz as histórias encaixadas, marcando, em cada uma delas, a força de seu significante: não conseguir fazer brotar o seu fruto, ou seja o verdadeiro produto do desejo de Mestre Romão – a composição.

## O SOLAR E O LUNAR

O solar e o lunar apresentam uma polivalência. São símbolos de vida – morte vs ressurreição. Este espaço de energia sacro-cósmica é filosófico. Como filosofia, explica o que é o homem e o universo. Como religião é o alimento bendito e maldito mas também é fé na ressurreição do homem solar: filhos do sol e da lua. Certas estruturas arcaicas dividiam o universo em dois espaços: o mundo superior e o mundo inferior. Quando o sol e a lua desapareciam, eles desciam ao mundo inferior e traziam de lá os mortos ressuscitados.

Limitar-me-ei, aqui, em detectar o seguinte significado do espaço solar e lunar: o mundo solar como mundo de vida, sopro de luz nascente, mundo de imortalidade; o mundo lunar como mundo das trevas, obscuridade, vazio, mortalidade. O homem, tal como os corpos celestes, se integra nesta harmonia. Faz parte do Cosmo. É um ser cósmico por excelência. Ele tolera tudo, menos ausência de sentido, pois o sentido da vida é a sua história.

Em “Cantigas de Esponsais”, o espaço solar se manifesta: na Igreja, na personagem Romão-maestro e na personagem moça. Cada um destes elementos, assume, na narrativa, uma função iluminada. A Igreja veicula-se ao mundo sagrado, Romão-Maestro ao mundo da música e a moça ao mundo profano.

A igreja, sendo espaço solar, é vida, esperança, redenção, amor. Romão-maestro, sendo igreja, como já foi explicitado anteriormente, também ganha esta dimensão. O narrador fixa o foco de visão em “cabeça branca” – luminosidade. Tal claridade vem revelar o estado de ânimo e paixão de uma alma. A missa, é lícito dizer, torna-se um pretexto para se depreender o estado psíquico da personagem – estado de luz. Como maestro, ele tramita no espaço solar. Mestre Romão aquece com seu talento a comunidade de 1813, “Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa”

A moça, como já foi visto em uma das histórias encaixadas, está num “lá” – além do além da janela de Romão-compositor – e inicia, com um “lá”, a frase musical que Mestre Romão procurava tanto. Representa a luz da criação fluindo solta, livre, inteira pela possibilidade de interação, de comunicação entre as pessoas – o marido e a mulher. O espaço lunar, referenciando as trevas, o vazio, a opacidade, se realiza em Mestre Romão compositor e na casa. A casa de Romão Pires, como espaço lunar, abriga o “não-ser”. Nela Romão se apaga melancolicamente. É caracterizado com um ser “circunspecto”, “de olhos no chão”, “de riso triste”, “de passo demorado”, “indiferente e calado”. A casa é o espaço de Romão-ninguém. Nela não há o menor índice de vida, com exceção do “cravo”, único objeto “alegre”. É dado portanto, ao cravo, sentimento que é negado à personagem.

A casa não era rica, naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas, casa sombria e nua.

O protagonista, desta forma, aparece como morto-vivo que troca o cravo de aposento à procura de um pouco de ar do universo; à procura de um caminho revitalizador que o ajude a emergir da opacidade em que se acha. O homem é, por sua própria natureza, um ser insatisfeito. A insatisfação, sendo intensa, gera solidão e o homem torna-se um ser incapaz, se deseja inovar. Constrói armadilhas e se enreda no tecido febril que o leva ao fracasso de qualquer empreendimento.

O que se pode constatar é que a personagem foi constituindo fortes muralhas em aposentos cada vez menores que o vão sufocando. Sua felicidade é efêmera; o tempo de uma missa cantada. É o ermitão que ao construir a sua ermida fica incomunicável. Deseja a imortalidade mas a recusa, ao procurá-la com um misto de angústia-indiferença-medo. E presentifica-se, então, a luta de um ser que quer ir num além – fronteiras. Romão não quer fechar –se em si mesmo, quer soltar-se num mundo novo que se vislumbra diante dele: o mundo da composição. Mas fracassa no seu empreendimento porque o Maestro só se permitiu explorar uma das faces do seu inconsciente – o seu lado sombra.

A Igreja é o único espaço vital que Mestre Romão possui. Ne-

la ele realiza a sua arte com maestria e constrói-se num ser solar, que se transmuda em lunar quando suas mãos não mais seguram a batuta. Assim, a igreja, é o espaço de liberdade criadora do maestro, é o lugar do sonho já realizado – reger com maestria. Mas é preciso expandir-se mais; é preciso ser um musicista. Nesta nova especialidade, no entanto, a igreja, com toda sua ambientação perde a noção de espaço solar. Não consegue ser a casa onírica, nem cósmica. Fica, então, a personagem enclausurada numa paixão que a aniquila. Romão, na sua vida, teve dois amores: sua esposa e a música. Morta a esposa, idealizou dedicar-se a alguma coisa que fizesse refluir o seu prazer pela vida: terminar o “canto esponsalício”. Sempre que apanha a partitura inacabada, ressurgue a sensação primeira, sem que ele se dê conta: o jovem aterrado que alimenta o seu lado sombra, substrato subterrâneo dominador e pleno de involução. As “notas conjuguais”, símbolo de novo e da plenitude amorosa, não ultrapassam o espaço de uma folha de papel.

Romão, portanto, pode ser lido como metáfora do “passaro preso”, que, ao cortar suas próprias asas, fere-se profundamente. A esposa morta é uma personagem viva no conto. É uma presença-ausência marcante. Talvez ela pudesse ajudar o jovem Romão a evoluir no contato mais íntimo e profundo com o outro. Talvez ela pudesse vir a firmar-se como o seu Ego. Mas, o que acontece, em verdade, no conto, são duas mortes prematuras: a da esposa, real, e a do compositor, simbólica. E o espaço solar transmuda-se em espaço lunar. “Lá, dó... lá, mi...lá,... si, dó, ré...ré... re...”. “Votava ao príncipio, repetia as notas buscava reaver um retalho da sensação extinta”.

Toda palavra abriga, no seio da linguagem, uma polissemia no mundo simbólico. Assim, temos um lá, nota musical, substantivo comum, essência da procura. Um lá que, admitindo também um significado circunstancial, denota distância. Esta distância torna-se símbolo do inatingível, do longínquo, do inacessível: a frase musical jamais acabada. Logo, um lá que pertence, ao mesmo tempo a um espaço solar e a um espaço lunar.

No mundo inteiro de Romão, habitam fantasmas tão ameaçadores, no momento de criação, que seu ser psíquico foi-se comprimido num caminho cada vez mais estreito. Disso resulta um processo de desindividualização, e ele se vê impedido de criar.

Machado retrata-nos com minúcias a personagem central. Oferece-nos a visão de um maestro brilhante que quer constituir-se como um novo indivíduo, mas cuja evolução não se realiza em face do impasse que seu psiquismo cria, ao não atingir o belo ideal que traz na mente. Mestre Romão fez a derradeira tentativa de buscar inspiração quando “deitava os olhos nos casadinhos”. Deitar os olhos é contemplar. Para Platão, a essência do homem é a contemplação. Já a psicologia freudiana elimina a categoria da contemplação como essência. Só o desejo, diz Freud, tem a possibilidade de pôr o aparelho psíquico em movimento. É o desejo de criar que leva Romão Pires a observar os “casadinhos”. E a atitude é enganosa como se a inspiração estivesse no “fora”, no “lá”, “Mestre ouviu-o com tristeza, abanou a cabeça e à noite expirou”

Mestre Romão morreu. Contudo, antes, ouviu “o canto esponsalício” criado em dueto. A moça, símbolo de Euterpe, a deusa da música, surge como elemento co-adjuvante, ao fazer a junção das duas vozes profundamente belas, elevando a música à categoria do eterno: o homem é mortal, mas o que ele produz permanece como testemunha de sua imortalidade. A moça preenche “o nada” de Romão. É sua alma gêmea. Através dela e nela ouvimos, ao ler o conto, “... uma cousa nunca antes cantada nem sabida...”. A tristeza do mestre e a alegria da jovem fundam um novo ser misterioso – “o canto esponsalício” – cuja orquestração proporciona um prazer que compensou as asperezas da vida do personagem. Destarte, “Cantigas de Esponsais” realiza o mito do eterno retorno: “aqueles chegam” disse Romão, “eu saio”. Morre o protagonista mas a canção presentifica e dá vigor ao jovem casal.

Segundo Freud, “as únicas coisas válidas na vida psíquica do homem são as sensações. Viver as emoções traz um equilíbrio de forças do conflito consciente e inconsciente. É axioma freudiano que a essência do homem associa-se com a definição do desejo como energia dirigida no sentido de proporcionar prazer. É o princípio do prazer que estabelece o propósito da vida. O objeto deste princípio é a felicidade. A realidade frustra, muitas vezes, o desejo. Desse ponto de vista podemos afirmar que Romão Pires, ser lunar, durante toda a sua existência procurou a concretização de um desejo – ser compositor. Mas ele reprimiu suas emoções. Repressor de si mesmo permaneceu “pássaro preso” até a velhice. Essa imagem não permite o flo-

## Departamento de Letras

rescer de inspiração como força propulsora de um talento que convulsiona a alma.

Machado de Assis preencheu com maestria a tela em branco, ao pintar o retrato de um ser frágil, melancólico e medroso mas também investido de uma coragem heróica por excelência. A personagem não faz concessão diante do mistério que envolve sua alma. Mestre Romão morre, dilacerando-se. Podemos dizer que, em certo sentido, sua vida foi intensa e dinâmica. Na sua solidão, tem como companhia a sua sombra, árvore que no decorrer do tempo torna-se cada vez mais frondosa e cujos ramos espessos não deixam fluir “o clarão intenso”. Sua vida, por isso, foi céu nublado e cinzento à procura do sol do universo.

## BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de. “Cantigas de Esponsais”. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, vol. II.

BROWN, Norman O. *Vida contra a morte*. Petrópolis: Vozes, 1974.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

ELIADE, Mircea. *Tratado de Histórias das Religiões*. Lisboa: Martins Fontes, 1977.

**O PORTUGUÊS DO BRASIL  
QUESTÕES DE SUBSTRATO, SUPERSTRATO  
E ADSTRATO**

*Afrânio da Silva Garcia (UERJ)*

INTRODUÇÃO

O objetivo desse trabalho é o de apresentar, de maneira clara e sucinta, o que vêm a ser *substrato*, *superstrato* e *adstrato* e de que maneira eles influíram no *português do Brasil*. Além disso, por achar pertinente, incluí um estudo do *substrato*, *superstrato* e *adstrato* no *português europeu*, já que o português chegou ao Brasil já influenciado por eles.

Para efeito de apresentação, dividi meu trabalho em três partes: na primeira, apresento as definições de Mattoso Câmara Jr., Wilton Cardoso & Celso Cunha, e Martinet, seguidas de um resumo de tais definições; na segunda, apresento os efeitos do *substrato*, *superstrato* e *adstrato* no português europeu e, em seguida, procuro resolver a questão a respeito das influências indígenas e africanas no português do Brasil, se elas seriam uma influência de *substrato* ou *adstrato* e de que maneira se manifestaram essas influências; por último, apresento as conclusões a que cheguei com meus estudos.

Quanto à importância do meu trabalho, acho-o bastante interessante como um resumo do que foi escrito a respeito do assunto, ou seja, *substrato*, *superstrato* e *adstrato*, inclusive com indicações bibliográficas para uma pesquisa mais profunda.

Em relação a sua originalidade, acredito que, apesar do muito que se tem escrito sobre o assunto, será garantida pela minha visão pessoal do tema e, conseqüentemente, da minha maneira pessoal de apresentá-lo.

DEFINIÇÕES DE SUBSTRATO, SUPERS-TRATO E ADSTRATO

Muito embora a maioria dos linguistas utilize, hoje em dia, os conceitos de *substrato*, *superstrato* e *adstrato*, o sentido que eles atribuem a tais termos varia um pouco, o que torna necessário uma tentativa de definição de tais conceitos, antes de começarmos a lidar

com eles.

Para tal fim, apresento as definições de Mattoso Câmara Jr., de Wilton Cardoso e Celso Cunha e de Martinet, para depois apresentar uma definição que resuma essas três definições.

### *A definição de Mattoso Câmara Junior*

Mattoso Câmara Junior apresenta, em seu *Dicionário de Linguística e Gramática*, as seguintes definições:

a) *substrato* – nome que se dá à língua de um povo que é abandonada em proveito de outra que a ela se impõe, geralmente como consequência de uma conquista política;

b) *superstrato* – nome que se dá à língua de um povo conquistador, que a abandona para adotar a língua do povo vencido;

c) *adstrato* – toda língua que vigora ao lado de outra (bilíngüismo), num território dado, e que nela interfere como manancial permanente de empréstimos.

### *A definição de Wilton Cardoso e Celso Cunha*

Wilton Cardoso e Celso Cunha, por sua vez, nem chegam a abordar o que seja *adstrato*. Eles fazem a seguinte definição:

a) *substrato* – toda influência que a língua desaparecida imprime no idioma sobrevivente;

b) *superstrato* – a influência de outras línguas sobre a primitiva, que todavia se mantém.

### *A definição de Martinet*

Martinet não só define *adstrato* e *superstrato*, como apresenta duas definições para *substrato*:

a) *substrato*<sub>1</sub> – língua que existia numa certa região, mesmo que não tenha influenciado a língua posterior;

b) *substrato*<sub>2</sub> – língua antiga e, eventualmente, desaparecida

que deixou vestígios na língua que chegou e predominou;

c) *superstrato* – conjunto de elementos lingüísticos trazidos por uma língua vinda do exterior que coexistiu algum tempo com a língua local;

d) *adstrato* – língua que conviveu ou convive em pé de igualdade com a língua local.

### **Resumo das definições**

Como vimos, a definição dos termos *substrato*, *superstrato* e *adstrato* varia bastante, assim como o que cada autor abrange com cada termo. Assim sendo, o *árabe*, que Mattoso classifica como *adstrato*, é caracterizado como *superstrato* por W. Cardoso e C. Cunha, os quais também classificam o grego como exemplo de *substrato*, além das línguas pré-romanas apontadas por Mattoso.

Se fizéssemos um resumo das três definições, partindo-se sempre do mais geral, teríamos:

1) *Substrato* – língua nativa desaparecida de um povo dominado, que adotou a língua do dominador;

2) *Superstrato* – língua nativa de um povo dominador desaparecida, em virtude de este povo ter adotado a língua do povo dominado;

3) *Adstrato* – qualquer língua que conviveu ou convive em pé de igualdade (*bilingüismo*) com outra língua.

Essa conceituação abrangeria quase todas as influências que a língua portuguesa sofreu em sua formação, quer como português de Portugal, quer como português do Brasil, ficando de fora apenas: as palavras de *empréstimo às línguas modernas*: galicismos, anglicismos, palavras de origem alemã, italiana, espanhola, russa, húngara, turca, polonesa e asiática; e as palavras de *empréstimo às línguas de cultura*: latinismos, helenismos, palavras de origem hebraica ou sânscrita.

SUBSTRATO, SUPERSTRATO E ADSTRATO  
NO PORTUGUÊS

Podemos definir as influências de *substrato*, *superstrato* e *adstrato* como pertencentes a dois tipos: aquelas referentes ao português de Portugal e aquelas referentes ao português do Brasil. Como o Brasil, após a colonização portuguesa, nunca foi conquistado por nenhuma outra nação, a questão das influências devidas ao *superstrato* não se aplica ao português do Brasil.

***Substrato, superstrato e adstrato no português europeu***

O *substrato do português europeu* é constituído pelas línguas ibéricas, anteriores à conquista romana. São elas:

1) *Ibérico* – exerceu bem pouca influência, não chegando a mais de trinta palavras. As mais importantes são: *barro, baía, bezerro, balsa, cama, esquerdo, garra, manto e sapo*.

2) *Celta* – sua influência, embora pequena, é bem maior, mas compreende, além do *substrato*, palavras de importação recente, como *menir, dólmén, druida e bardo*, e palavras incorporadas ao latim antes da conquista da Península Ibérica. As palavras de origem céltica mais importantes são: *bico, cabana, caminho, camisa, carro, cerveja, gato, gordo, lança, légua, peça e touca*.

3) *Fenício e púnico* – é quase nula a influência do fenício e sua variante dialetal, o *púnico* (de Cartago). A única palavra de pura origem fenícia incontestável é *barca*, enquanto as palavras de origem púnica são: *mapa, mata e saco*.

4) *Grego* – embora sejam inúmeras as palavras portuguesas de origem grega, raras são as que se pode atribuir, sem margem de dúvida, ao *período de dominação grega* na Península Ibérica, anterior à conquista romana. São elas: *bolsa, cara, corda, calma, caixa, ermo, governar, golfo e órfão*.

O *superstrato*, representado pelas palavras de origem germânica, introduzidas pelos *visigodos, suevos e vândalos*, constituiu-se numa influência bem mais acentuada do que aquela do *substrato*. São, na maior parte das vezes, palavras ligadas à *vida militar* e aos costumes próprios dos *germanos*, tais como a *guerra* e o *saque*. As

mais importantes são: *acha, arauto, arreio, agasalho, albergue, anca, aspa, barão, banco, banho, branco, brasa, brandir, dardo, esgrimir, espiar, elmo, espeto, estaca, estribo, espora, estampar, escarnecer, feudo, fato, feltro, fralda, fresco, ganso, garbo, guarda, grupo, galardão, guia, lata, lasca, liso, marco, morno, rico, roupa, roubar, saga, sopa, tirar, trepar, trégua* e os pontos cardeais: *norte, sul, leste, oeste*. Além das *palavras de origem germânica* devidas ao *superstrato*, existem ainda as que já haviam sido introduzidas no latim à época da conquista romana da Península Ibérica, como *guisa* e *roca* (pré-góticos), *harpa, carpa, sabão, burgo, coifa, bando* e *arenha*, assim como outras, cuja origem se prende não ao *germânico*, mas ao *alemão*: nomes de *elementos químicos, talco, obus* e *valsa*.

O *adstrato* compreenderia, de acordo com a definição final resumida exposta anteriormente, as seguintes línguas:

1) *Árabe* – embora tenha ocorrido uma *grande influência árabe*, ela se limitou quase que exclusivamente ao vocabulário. As palavras de origem árabe são fáceis de reconhecer pela presença do artigo invariável *al*, quer inalterado ou reduzido a *a*, quando antes de *x, z, c* e *d*: *arroz, azeite, açougue* e *aduanas*.

Os nomes árabes mais frequentes relacionam-se a:

a) *Plantas*: algodão, alecrim, alface, alfafa, alfazema, açafreão, açucena, alcachofra, benjoim e bolota.

b) *Instrumentos variados*: alaúde, tambor, alicate, alfanje, al-gema, aljava, almofariz e gaita.

c) *Ofícios e oficinas*: alcaide, alfaiate, alferes, almoxarife, califa, emir; aduana, alcova, aldeia, armazém, arrabalde e arsenal.

d) *Alimentos e bebidas*: aletria, acepipe, álcool, almôndega e xarope.

e) *Medidas*: alqueire, arroba e quintal.

Além dessas temos *palavras de significação vária*: álcali, alarde, alarido, alcinha, algazarra, álgebra, azulejo, alvará, almofada, alcatéia, azeviche, azar, cáfila, javali, cifra e zero; os *adjetivos* garri-do, forro, mesquinho e baldio; uns poucos *verbos*, como alcatifar; e a interjeição *oxalá* (proveniente do árabe “*in sha Allah*”).

2) *Provençal* ou *occitânico* – já que este conviveu longamente com o português, a influência do *provençal* ou, modernamente, *occitânico*, pode ser enquadrada como influência do *adstrato*. Apesar da longa convivência entre o *português* e a “*langue d’Oc*”, no entanto, a presença de palavras de origem *provençal* é bem menor do que seria de se esperar, concentrando-se, basicamente, em vocábulos relacionados com a vida nas *cortes*, tais como: *alba, balada, bedel, coxim, cadafalso, estandarte, homenagem, jogral, justa, paliçada, refrão, sirventês, trova, truão, tropel, vassalo* e *vianda*. Além dessas, temos algumas palavras de uso mais geral, como: *a legre, anel, artilharia, salitre, rouxinol* e *viagem*.

### *Substrato e adstrato no português do Brasil*

A questão que se levanta em relação aos *elementos indígenas e africanos* no português de ultramar é se eles seriam um exemplo de *substrato*, isto é, a língua nativa desaparecida de um povo dominado, ou de *adstrato*, ou seja, uma língua que conviveu com outra em estado de *bilingüismo*, antes de desaparecer. As evidências indicam ser a segunda hipótese a mais acertada, uma vez que:

1) Nunca houve um real contato dos colonizadores portugueses com as línguas indígena ou africana no Brasil. Havia, isto sim, duas diferentes *línguas de intercurso*, isto é, línguas simplificadas para entendimento mútuo entre dois povos de línguas diversas, que necessitam se comunicar. Por um lado, tínhamos a *língua geral*, uma versão simplificada da língua *tupi*, que era usada pelos brancos e mamelucos (filhos de índia com branco) em seus contatos com os aborígenes. É importante notar que essa *língua geral* já existia muito antes da chegada dos portugueses ao Brasil, sendo usada pelos índios da tribo *tupi* como meio de comunicação com as demais tribos de famílias lingüísticas diferentes, que falavam as famosas *línguas travadas*, de aprendizado difícil. Por outro lado, tínhamos um *semicrioulo português*, com o qual os portugueses se comunicavam com os *negros escravos* e, também, com os índios e mestiços. Essa comunicação entre brancos e negros através desse *semicrioulo português* era facilitada pelo fato de haverem já os negros aprendido tal português na África, nas possessões portuguesas de onde tinham sido comprados. À exceção dos padres jesuítas e dos mercadores de es-

cravos e tripulantes de navios negreiros, praticamente nenhum português entrou em contato direto com qualquer outra língua que não fosse a *língua geral* ou o *semicrioulo português*.

2) Os *índios brasileiros*, salvo raríssimas exceções, *jamais abandonaram sua língua* para adotar a do conquistador; pelo contrário, no começo da colonização, a *língua geral* era mais falada do que a *portuguesa*, devido à grande superioridade numérica dos mamelucos e índios sobre a população branca.

A *língua geral* só deixou de ter importância pelo fato de os portugueses terem chacinado seus falantes, como nos diz Serafim da Silva Neto: “um documento jesuítico nos diz que as 40 mil almas... estavam reduzidas a 400.”

Os *negros* também não abandonaram seu *português crioulo* para aprenderem a *língua portuguesa padrão*. O principal motivo disto foi que o Brasil, profundamente *escravocrata e racista*, não fornecia qualquer tipo de educação aos negros; a estes, bastava que soubessem o *português crioulo*, para que pudessem entender as ordens e cumpri-las.

As evidências aqui apresentadas servem para caracterizar tanto os elementos *tupis* como os *africanos* como influência do *adstrato*, e não do *substrato*, no *português do Brasil*. É digno de nota o fato de que tanto a *língua geral* como o *semicrioulo português* serem *línguas de intercurso*, donde seria de se esperar que influenciassem o português da mesma forma; tal fato, no entanto, não se deu. Enquanto a *língua geral* teve influência, quase que exclusivamente, sobre o *léxico*, a influência do *semicrioulo português* se exerceu, basicamente, sobre a *morfologia* e a *fonologia*.

### **Influência da língua geral sobre o português do Brasil**

Como dissemos, tais influências se verificaram principalmente no *léxico*, pela introdução de inúmeras palavras novas. Essas palavras são, geralmente, relacionadas a:

1) *Animais* – araponga, arara, capivara, curió, cutia, gambá, jibóia, jacaré, jararaca, juriti, lambari, paca, piranha, quati, sabiá, saúva, tamanduá, tatu e urubu.

## Departamento de Letras

2) *Plantas* – abacaxi, capim, carnaúba, cipó, imbuia, ipê, jabuticaba, jacarandá, jequitibá, mandioca, peroba, pitanga, sapé, taquara e tiririca.

3) *Utensílios* – arapuca e jacá.

4) *Alimentos* – moqueca e pipoca.

5) *Fenômenos naturais* – piracema e pororoca.

6) *Crendices* – saci, caipora e curupira.

i) *Doenças* – catapora

Além disso, cita-se como influência da *língua geral* o uso de *ele* (e suas variantes) como *acusativo*, ao invés do pronome oblíquo *o* (e suas variantes), mas o uso de *ele* como *objeto direto* já se manifestava como uma tendência provável de evolução do português antes mesmo do descobrimento do Brasil.

### **Influência do *semicrioulo português* sobre o português do Brasil**

A influência do *semicrioulo português* manifesta-se sobre três níveis de estruturação da língua, que são:

1) *Fonológico* – apresentando os seguintes casos:

a) redução de *ditongo* a *vogal*: *dotô* por *doutor*; *isqueiro* por *isqueiro*;

b) transformação do *lh* em *iode*: *muié* por *mulher*; *oiá* por *olhar*;

c) assimilação dos *grupos consonantais* em *nasal*: *tomano* por *tomando*; *quano* por *quando*; *tamém* por *também*;

d) queda do *r* final: *amô* por *amor*; *muié* por *mulher*; *fazê* por *fazer*;

e) queda do *l* final: *generá* por *general*; *papé* por *papel*.

2) *Morfofonológico* – apresentando os seguintes casos:

a) queda da *primeira sílaba* do verbo *estar*, como em *eu tô*:

## Faculdade de Formação de Professores

b) *aglutinação fonética*, como em *zóio* por *olhos*; *zunha* por *unhas*; e *zoreia* por *orelhas*.

3) *Morfológico* – manifesto por:

a) *simplificação da flexão verbal*, reduzida a somente *duas* pessoas, como em:

“*eu compro*”

“*tu/você compra*”

“*ele/ela compra*”

“*nós compra*”

“*vocês compra*”

“*eles/elas compra*”

b) *queda da flexão de número do determinado*, como ocorre em: “*as muiê*” por “*as mulheres*”; “*esses home*” por “*esses homens*”.

Houve, também, uma influência desse *semicrioulo português* sobre o *léxico*, mas reduzida quase que exclusivamente a coisas típicas africanas, tais como:

a) *Religião*: macumba, mandinga, candomblé, babalaô e orixá;

b) *Comida*: tutu, angu, abará, cachaça e vatapá;

c) *Instrumentos*: agogô, samba, maracatu e ganzá;

d) *Doenças*: caxumba, calombo, calundu e banzo;

e) *Objetos de uso*: cachimbo, carimbo, miçanga e tanga;

f) *Animais e plantas*: camundongo, marimbondo, inhame, chuchu, jiló, maxixe e quiabo;

g) *Locais*: mocambo, quilombo e senzala;

h) *Pessoas e relações pessoais*: moleque, mucama, milonga, molambo, muxoxo, quizília e denço.

É importante ressaltar que muitas das influências desse *semicrioulo português*, nos campos *morfológico* e *fonológico*, senão todas, já existiam como *tendências atuantes* ou *possibilidades latentes*

na língua portuguesa padrão, havendo mesmo certas modificações, imputadas ao *semicrioulo português*, que remontam ao latim vulgar. Além disso, mesmo no *léxico*, a influência foi pouca, já que muitas das palavras de origem africana existentes no português já existiam à época do descobrimento do Brasil, como é o caso de *inhame*.

### CONCLUSÃO

Pelo que vimos até o momento, podemos chegar às seguintes conclusões:

1) A influência do *substrato* no português é de pouca importância, resumindo-se ao *léxico*, mesmo assim num *número pequeno de palavras*.

2) A influência do *superstrato*, apesar de bem maior, é resumida também ao *léxico* e muito especializada, sendo que muitas de suas formas, como *garbo*, *saga*, *elmo*, *arauto*, etc., tornaram-se *obsoletas* ou *excessivamente restritas*.

3) A influência do *adstrato* é a mais importante de todas. Com exceção do *provençal*, todas as línguas que conviveram com o português, quer em Portugal: o *árabe*, quer no Brasil: a *língua geral* e o *semicrioulo português*, penetraram bastante no nosso *léxico*, sendo que o *semicrioulo português* serviu, ainda, para detonar certas *potencialidades latentes* do português e intensificar o *processo de evolução* já existente, de uma maneira muito mais intensa, é claro, nas *populações de baixo nível de escolaridade e instrução*.

BIBLIOGRAFIA

CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 42, 227-228 e 230.

———. *Dispersos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1975. p.71-87

———. *História e estrutura da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1919. p. 1-11 e 26-31.

CARDOSO, Wilton e CUNHA, Celso F. da. *Estilística e gramática histórica; português através de textos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1918. p. 133-148 e 238-250.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de gramática histórica*. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982. p. 32-33, 189-191 e 323-341.

SILVA NETO, Serafim da. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Presença, 1977. p. 18-209.

## OS QUASE-FONEMAS DO PORTUGUÊS

Afrânio Garcia (UERJ)

### INTRODUÇÃO

Existe um grupo de sons no português que são usados apenas num conjunto muito reduzido de interjeições e, o que é mais interessante, somente nelas, não ocorrendo em nenhuma palavra de nossa língua.

Esses sons não podem, de maneira alguma, ser considerados *fonemas*, visto não serem segmentáveis nem comutáveis por outros fonemas, ou seja, esses sons que aparecem nessas interjeições não fazem parte de nenhum outro tipo de vocábulo ou interjeição nem se opõem a nenhum outro fonema, na medida em que não existe nenhum *par mínimo*, ou ambiente fonético, em que estes sons contrastem com outros fonemas da língua portuguesa.

A tendência geral seria caracterizar esses sons simplesmente como *fonas*, na distinção tradicionalmente adotada nos estudos lingüísticos, a partir da definição de fonema de Baudouin de Courtenay e dos trabalhos do 1º Congresso Internacional de Lingüística (Haia, 1928). No entanto, a definição de fonema inclui como um dos seus traços característicos ser um *som significativo*, e esses sons a que nos referimos preenchem perfeitamente esta exigência classificatória, uma vez que eles decididamente *significam alguma coisa*. Por esta razão, optou-se por chamá-los de *quase-fonemas*.

Existem três tipos de *quase-fonemas* no português: os *cliques*, as consoantes e vogais *nasais puras* e as *consoantes ingressivas*, sendo que estas últimas ocorrem apenas no calão, como veremos a seguir.

### OS CLIQUES

*Cliques* são sons feitos não pela expulsão do ar dos pulmões, como ocorre com todos os fonemas do português, mas pelo ruído produzido pela súbita entrada do ar num espaço onde havia um vácuo, ou algo próximo disto. É interessante notar que, apesar de nenhum deles funcionar como fonema, o português do Brasil utiliza,

## Faculdade de Formação de Professores

com função de interjeição, quatro dos cinco cliques tradicionalmente descritos nos compêndios de fonética. Assim sendo, temos:

A) Um clique bilabial, usado comumente para reproduzir o som do beijo ou para enviar um beijo à distância, geralmente representado nas histórias em quadrinhos pela onomatopéia “smack”.

B) Um clique dental-alveolar, usado para indicar desaprovação, normalmente representado na grafia por “tsk tsk tsk!”.

Exemplo:

(1) Tsk tsk tsk! Ela não tem jeito mesmo!

C) Um clique alvéolo-palatal, de uso mais restrito, usado para chamar cachorros, ou para incitar o cavalo a andar, normalmente produzido com os lábios menos arredondados no primeiro caso e com os lábios mais arredondados no segundo caso. Raras vezes representado graficamente, sua grafia oscila entre “tchic tchic tchic ” e “chique chique chique ” no primeiro caso e entre “tcho tcho” e “tchuc tchuc” no segundo.

Exemplos:

(2) Vem cá, cachorrinho! Chique chique chique!

(3) Eia, cavalo! Tcho tcho!

D) Um clique palato-velar, usado normalmente para imitar o barulho dos cascos dos cavalos no solo, normalmente representado na grafia como “toc toc toc toc” ou “tloc tloc tloc”, recentemente usado como breque numa canção popular.

Exemplos:

(4) Ia o cavalinho, tloc tloc tloc!, pela estrada a fora, tloc tloc tloc!

(5) Quero te amar, toc toc! quero te beijar, toc toc!

## AS NASAIS PURAS

As consoantes e vogais *nasais puras*, ou seja, aquelas que são pronunciadas com a corrente de ar vinda dos pulmões escoando-se

exclusivamente pelas narinas, com a boca fechada, têm uma diferença fundamental em relação aos outros *quase-fonemas*: elas não só admitem *variação de entoação* como sempre a utilizam, talvez porque sejam usadas em interjeições com alta carga de emoção. Como não temos conhecimento de representação fonética para este tipo de situação, optamos por representar as nasais puras do português pelo símbolo da vogal ou consoante à qual elas mais se assemelham com dois sinais de til, um acima e outro abaixo, seguido da entoação correspondente.

Como todas as vogais nasais puras do português são pronunciadas com a boca fechada, grande parte da sua classificação em termos de ponto de articulação se perde, tornando todas as vogais nasais puras altas e fechadas, divididas apenas em *anterior*, *central* e *posterior*, sendo que a última possui uma variante “*glide*” (ditongada). Já as consoantes nasais puras que ocorrem no português são sempre fricativas glotais, podendo soar de três maneiras: simples, velarizada ou palatalizada (difícil perceber e, portanto, decidir, nos dois últimos casos, se a consoante está ou não associada a uma vogal).

Assim sendo, temos as seguintes nasais puras:

A) Uma vogal nasal pura posterior alongada, com entoação ascendente, indicativa de uma grande aprovação, como diante de uma comida saborosa ou de uma mulher muito bonita, geralmente representada “uuum!” na grafia.

Exemplos:

(6) Uuum! Mas que delícia!

(7) Uuum! Olha só que gatinha!

Quando em resposta a uma pergunta real ou hipotética, costuma vir repetida.

Exemplo:

(8) — E aí! Que achou (da proposta, da mulher, etc.)?

— Uuum! Uuum! Essa, sim!

B) Uma vogal nasal pura posterior “*glide*”, com entoação alto descendente, indicativa de profundo desagrado, principalmente em

relação a um cheiro ruim. Muitas vezes representada graficamente por “um... !?”, com acento de exclamação e interrogação.

Exemplo:

(9) Um...!? Que inhaca!

C) Uma consoante fricativa glotal nasal pura simples, normalmente pronunciada repetidamente, com entoação descendente, indicativa de menosprezo, normalmente acompanhada de um sacudir dos ombros. Geralmente representada por “hum!...”, com reticências depois do ponto de exclamação.

Exemplo:

(10) Hum hum!... Até parece que eu ligo!

D) Uma consoante fricativa glotal nasal pura velarizada, com entoação baixo ascendente, geralmente repetida, que pode indicar anuência ou atenção. Pronunciada isoladamente, com uma curva ascendente mais acentuada, sinaliza ao ouvinte que ele deve prestar mais atenção ao que foi dito, ou que o interlocutor está plenamente atento, ou ainda que é esperada uma resposta imediata. Normalmente representada graficamente por “hm!”.

Exemplos:

(11) — Estamos combinados, então?

— Hm hm!

(12) — E aí, o que você acha? Hm!

E) Uma consoante fricativa glotal nasal pura palatalizada, com entoação baixo ascendente, geralmente repetida (às vezes, três ou quatro vezes), indica uma aprovação ou admoestação irônica. Igualmente representada na grafia por “hm!”.

Exemplos:

(13) — Vai estudar? Hm hm hm! Faz de conta que eu acredito.

(14) — Você e a Soninha? Hm hm hm hm!

As outras nasais puras que ocorrem no português são de uso muito esporádico, usadas mais com sentido lúdico do que comunica-

tivo.

## AS CONSOANTES INGRESSIVAS DO CALÃO

Com a generalização do comércio de drogas no Rio de Janeiro, multiplicaram-se os exemplos concernentes ao calão específico dessa atividade. Além de várias palavras e expressões que praticamente já se incorporaram ao linguajar carioca, como *bagana* (cujas origens remontam à Guerra do Paraguai), *preto e branco* (metonímias recentemente introduzidas), *avião*, *vapor*, *barato*, *olheiro*, “*soldado*”, etc., passou-se a usar, nas últimas décadas, duas interjeições onomatopaicas muito significativas, ambas valendo-se de *consoantes ingressivas*, ou seja, aquelas produzidas com o ar entrando para os pulmões, em vez de saindo. Assim sendo, temos:

A) Uma consoante fricativa bilabial ingressiva (representação onomatopaica do ruído de dar uma tragada profunda num cigarro), que optamos por representar pelo símbolo fonético da fricativa bilabial surda seguida de uma seta voltada para a direita, usada para convidar alguém a fumar maconha ou para sinalizar que alguém costuma fumar maconha. Não possui representação gráfica.

Exemplos:

(15) — Como é, vamos?

(16) — Ele já foi um bom rapaz, mas agora é só.

B) Uma consoante nasal pura ingressiva (representação onomatopaica do ruído de uma aspiração profunda) a qual representaremos por dois sinais de til, um acima e outro abaixo, seguido de uma seta voltada para a direita, usada para convidar alguém a cheirar cocaína, ou para indagar se alguém tem cocaína, ou ainda para indicar que alguém costuma fazer uso de cocaína. Normalmente é pronunciada repetidamente. Sua representação gráfica mais comum é “sniff sniff”.

Exemplos:

(17) — E aí, tem? “Sniff sniff”.

(18) — Paulinho!? Maior “sniff sniff”.

## CONCLUSÃO

Como pudemos constatar acima, existe uma classe de interjeições, extremamente carregadas de emoção e/ou intenções, que são expressas por sons que nunca são usados na linguagem emocionalmente neutra. O fato de essas conjunções serem altamente significativas nos inclina a classificar estes sons numa zona fronteira entre os *fonemas*, que são significativos, segmentáveis e comutáveis, e os *fonos*, que não são significativos, de acordo com a maioria das distinções aceitas entre fonemas e fonos, razão de as chamarmos de *quase-fonemas*.

Não obstante essa questão terminológica, achamos bastante interessante comprovar que o português do Brasil conta, em seu elenco fonético, além das consoantes e vogais tradicionalmente listadas e estudadas nos compêndios, com nada menos que nove outras vogais e consoantes em pleno uso na realidade lingüística cotidiana da nação.

**A RARA CONFLUÊNCIA  
DO ESQUECIDO PARNASIANISMO**

*Luiz Fernando Dias Pita (UCB e UNIGRANRIO)*

Partamos do paradoxo: os manuais de literatura destinados ao público acadêmico são unânimes em localizar no Parnasianismo uma contribuição para a formação do cânone literário brasileiro e ressaltam a associação entre seus membros e as estruturas socio-culturais de seu tempo, por quê então aqueles manuais dedicados ao público de Ensino Médio o apresentam mínima e severamente?

Uma possível explicação para tal questionamento virá do exame da trajetória da literatura brasileira produzida após o Parnasianismo. Analisando-se a retórica de fundação do Modernismo, compreende-se que este produziu discursos em que aquele era visto como algo a erradicar-se: “A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira(...) Na geleira de mármore de Carrara do Parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete” (BOSI, 1982:382.), pontificava Menotti del Picchia já durante a Semana de Arte Moderna.

Mais comedido, Oswald de Andrade (1987:34) traça o necrológio do Parnasianismo:

Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS!

O “ai dos vencidos” patenteia a intenção modernista em constituir-se como novo cânone literário brasileiro. Estética de reação, o Modernismo vitorioso reformulou ou erradicou diversos dos paradigmas que o Parnasianismo estabeleceu ou perpetuara. Tal fato origina dois problemas para os estudos literários: a), a crítica literária pouco se dedica ao tema; fazendo-o, revela (quase sempre) pouca profundidade em suas análises; b), em decorrência, os autores de livros didáticos reproduzem o desinteresse acadêmico e o preconceito modernista, gerando um público discente que olha para o Parnasianismo já conformado pelo discurso dos modernistas. Desse

modo, ativa-se um círculo vicioso em que parte da trajetória literária brasileira é destinada ao esquecimento. Esquecimento danoso, porque comprometedor da amplitude reflexiva sobre o processo literário nacional.

O presente trabalho analisa sucintamente o Parnasianismo como movimento, tentaremos traçar sua história, focalizando a história das relações que estabeleceu com o panorama literário internacional seu contemporâneo. (Nesse tópico, optamos por centrarmos-nos na França, berço do estilo, e na América Latina, posto que o Parnasianismo é um momento de rara confluência destas três culturas latinas) e a sua contribuição do Parnasianismo para formar nosso cânone cultural, quando tentaremos também analisar o porquê da virulência anti-parnasiana posterior à Semana de 22. Permeando nossa análise, teremos a exposição dos principais preceitos da estética parnasiana. Nossa trajetória pretenderá construir elos transciplinares, fazendo confluir História, Literatura Brasileira e a recém-incluída Língua Espanhola, ultrapassando neste caso os limites geralmente impostos a uma língua estrangeira e mergulhando na cultura que através dela se manifesta.

### RAÍZES DO PARNASIANISMO

O Parnasianismo surge na França com a publicação de *Parnasse Contemporain* (1866), e é caracterizado pela isenção do autor perante a realidade e pela objetividade no trato do referencial de sua(s) mensagem(ns). Contrário ao Romantismo em ideologia e concepção literária, não é sem precedente que o considerem "Realismo em verso", minimização perigosa, pois confunde a objetividade realista da parnasiana: esta centrava-se principalmente na mensagem e no código, aquela na reprodução do referencial. Reagindo ao *conteúdo* romântico, o Parnasianismo contrapõe-lhe a obsessão pela forma, com sua estética traçada no poema *L'Art*, de Théophile Gautier.

De origem francesa, o Parnasianismo adotou como base estilística diversas construções poéticas comuns na tradição literária daquela língua, principalmente as métricas pares – em que a preferência pelo alexandrino perfeito se destacou – e a tendência ao preciosismo vocabular. Dentro deste espírito justifica-se a devoção

parnasiana pelo soneto: mesmo perpetuado pelo romantismo, o soneto já se integrara indelevelmente ao paradigma literário francês.

Convém ainda observar um detalhe: nem todos os participantes de Le Parnasse Contemporain podem ser rigorosamente classificados como parnasianos: tomando-se Baudelaire como exemplo, constata-se nele o embrião do Simbolismo e do Modernismo – correntes literárias em geral apresentadas como oposta à que vimos estudando; apresentação também incompleta, pois o Simbolismo guarda mais pontos de contato com o Parnasianismo que este com o Realismo.

### EXPANSÃO E ADAPTAÇÃO DO PARNASIANISMO NA AMÉRICA LATINA

Concebendo cultura como reprodução dos modelos dos países centrais, as elites culturais latino-americanas absorveram todas as tendências que lá se formulavam. Assim, é lícito pensar que o desgaste que esses movimentos apresentassem na Europa dar-se-iam também na América Latina: “A introdução do parnasianismo no Brasil coincide com a do naturalismo. Às vésperas do decênio de 80, a reação contra os chavões românticos invade a poesia”(MERQUIOR, 1979:121) Logo, a ascensão do Parnasianismo entre nós se justifica não só pelo afã reprodutivista das elites do século XIX, mas pela real exaustão dos movimentos a que se contrapunha.

Ao pensar-se a recepção do Parnasianismo na América Latina, tenha-se em conta que, entre 1880 e 1930, a região é palco de enormes transformações no plano econômico que consolidarão o sistema “demoligárquico” republicano liberal preconizado desde as guerras de Independência. No âmbito cultural, desenvolve-se nesse período a transformação na recepção latino-americana da produção dos países centrais: de passiva e acrítica; a América Latina adotará uma posição crítica e reformuladora dos movimentos culturais “importados”.

Nesse contexto, a primazia cabe ao nicaragüense Rubén Darío: apresentando concomitantemente as tendências parnasianas e simbolistas advindas da França, dá início ao Modernismo hispano-

americano<sup>21</sup>. Se o Modernismo hispano-americano não distinguiram parnasianos de simbolistas, as teses defendidas pelos primeiros tiveram alguma preponderância em sua produção: em *Palabras Liminares*, prólogo a um de seus livros, Darío expõe os valores que crê primordiais: “¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (DARÍO, 1992: 36). O interesse pela “melodia de idéias” está em consonância com a ideologia do Simbolismo e é certo que toda a preocupação formal que Darío manifesta é comum aos dois movimentos.

As transformações econômicas a que referimos realocaram as classes sociais hispano-americanas: o surgimento das burguesias locais vinculadas ao capital externo transformavam as oligarquias rurais. Porém, como esta burguesia ainda não se constituira em elite cultural nem formulara seus discursos de poder, esse espaço era ocupado por elementos vinculados à velha ordem, sendo palco para expor-se sua visão de mundo já ultrapassada mas ainda pujante. Não nos espante o tom passadista e aristocrático de Darío, expresso peremptoriamente em *Palabras Liminares* (DARÍO, 1992: 24):

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagábal! de cuya corte – oro, seda, mármol – me acuerdo en sueños...

Explicado o apego modernista a uma visão de mundo superada, ressalte-se que o Modernismo hispano-americano foi a maior revolução operada até então nas letras hispânicas, representando o rompimento definitivo com o esquematismo versificatório barroco até então cultivado, sendo válida a reprodução do comentário de Pedro Henríquez Ureña: “...de qualquer poema em

---

<sup>21</sup> Atente-se para a diferença na nomenclatura hispano-americana: Modernismo designa o Parnasianismo – com traços de Simbolismo e de um neobarroquismo autóctone – hispano-americano. Para se evitarem maiores confusões, utilizarei a terminologia Parnasianismo *latino-americano* quando referir-me às manifestações comuns a toda a América Latina, *Modernismo* para aquelas da América espanhola e Parnasianismo e Modernismo *brasileiros* para as nacionais.

español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él.” (Apud: PERUS, 1976: 62.).

Deste ímpeto tradicionalista do Parnasianismo resultará a devoção de seus poetas pela forma e pela tipologia poemática consagradas. Contudo, percebe-se que os parnasianos latino-americanos preferiram essas tipologias porque freqüentes na produção francesa, mesmo que sem corresponderem às tradições nacionais, como se vê na terminologia bélica usada por Merquior (1979: 122) para esclarecer o fenômeno:

...se deu a invasão do alexandrino francês, o abandono do verso branco, o recuo dos metros ímpares, o banimento do hiato, a obrigatoriedade da rima rica e o império das formas de estrofação rígidas; o parnasianismo constituiu o reinado do soneto.

O que se comprova pelo fato de haver muito poucas redondilhas entre a produção parnasiana. Assim como o banimento do hiato, quase inexistente em francês, a preferência pela métrica par corresponde à popularidade que desfruta entre a poesia francesa. Esse o preciosismo deve ser encarado como ferramenta e vício do parnasianismo latino-americano: ferramenta porque, auto-limitado pelo rigor formal, o poeta deveria selecionar vocabulário culto que melhor servisse aos propósitos estilísticos, esse preciosismo se manifesta igualmente como necessidade de *precisão*: daí ressurgem diversos arcaísmos, culteranismos vocabulares etc. Tal procedimento passou de ferramenta a vício quando nossos autores, desligados do sentido de *necessidade* expressiva e

hipnotizados pela ginástica versificatória, seduzidos por uma concepção escultural do poema, (...) cuidaram menos de atingir a “impassibilidade” recomendada por Paris do que de assegurar livre curso à tendência, bem ibérica, para o exibicionismo verbal (MERQUIOR, 1979: 122).

Explicita-se que, ainda que o Modernismo hispano-americano haja rompido com os padrões de versificação barroca, manteve-se, no manejo do código lingüístico, o contato entre as duas tradições. Contato que acabaria por diferenciar o Parnasianismo francês do latino-americano.

Retornando ao aspecto formal, a adoração pelo trinômio *rigor formal/preciosismo vocabular/impassibilidade estética* ficou patente na obra de Francisca Júlia, cuja *Musa Impassível* é excelente exemplo da sujeição do conteúdo à forma:

## Faculdade de Formação de Professores

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero  
Luto jamais te afeie o cândido semblante!  
Diante de Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante  
De um morto, o mesmo olhar e sobrececho austero.

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero  
Em tua boca o suave e idílico descante.  
Celebra ora um fantasma angüiforme de Dante,  
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistíquio d'ouro, a imagem atrativa;  
A rima, cujo som, de uma harmonia crebra,  
Cante aos ouvidos d'alma, a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,  
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,  
Ora o surdo rumor de mármore partidos. (*Apud*: BOSI, 1982: 390)

O culto à forma pode ser analisado por outra ótica: assim como o Parnasianismo resistia às transformações na sociedade, resistia também às mudanças que a penetração do cientificismo finissecular acarretava na concepção de literariedade. Opor-se-ia, neste tópico, à seguinte declaração de Silvio Romero:

A poesia é um fato comum, ordinário, vulgar da vida humana, que não deve ter a pretensão de exigir inviolabilidade nem privilégios para si. Como a linguagem, como a mitologia, como a religião, ela perdeu todos os ares de mistério, depois que a ciência do dia, imparcial e segura, penetrou amplamente no problema das origens (ROMERO, 1954: 1797).

Numa apenas aparente contradição, a objetividade temática dos parnasianos pode ser justificada pela declaração acima, pois para realizar-se pressupõe a análise detalhada do circundante, descartando-se temas abstratos ou oníricos. Nesse contexto, pode-se afirmar que a objetividade do Parnasianismo foi alvo e reforço da concepção ocularcêntrica da realidade que se afirmava. Ao fim, estabeleceu-se uma tendência a confundir-se objetividade e descritivismo.

Atuando como fator proscritivo no leque temático da poesia parnasiana, a objetividade acabava por ensejar a repetição de temas e figuras. Dentre várias, a imagem do cisne foi tantas vezes repetida que acabou por transformar-se em verdadeiro fetiche dos parnasianos: sobre este tema produziram Sully Prudhomme, Baudelaire, Rubén Darío, Júlio Salusse etc. A freqüente repetição temática ocasionava acusações de plágio – cujo caso mais famoso foi

## Departamento de Letras

o da acusação de Luís Murat a Raimundo Correia (Murat tachava o poema *As Pombas* de plágio de *Les Colombes*, de Gautier): Acusação desnecessária, afinal, limitadas pela objetividade, as imagens acabavam, por si só, tornando-se repetitivas.

Auto-limitado pela devoção à forma e à objetividade, poderia o Parnasianismo ter-se constituído como porta-voz dos movimentos culturais de sua época, se não houvesse sido justamente essa a razão de seu aparecimento. No entanto, conscientes da posição perdida na sociedade industrializada, o poeta pós-romântico – parnasiano ou simbolista – foi contumaz na confecção de poemas em que o artista, em tudo mostrado como inferior ao demais mortais, imbuía-se da superioridade que o trabalho artístico lhes conferia, exemplo característico é o *Albatros* de Charles Baudelaire:

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. (BAUDELAIRE, 1972)

Partindo dessa consciência, o ideal da “torre de marfim” foi perseguido por todos que se consagraram à estética parnasiana. Deriva daí um erro em que caem alguns manuais de literatura, pois confundem o isolacionismo dos parnasianos e simbolistas como “isenção” da realidade. Atente-se que a ausência de determinados tópicos discursivos pode significar uma posição perante uma rede de discursos ou realidades. Assim, em outro ponto de semelhança com o Barroco, o Parnasianismo assumiu – perante a realidade – posicionamento maneirista: não falar do mundo como forma de denunciá-lo.

Crer numa simples opção da “arte pela arte” é minimizar a questão, até porque os dois maiores parnasianos latino-americanos abdicaram dessa isenção: Darío, percebendo o imperialismo norte-americano, denuncia-o em seu poema *A Roosevelt*, estabelecia as dicotomias entre as Américas:

Eres los Estados Unidos,  
Eres el futuro invasor  
De la América ingenua que tiene sangre indígena,  
Que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.  
(...)  
Los Estados Unidos son potentes y grandes.  
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor

## Faculdade de Formação de Professores

Que pasa por las vértebras enormes de los Andes.  
Si clamáis, se oye como el rugir del león.  
Ya Hugo a Grant le dijo: “ Las estrellas son vuestras.”  
(...)

Mas la América nuestra, que tenía poetas  
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,  
que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,  
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió  
que consultó los astros, que conoció la Atlántida,  
cuyo nombre nos llega resonando en Platón,  
que desde los remotos momentos de su vida  
vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,  
la América del gran Moctezuma, del Inca,  
la América fragante de Cristóbal Colón,  
la América católica, la América española,  
la América en que dijo el noble Guatémoc:  
“Yo no estoy en un lecho de rosas”, esa América  
que tiembla de huracanes y que vive de Amor,  
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.  
Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.  
Tened cuidado. ¡Vive la América Española!  
Hay mil cachorros sueltos del León Español.  
Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo,  
El Riflero terrible y el fuerte Cazador,  
Para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!  
(DARÍO, 1977: 78-79)

Olavo Bilac foi mais longe que Darío: sem exercer cargos políticos, trabalhou sempre em prol de seus ideais; além de autor do *Hino à Bandeira Nacional*, produziu uma série de obras voltadas à exaltação do país. Tomando parte ativa na vida pública realizou, entre outras, a campanha pelo serviço militar obrigatório e pela entrada do Brasil na I Guerra Mundial. Um de seus méritos – segundo a ótica parnasiana – foi o de não ter feito concessões de caráter estilístico para facilitar a divulgação de sua mensagem nacionalista, como se demonstra nas metáforas do poema *Pátria*:

Pátria, latejo em ti, no teu lenho, por onde  
Círculo! e sou perfume, e sombra, e sol, e orvalho!  
E, em selva, ao teu clamor a minha voz responde,  
E subo do teu cerne ao céu de galho em galho!

Dos teus líquens, dos teus cipós, da tua fronde,  
Do ninho que gorjeia em teu doce agasalho,  
Do fruto a amadurar que em teu seio se esconde,

## Departamento de Letras

De ti, – rebento em luz e em cânticos me espalho!

Vivo, choro em teu pranto; e, em teus dias felizes,  
No alto, como uma flor, em tí, pompeio e exulto!  
E eu, morto, – sendo tu cheia de cicatrizes,

Tu golpeada e insultada – eu tremerei sepulto:  
E os meus ossos no chão, com as tuas raízes,  
Se estorcerão de dor, sofrendo o golpe e o insulto!  
(BILAC, 1978: 198)

A partir da atuação destes poetas se pode relativizar a isenção parnasiana: se como base estética o Parnasianismo francês impunha a “torre de marfim”; sua versão latino-americana deixava a cada autor o posicionamento.

Evidentemente, o galicismo mental que impregnava as elites latino-americanas levou-as a preferir distanciar-se do real. Daí, a estética modernista hispano-americana realiza uma transposição similar àquela que se opera concomitantemente no Brasil: o que na Europa reagia ao Romantismo aqui se torna escapismo mimético. O rompimento com essa posição, efetuado por Darío e Bilac, poderia ser visto antes como a exceção que *confirma* a regra e reafirma a estatura de quem soube alçar-se sobre o Parnasianismo. A este respeito, as *Palabras Liminares* de Darío revelam um inusitado vanguardismo ao tratar da ortodoxia parnasiana: “... proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción.”.

Distinguidos o Parnasianismo europeu e sua vertente latino-americana, cabe categorizar o Parnasianismo brasileiro frente ao hispânico: no plano temático, os traços de Simbolismo no Modernismo hispano-americano permitiu-lhe o uso da sinestesia em algumas produções; no estrutural, a forma não teve seguidores tão fanáticos como no Brasil. Graças a esses dois fatores, a chegada das vanguardas européias e sua adoção pelas novas gerações hispano-americanas se deu de forma pacífica: o Modernismo hispano-americano feneceu por falta de quem o perpetuasse, mas pôde ainda influir nessas vanguardas, originando movimentos que, como o *Creacionismo* proposto pelo chileno Vicente Huidobro, sintetizavam-nos. Outra distinção é que, se o Modernismo hispano-americano influenciou decidida e indelevelmente na forma de produção posterior; o Parnasianismo brasileiro teve maior longevidade e – pelo

seu tradicionalismo – influência junto às camadas populares brasileiras.

## PARTICULARIDADES DO PARNASIANISMO NO BRASIL

Discutir a influência do Parnasianismo na formação do cânone é pensar em dois fatores de igual e complementar importância: a falência do Simbolismo e a fabricação de uma instituição literária nacional – a própria Academia Brasileira de Letras.

Caso que torna a literatura brasileira singular em relação às demais do Ocidente, o Simbolismo não conseguiu, aqui, fincar raízes, tendo diversos fatores contribuído para seu insucesso: sua origem geográfica no Sul, afastado das elites intelectuais; o pouco apelo e a difícil identificação das camadas leitoras médias e populares com a temática onírica, metafísica e sinestésica do Simbolismo; por último, o preconceito que vitimou Cruz e Sousa, seu maior expoente.

Pela falência do Simbolismo – que, a seguir-se o ocorrido na Europa, deveria suceder o Parnasianismo – pode-se inclusive repensar o Parnasianismo nacional: se sua entrada no país se dera pela exaustão da poesia romântica, o fato de coibir o Simbolismo poderia demonstrar que não se haviam criado as condições para a aceitação deste movimento. Ainda que com todas as suas limitações, o Parnasianismo possuía suficiente popularidade para canalizar o gosto da população.

Diversos autores acusam o Parnasianismo de haver formado de maneira canhestra o gosto das classes dirigentes, como se verifica em Merquior (1979):

O Parnasianismo é o estilo das camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões liberais habituadas a conceber a poesia como “linguagem ornada” segundo padrões já consagrados que garantam o bom gosto da imitação. (MERQUIOR, 1979: 123).

Este pensamento contudo não consegue dar conta do real alcance do Parnasianismo junto às camadas populares, nem a identificação destas com seus pressupostos (além de desconsiderá-las como parcelas da população capazes de desenvolver um gosto

próprio). Junto as essas camadas, houve por parte do Parnasianismo um alcance real e prolífico que exemplifica-se com a composição *Rosa*, de Pixinguinha, um músico a seu tempo irrefutavelmente identificado com as camadas populares<sup>22</sup>. De temática que beira o Ultra-Romantismo, *Rosa* se reveste do mesmo apego à forma, preciosismo vocabular e objetividade descritiva caros ao Parnasianismo. *Rosa* trata da forma através de um descritivismo metafórico que chega à objetividade na descrição tanto da flor quanto da mulher que leva seu nome. O preciosismo vocabular, na tentativa de um músico sem cultura formal, revela-se na presença de verdadeiros neologismos de aspecto culto, como *esculturada*, *lanceado*, *olentes*, *perenal* etc, mas que não consegue realizar rimas raras – na verdade são quase todas pobres – embora a letra da canção seja recheada de *enjambements*. Talvez os parnasianos refutassem a validade de *Rosa*, mas não sua influência nesta composição.

Outro fator para a preponderância do Parnasianismo foi a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1896<sup>23</sup>. A fundação da Academia institucionaliza oficiosamente o modelo parnasiano: posto que acadêmico, convertera-se em padrão a ser imitado.

Figura central do movimento, mais uma vez Olavo Bilac contribuiu para a popularização do Parnasianismo: atuando como roteirista e letreirista dos primeiros filmes históricos nacionais, ainda mudos. Não por acaso fizeram-se filmagens de seu poema *O Caçador de Esmeraldas* e do drama histórico *A Retirada da Laguna*, de Taunay (Conf. RAMOS, 1988:38). Primeira linguagem literária a adaptar-se para o cinema no Brasil, o Parnasianismo acabaria por reforçar sua perpetuação. Até *Limite*, de Mário Peixoto (1928), os letreiros do cinema nacional tinham a marca da retórica parnasiana.

A aceitação do Parnasianismo no Brasil chegou a produzir dois efeitos singulares na literatura nacional: *a*) chegamos a ter manifestações parnasianas na prosa – evidentemente descontado o rigor da forma – como foi o caso de Rui Barbosa, cujas *Oração aos Moços* e *Prece à Liberdade* fizeram-se padrão da retórica brasileira,

---

<sup>22</sup> Conforme consta no CD *Mais*, de Marisa Monte (EMI-1994).

<sup>23</sup> Também nesse evento se acusam os parnasianos de ter banido os simbolistas do cenário nacional (entre os poetas que fundaram a Academia não havia um único simbolista).

e, b), houve uma segunda geração parnasiana, como aponta Otto Maria Carpeaux: “O Neo-parnasianismo é fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo; e por isso, o movimento poético precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda parte do mundo” (*Apud* BOSI, 1982: 391), que coexistiu com o Modernismo iniciante. Essa geração foi a que mais sofreu ataques dos modernistas, pois, sem a força da primeira, realizou uma obra descartável. Como exceção, o precocemente falecido Raul de Leoni, único a quem os modernistas pouparam.

Estas duas particularidades acabam por tornar o Parnasianismo brasileiro um fenômeno nas literaturas ocidentais: particularizam o processo literário nacional de forma mais nítida que os movimentos anteriores e posteriores. Todas as tendências manifestas no Romantismo, no Realismo, no Naturalismo, e mesmo várias do Modernismo encontram seus paralelos em outras literaturas do Ocidente, principalmente a hispano-americana.

Mas as relações do Parnasianismo com o cânone literário nacional significa também a reflexão sobre a continuação de uma prática de recepção literária: aquela que – iniciada pelo Romantismo – incutiu no leitor médio a crença no belo como juízo de valor. Assim, a riqueza verbal e o rigor formal parnasianos acabaram por reforçar essa associação. Essa crença acabou por enraizar-se na sensibilidade nacional a ponto de, mesmo arranhada, não conseguirem os modernistas extirpá-la. Prova disso é que a segunda geração modernista – com Vinícius de Moraes e Cecília Meirelles à frente – acabaria por diminuir a oposição entre os dois movimentos.

### DECADÊNCIA E AGONIA

Tendo tamanha influência junto às massas, formando-lhes grande parte do gosto, perpetuando-lhes a crença nos ideais de beleza; constituindo-se em “retórica oficiosa” por sua influência na Academia que ajudara a fundar; com força para asfixiar o Simbolismo, e tido mesmo uma segunda geração, quem explicaria o desaparecimento do Parnasianismo após 1922?

Dentre os diversos fatores que poderíamos apontar em ordem de importância, viria primeiramente o desaparecimento dos

## Departamento de Letras

principais nomes do movimento parnasiano, sem deixar sucessores à altura, já que os neo-parnasianos não conseguiriam a popularidade de seus antecedentes. Em segundo lugar, a oposição cerrada dos modernistas, que agiram com afinco iconoclasta em relação aos parnasianos e simbolistas. Muito embora esta oposição não se fizesse sentir de imediato, pois os modernistas só começaram a gozar de aceitação junto às elites intelectuais a partir da publicação dos manifestos de Mário e Oswald de Andrade. Efetivamente, a campanha modernista só consegue eficácia a partir da “rendição” de Manuel Bandeira, que oscilava entre as novas e as velhas tendências até 1930, quando publica *Libertinagem*, primeiro de seus livros inteiramente modernista.

Ainda assim, parnasianos (muito) tardios conseguiriam algum êxito de público, como o caso de J. G. de Araújo Jorge, poeta que, durante as décadas de 40 a 70 do século XX, teve uma produção regular naqueles moldes, como se vê em *Versos a uma taça*, que soam como paráfrase do poema *Vaso Grego*, de Alberto de Oliveira:

Nasceu para servir ao estranho ritual  
Dos festins, – no cristal puríssimo, sem jaça  
Reflete da loucura o cortejo triunfal  
Que alegre, ao seu redor, todas as noites, passa...

Quanta dor já entornou! Quanta alma turva e baça  
Já a ergueu na ilusão de esquecer o seu mal...  
Leva o vinho que apaga a tristeza e a desgraça  
E põe na boca um riso inconsciente e boçal!...

Destino estranho o seu! No seu cristal sem bruma  
Vive num mundo à parte, e insensível parece  
Ao vinho que transborda e ao champanha que espuma...

E boêmia há de acabar. Num último tinir  
Como as almas que embriaga, e aniquila, e enlouquece,  
Do seu próprio destino... espedaçada, a rir! (*Apud* JORGE, 1981: 76)

Há ainda o caso da associação da estética parnasiana com a República Velha. (Ao abdicar de seu lugar na “torre de marfim” para defender algumas das posições associadas à República, Bilac, inadvertidamente, criaria esta identificação). Com a Revolução de 1930, todo o padrão de sociedade associado à República Velha – e entre eles o Parnasianismo – foi banido das esferas intelectuais ou políticas detentoras dos (novos) discursos de poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1978.
- DARÍO, Rubén. *Prosas profanas*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. México: Siglo Veintiuno, 1976.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira. 5º vol. – Diversas manifestações na prosa – Reações antirromânticas na poesia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- JORGE, J. G. de Araújo. *Amo!* 18ª ed. Rio de Janeiro: Novo Tempo, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 1972.
- DARÍO, Rubén. *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

**TRABALHOS JÁ PUBLICADOS NOS NÚMEROS ANTERIORES**

NÚMERO 01, 1º sem. de 2001

|   |     |
|---|-----|
| A TRADIÇÃO DA CRÍTICA LIBERTÁRIA E AS CONCEPÇÕES IDEOLÓGICAS HEGEMÔNICAS Sílvia Miranda Boaventura .....                | 07  |
| A INFÂNCIA DO VISCONDE DE TAUNAY NO TEMPO DO IMPÉRIO: “ACASO OS HERÓIS SÃO FEITOS PARA SEREM TÍMIDOS?” Iza Quelhas..... | 13  |
| AS PERSONAGENS FEMININAS E A IRONIA DE EÇA DE QUEIRÓS Suelly do Espírito Santo .....                                    | 25  |
| EPISÓDIO E EVENTO NA ORGANIZAÇÃO TÓPICA DA CONVERSA INFORMAL Sandra Bernardo .....                                      | 31  |
| RETRATOS DE FADAS E BRUXAS Armando Gens .....   | 45  |
| FÁBULAS DE OUTONO: UMA LEITURA DE CORTEJO EM ABRIL, DE ZULMIRA TAVARES Maria Aparecida Rodrigues Fonte .....            | 56  |
| A LÍNGUA PORTUGUESA DA ÁFRICA LUSÓFONA: UMA PROPOSTA DE ENSINO ATRAVÉS DA LITERATURA Janice Cravo Piccoli .....         | 76  |
| A METÁFORA COMO LEITURA NA OBRA DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS Maria Lilia Simões de Oliveira .....                       | 82  |
| A PARÁFRASE EM AULAS PARA OS ENSINOS MÉDIO E SUPERIOR Paulo de Tarso Galembeck e Márcia Reiko Takao .....               | 92  |
| O SILENCIAR DE EROS E PSIQUE EM MAGO E MADALENA, DE MIGUEL TORGA Regina Michelli .....                                  | 93  |
| POMOSEXUALS: A LITERATURA PÓS-MODERNA DAS MINORIAS SEXUAIS Eliane Borges Berutti.....                                   | 100 |
| VERBOS DESIGNATIVOS NO PORTUGUÊS Afrânio da Silva Garcia107   |     |
| INTRODUÇÃO AO PRAGMATISMO LINGÜÍSTICO Jorge da Silva e Vera Lúcia T. da Silva .....                                     | 117 |
| O DESPERTAR DA BELA ADORMECIDA EM O BARÃO DE BRANQUINHO DA FONSECA Maria Alice Aguiar.....                              | 132 |
| COMENTÁRIOS AO EMPREGO DA CRASE Ruy Magalhães de Araujo .....   | 149 |

## Faculdade de Formação de Professores

NÚMERO 02, 2º sem. de 2001

|  |     |
|--|-----|
| A EPÊNTESE DO FONEMA “I” NAS FLEXÕES VERBAIS Ruy Magalhães de Araujo .....                             | 7   |
| ACERCA DA DINAMICIDADE LEXICAL Vito Cesar de Oliveira Manzollilo .....                                 | 11  |
| O COMPORTAMENTO SINTÁTICO DAS CONJUNÇÕES CAUSAIS/EXPLICATIVAS Antônio Sérgio Cavalcante da Cunha ..... | 20  |
| O MENTALISMO, O EMPIRISMO E O FUNCIONALISMO NOS ESTUDOS DA LINGUAGEM Fábio Bonfim Duarte.....          | 39  |
| OS “DITOS POLÍTICOS” NAS MÁXIMAS DE GRICE: UMA ANÁLISE Ana Maria Dal Zott Mokva .....                  | 47  |
| RECLAMAÇÃO: UMA QUESTÃO DE AFETO E INTERAÇÃO Victoria Wilson .....                                     | 58  |
| SEMÂNTICA HISTÓRICA Afrânio Garcia .....   | 66  |
| OS PASSADOS NO ENSINO DE PORTUGUÊS PARA ESTRANGEIROS Vanise Gomes de Medeiros .....                    | 76  |
| GÊNEROS E TIPOS: UMA APROXIMAÇÃO Mara Lucia Fabrício de Andrade.....                                   | 83  |
| A RUBRA ESCRITA DO CORPO SÃO BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS Iza Quelhas .....                           | 93  |
| ADAPTAÇÃO OU ADULTERAÇÃO? NOTAS SOBRE O ROMANCE MAR MORTO Rosane Marins de Menezes .....               | 107 |
| O EROTISMO ACIMA DE TUDO EM ANTÔNIO CÍCERO José Heronides Andrade de Moura.....                        | 112 |
| PARCEIROS DA NOITE: GAYS E VAMPIROS NA LITERATURA Fernando Monteiro de Barros .....                    | 118 |
| VOZES DE ÁFRICA Fátima Helena Azevedo de Oliveira .....  | 129 |
| DE CORPO E ALMA: A POESIA MÍSTICA DE ADÉLIA PRADO Eliana Yunes.....                                    | 137 |

**Departamento de Letras**

NÚMERO 03, 1º sem. de 2002

|  |     |
|--|-----|
| MACHADO DE ASSIS: DIMENSÃO DIACRÔNICA DE ALGUNS ASPECTOS DO PESSIMISMO – Ruy Magalhães de Araujo .....   | 07  |
| A POÉTICA DOS BEATLES – Afrânio da Silva Garcia .....  | 31  |
| A QUESTÃO DA PROFESSORA DE AMOR EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO — IDÍLIO DE MÁRIO DE ANDRADE – Dante Gatto .....   | 44  |
| EROS: UM FOCO DE LUZ NA OBRA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA – Maria Alice Aguiar .....  | 55  |
| MOMENTOS BRASILEIROS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ELIZABETH BISHOP – Sílvia M. Guerra Anastácio .....   | 65  |
| O EMPREGO DO CD O CORTIÇO: UMA METODOLOGIA PARA ESTIMULAR A LEITURA – Robson Pereira Gonçalves, Carolina de Andrade Cosme, Daiane Antunes Dias e Marina da Silva Bordin..... | 75  |
| O PODER DA INTERPRETAÇÃO – Mabel Pessoa Spindola .....   | 85  |
| O PROLOGUS DO LIVRO I DA UTOPIA DE MORUS – Ricardo Hiroyuki Shibata.....   | 93  |
| PAUL TEYSSIER E O TEATRO DE CAMÕES – Leodegário A. de Azevedo Filho .....  | 112 |
| PRESENÇA DE ANGULADORES EM TEXTOS DE JORNAL:SEGURAMENTE, UMA ESPÉCIE DE PESQUISA VERDADEIRAMENTE RELEVANTE – Vito César de O. Manzollilo ....                                | 119 |
| ENSAIO SOBRE A POSSE – Tânia Pereira .....   | 134 |
| O BARROCO MINEIRO EM DRUMMOND - Fernando Monteiro de Barros.....   | 143 |

## INSTRUÇÕES EDITORIAIS

1. Os trabalhos a serem submetidos à edição da revista *Solettras* devem seguir estas normas de apresentação:
  - a. Os originais devem ser digitados em Word para Windows (qualquer versão)
  - b. Configuração da página: A-5 (148 X 210 mm) e margens de 25 mm em todos os lados;
  - c. Fonte Times New Roman, tamanho 10 para o texto e tamanho 8 para citações e notas de pé de página;
  - d. Parágrafo com alinhamento justificado e com espaçamento simples;
  - e. Recuo de 10 mm para a primeira linha dos parágrafos;
  - f. Mínimo de 06 e máximo de 12 páginas;
  - g. As notas explicativas devem ser resumidas e editadas como notas de pé de página;
  - h. As referências bibliográficas devem ser inseridas no texto, de forma abreviada, com último nome do autor, data da edição e página. Ex.: (QUELHAS, 1999: 32-33).
  - i. A bibliografia deve ser colocada ao final do texto;
  - j. Quando indispensável usar figuras ou fontes especiais, indicar o programa em que a figuras foram geradas e enviar o arquivo de fontes em disquete.
  - k. As Normas Brasileiras de Documentação (da ABNT) devem ser seguidas, na medida do possível.
2. Os artigos serão recebidos no endereço desta revista em disquete (com cópia impressa) ou por e-mail, em forma de ANEXO.
3. Os autores deverão enviar um curriculum vitae abreviado de até 100 palavras.
4. Todas as situações excepcionais deverão ser estabelecidas em acordo com a Coordenação de Publicações do Departamento de Letras, pessoalmente, por e-mail (pereira@uerj.br) ou por telefone. (21) 2569-0276.