

ORGANIZAÇÃO

Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Paulo Motta Oliveira

Veronika Benn-Ibler

O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias

UFMG



O novo milênio:
interfaces lingüísticas
e literárias

ORGANIZAÇÃO

Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Paulo Motta Oliveira

Veronika Benn-Ibler

O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias

UFMG

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EVRE

Belo Horizonte

2001

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

Conselho Editorial

Antônio Martinez de Rezende
Dilma Castelo Branco Diniz
Else Ribeiro Pires Vieira
Evelyne J. A. A. M. Dogliani Madureira
Ida Lúcia Machado
Kátia Modesto Valério
José Américo de Miranda Barros
José Olympio de Magalhães
Luis Alberto Ferreira Brandão Sanos
Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Capa, Projeto Gráfico e

Editoração Eletrônica: Marco Antônio e Alda Durães

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

N945

O novo milênio : interfaces lingüísticas e literárias /
organização Eliana Amarante de Mendonça Mendes,
Paulo Motta Oliveira, Veronika Benn-Ibler. – Belo
Horizonte : UFMG/FALE, 2001.
584 p.

ISBN: 85-87470-27-2

1. Lingüística. 2. Fonética. 3. Crítica. 4. Literatura –
História e crítica. 5. Cultura. 6. Tradução e interpretação.
I. Mendes, Eliana Amarante de Mendonça. II. Oliveira, Paulo
Motta. III. Benn-Ibler, Veronika.

CDD: 410

Endereço para
correspondência:

Faculdade de Letras da UFMG
Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Vice-Diretora: Veronika Benn-Ibler
Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha
CEP 31270-901 - Belo Horizonte - MG - Brasil
Fone: 0(xx) 31 499-5101
Fax +55(0)xx31 499-5120
E-mail: secgeral@letras.ufmg.br
www.letras.ufmg.br

APRESENTAÇÃO

Temos a satisfação de trazer a público *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias* que pretende contribuir para uma compreensão das mudanças que vêm ocorrendo, no âmbito dos estudos lingüísticos e literários, em direção à inter- e transdisciplinaridade.

Os trabalhos aqui reunidos, cinquenta e quatro textos, constituem uma amostra significativa das diversas reflexões que vêm sendo propostas pelos pesquisadores da área de Letras, evidenciando a existência de um profícuo diálogo entre os diferentes discursos.

Esperamos que a presente coletânea contribua para uma maior consolidação dos estudos voltados para as várias interfaces e venha a incentivar a descoberta de novas formas de abordagem do nosso objeto de estudo.

*Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Paulo Motta Oliveira
Veronika Benn-Ibler*

SUMÁRIO

Linguagem, Escrita, Leitura e Ensino

- 15 O mito de Babel perante a ciência da linguagem
Ângela Vaz Leão
- 31 Interdiscurso e intradiscurso: da teoria à metodologia
Antônio Augusto Moreira de Faria
- 39 A forma e o sentido da gramática
Antônio Martinez de Rezende
- 47 Refletindo sobre o processo de formação
de professores de inglês: uma interpretação
de abordagens, métodos e técnicas
Deise Prina Dutra
Heliana Mello
- 57 A dimensão discursiva do texto de divulgação científica (D.C.)
Edson Nascimento Campos
- 69 O diálogo entre as ciências cognitivas e a
psicologia budista: em busca de um novo
paradigma para os estudos da linguagem
Fábio Alves
- 79 A teoria dos atos de fala entre convenções e intenções
Hugo Mari
- 89 Relações discursivas do “onde” em textos acadêmicos
Janice Helena Chaves Marinbo
- 99 A Lingüística e a definição do perfil básico
de um profissional da área de Letras
José Olímpio de Magalhães
- 115 Vitruvius e a enciclopédia latina
Júlio César Vitorino
- 123 Reflexão crítica no processo de aprendizagem:
o ponto de vista do aluno sobre experiências de
aprendizagem de língua inglesa
Laura Miccoli

- 141 Filologia Românica: um espaço interdisciplinar
Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen
- 151 A pontuação nos textos jornalísticos e publicitários
Maria Nazaré S. S. Guimaraes
- 159 O corpo como instrumento da linguagem oral
Nívia Figueiredo Amaral
- 169 Do texto do aprendiz aos testes de proficiência em Português – Língua Estrangeira: avaliação e interlocução
Norimar Júdice
- 179 Léxico, contexto e o processamento da leitura em língua estrangeira
Regina Péret Dell'Isola
- 189 Notas sobre o método na Neurolingüística
Rui Rothe-Neves
- 197 O Iorubá em contato com o Português no Brasil
Tayo Julius Ajayi
- 209 Difusão léxical: estudos de casos do Português Brasileiro
Thaïs Cristófaró-Silva

Fonética

- 221 A entonação no ato de fala:
César Reis
- 231 Aspectos prosódicos da fala do idoso
Izabel Cristina Campolina Miranda
- 237 Aspectos segmentais e prosódicos da fala do parkinsoniano: observações preliminares
Luciana Lemos de Azevedo
César Reis
Francisco Cardoso
- 247 O estudo entonativo da persuasão à luz da teoria dos atos de fala
Luciana Mendonça Alves
- 257 Ato de fala e prosódia: uma inter-relação, um casamento feliz
Patrícia Rodrigues Tanuri Baptista

Literatura, Crítica e Cultura

- 269 “Teatro literário” no Romantismo
Andrea Siribal Werkema
A tormenta da escrita: uma leitura do romance
O manual dos inquisidores, de António Lobo Antunes
- 277 *Cid Ottoni Bylaardt*
A palavra do mais alto silêncio
Cinara de Araujo Soares
- 285 Uma voz em convulsão: *Lavoura arcaica*,
de Raduan Nassar
- 291 *Cristiano Florentino*
A escrita e a oralidade em Monteiro Lobato
Dilma Castelo Branco Diniz
- 301 A diáspora da vida e da escrita em Clarice Lispector
Edgar Cézár Nolasco
- 309 A abertura do estilo: Lacan e a literatura
Geraldo Majela Martins
- 319 Notas sobre a construção de um imaginário
pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile
Graciela Ravetti
- 331 A origem lendária do povo romano
Heloisa Maria Moraes Moreira Penna
- 341 A Grécia de Machado de Assis
Jacyntho Lins Brandão
- 351 O eterno retorno do mútuo e a
repetição em Maria Gabriela Llansol
Juliana Cabral Junqueira de Castro
Daniela Teixeira
- 375 O enigma na literatura pós-moderna
Julio Jeha
- 383 A viagem ao México de Ana Castillo
Lisa Carvalho Vasconcellos
- 393 O tempo trans-espacial em Leslie Marmon Silko
Lúcia Helena de Azevedo Vilela
- 401

- 413 Jacques Prévert, profissão: anarquista
Maria Lúcia Jacob
- 423 Breve comentário sobre o poema das idades de Sólon
Teodoro Rennó Assunção
- 433 Paisagens incertas:
o latino-americanismo em tempos globais
Wander Melo Miranda

Traduções, Versões, Recepções e Paralelos

- 443 Cãnone e tradição: recorrência e exclusão
no Vestibular da UFMG
Leni Nobre de Oliveira
- 453 As travessias da imagem: *A força do destino*, de
Nélida Piñon, e *E la nave va*, de Federico Fellini
Leonardo Francisco Soares
- 463 Esoterismo e a recepção crítica de Guimarães Rosa
Luiz Cláudio Vieira de Oliveira
- 473 Medéia, Lilith e Pandora:
a representação do feminino na antigüidade
Lussandra Drummond de Alvarenga
- 483 A ilusão representativa em Prévert e Magritte
Márcia Arbex
- 493 Compreensão de textos, compreensão de leitores:
duas práticas inter-relacionadas
Maria Zélia Versiani Machado
- 505 Imagens flutuantes: questões de identidade
em Lasar Segall e Moacyr Scliar
Maria Zilda Ferreira Cury
- 523 A terceira margem da América Latina:
Guimarães Rosa e Arguedas
Marli Fantini Scarpelli
- 535 A tradução literária e o paratexto
Miriam Nazareth
- 543 Guimarães Rosa e os viajantes
Myriam Ávila

- 551 A sedução do estrangeiro em Sófocles,
Eurípides e Apolônio de Rodes
Tereza Virgínia R. Barbosa
- 561 Divine or demonic?
The ambiguous inner voice from *Genesis* to *Wieland*
Thomas Laborie Burns
- 575 Tangentes entre a física e a literatura contemporâneas
Vivian Bernardes Margutti

Linguagem, Escrita, Leitura e Ensino

O mito de Babel perante a ciência da linguagem

Ângela Vaz Leão*

É difícil encontrar uma definição de *mito* que seja endossada por todos os estudiosos da Mitologia. O conceito de *mito* que vamos adotar aqui é o de uma narrativa fabulosa, freqüentemente de origem popular, que, de forma simbólica, tenta explicar uma força da natureza ou um aspecto da condição humana. História exemplar, simples e impressionante, mas sempre fabulosa, o mito narra, de forma idealizada, um estado da humanidade ou um fenômeno natural, que, tendo existido num passado remoto, *in illo tempore*,¹ se projeta até o presente como um traço que se vincou no imaginário ou no comportamento humano.

A vigorar esse conceito, não resta dúvida de que a curta narrativa bíblica da Torre de Babel seja um mito, da categoria dos chamados *mitos das origens*.

Na primeira parte desta exposição, tentarei situar essa narrativa, tanto do ponto de vista textual quanto do ponto de vista referencial. Na segunda parte pretendo apontar as relações entre esse mito e uma realidade humana, o exercício universal da linguagem, ou melhor, analisar uma característica tipicamente humana à luz da ciência, em confronto com o mito.

* Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

¹ Os mitógrafos costumam usar a expressão latina *in illo tempore* para referir-se a um tempo não determinado, pré-histórico e imemorial.

Como texto, o episódio da Torre de Babel é uma história curta, inserida no início do **Gênesis**, o primeiro livro do Velho Testamento. O narrador, depois de ter contado sucessivamente a criação do mundo, a queda do homem, a sua expulsão do Paraíso, a corrupção reinante na terra, o castigo do dilúvio e a salvação de Noé com sua família a bordo de uma grande arca, passa a falar dos três filhos de Noé (Sem, Cam e Jafet) e de sua posteridade. Enumera os descendentes de Jafet, dos quais saíram, diz o texto, “os povos dispersos nas ilhas das nações em seus diversos países, cada um segundo sua língua e segundo suas famílias e suas nações” (Gênesis, 10: 5). Passa, depois aos descendentes de Cam, que se distribuíram também “segundo suas famílias, suas línguas, em seus diversos países e suas nações” (Gênesis, 10: 20). Fala em seguida dos descendentes de Sem “segundo suas famílias, segundo suas línguas, em seus diversos países e nações” (Gênesis, 10: 31). As palavras com que se encerra a descrição das três árvores genealógicas são quase idênticas: afirmam a existência de diversas famílias e de diversas línguas. E o versículo 32 do mesmo capítulo 10 as reforça, concluindo: “Tais são as famílias dos filhos de Noé, segundo suas gerações e suas nações. É deles que descendem as nações que se espalharam sobre a terra depois do dilúvio”. Assim termina o capítulo 10.

Nesse ponto, o narrador interrompe a narrativa, deixando a humanidade já espalhada sobre a terra, com as nações formadas, cada qual com a sua língua. Já existiam portanto, a essa altura, nações e línguas diferentes.

Somente após o intervalo de parte de um capítulo, o narrador volta à árvore dos descendentes de Sem, até chegar a Abraão, semita que fora predestinado para fundar a história dos hebreus.

Naquele intervalo entre as seqüências narrativas dos capítulos 10 e 12, insere-se uma narrativa menor, aparentemente independente, a narrativa da Torre de Babel, de que aqui vamos tratar. É como se o narrador fizesse um corte na narrativa principal, para intercalar um conto menor, capaz de trazer aos ouvintes a explicação de um detalhe que ficara obscuro na primeira narrativa, ou melhor, destinado a fornecer a explicação mítica de um mistério.

Pois Deus não havia criado um só casal, com uma só língua, na qual se nomearam todas as coisas? Como então entender que a humanidade descendente de Sem, Cam e Jafet se encontrasse dividida em nações e línguas diferentes?

Mas o narrador era hábil.² Antes que algum ouvinte menos crédulo manifestasse a sua perplexidade, o melhor era interromper a história, e, através de uma fábula aparentemente desligada do resto, guiar os ouvintes todos para trás, em direção a um passado muito distante e já imemorial, onde estaria a chave do mistério.

O episódio da Torre de Babel é, pois, um *flash back* oportuno, concebido pela habilidade de um narrador extraordinário. Preocupado com as reações dos ouvintes e com a verossimilhança de seu relato, esse narrador atende à necessidade de resumir em poucas palavras, e depois em poucas linhas, milênios da existência do homem sobre a terra. E como o faz? Adota o estratagema de intercalar uma história em outra história maior e criar um mito para explicar o que parecia inexplicável. Essa é, pois, a situação textual do episódio da Torre de Babel, constituído apenas dos nove primeiros versículos do capítulo 11 do *Gênesis*.
Leiamos o texto:

- 11- 1. Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras.
2. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram.
3. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamos no fogo.” Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume no lugar de argamassa.
4. Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos sobre toda a face da terra”.
5. Mas o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que construía os filhos dos homens.

² O narrador era um exímio contador de histórias, atento às possíveis reações dos ouvintes. Embora a tradição judaico-cristã tenha atribuído o Gênesis, aliás os cinco livros do Pentateuco, a Moisés, crê-se hoje que o conteúdo desses livros tenha origem em antigos mitos babilônicos, retocados pelos hebreus ao longo dos tempos. Tendo existido primeiro como relatos orais, foram sendo compilados por uma escola de escribas, até que receberam sua forma definitiva do *Javeísta*, nome com que se convencionou chamar esse narrador desconhecido. Como se vê, o problema da autoria dos mitos de origem é sempre complicado. Não importa que se trate da Bíblia ou das epopéias gregas: quem foi esse Javeísta? Quem foi Homero?

6. “Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua; começaram esta obra e agora nada os impedirá de executar suas empresas.
7. “Vamos: desçamos e confundamos a sua linguagem, de sorte que eles não se compreendam mais um ao outro”.
8. E assim o Senhor os dispersou daquele lugar sobre a face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade.
9. Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra. (*Gênesis*, 11: 1-9)

Essa breve história, aparentemente desligada da narrativa que a envolve, preenche um longo hiato, multimilenar certamente, em que o homem passou do monolingüismo edênico e pós-diluviano para o prurilingüismo da descendência de Sem, de Cam e de Jafet, descendência já apresentada como distribuída pela terra, em seus países e nações, com suas línguas respectivas.

Como e por que se formaram as línguas que existem no mundo? Esse longo processo pertence à história geral da humanidade, na sua fase pré-histórica. Após resumi-lo em *flash back*³ com um episódio mítico, indiscutível porque da esfera do divino, o autor do *Gênesis* já pode deixar de lado aquela história geral da humanidade para concentrar-se na história particular da descendência de Sem, de onde virá a Redenção.

O episódio da Torre de Babel cumpre, assim, uma função de charneira ou, usando uma imagem mais clara, de ponte entre a monogênese lingüística e a realidade polifônica das línguas. Mas não o faz de maneira racional. Recorre a uma solução mítica, da ordem do sagrado e, portanto, digna de fé.

Essa é a situação do episódio no plano textual. Situado na realidade cronológica, antes da dispersão dos povos e da fragmentação das línguas, é recuperado, no texto, por um *flash back*, como acabamos de ver.

Quanto à situação referencial do episódio, qual seria ela? Após a sua narrativa intervalar, o narrador volta à posteridade de Sem, onde havia deixado a narrativa principal, e chega ao primeiro descendente semita histórico, Abraão, que dá início à história dos judeus. Conta-nos

³ O *flash back* é uma técnica narrativa muito velha na literatura. Camões utilizou-a fartamente n' *Os Lusíadas*. Mas o termo *flash back*, certamente originado na crítica cinematográfica, só passou à crítica literária há algumas décadas.

o texto que a terra de origem de Abraão era Ur, na Caldéia ou Mesopotâmia. Obedecendo a uma ordem do Senhor, Abraão deixa Ur e parte para o ocidente, chegando a Canaã, terra que Deus lhe prometera, a ele e sua posteridade, e onde se desenvolveria a civilização hebraica. (Figura 1)



Figura 1

Fonte: UNGER, Merrill F. *Arqueologia do Velho Testamento*, 1985. p.178.

Pois bem. Naquela Mesopotâmia, onde estava a Ur de Abraão, também se construiria a torre de Babel. Que terra era aquela?

Tratava-se de uma região extremamente fértil, planície de aluvião, situada entre dois rios, como indica o seu nome em grego, *Mesopotâmia*, de *meso* + *potamós*. Os dois rios eram o Tigre e o Eufrates, tributários do Golfo Pérsico. Ao Norte, no curso alto dos rios, se achava a Assíria; ao sul, no curso baixo, a Caldéia ou Babilônia. Toda a região se achava dentro do famoso “fértil crescente”, assim chamado graças ao contorno lunar da sua imagem cartográfica e à fertilidade da terra, comparável à do vale do Nilo. (Figura 2, na próxima página.)

Naquele tempo, o Golfo Pérsico penetrava ainda mais na terra, entre as embocaduras dos dois rios. O que o Nilo foi para o Egito também o Eufrates foi para a Mesopotâmia: grande criador de vida, portador de intenso tráfego naval, de muita riqueza e bem-estar, que explicam, na Babilônia, o fausto da arquitetura e a beleza dos jardins suspensos, uma das sete maravilhas do mundo antigo. Se no vale do

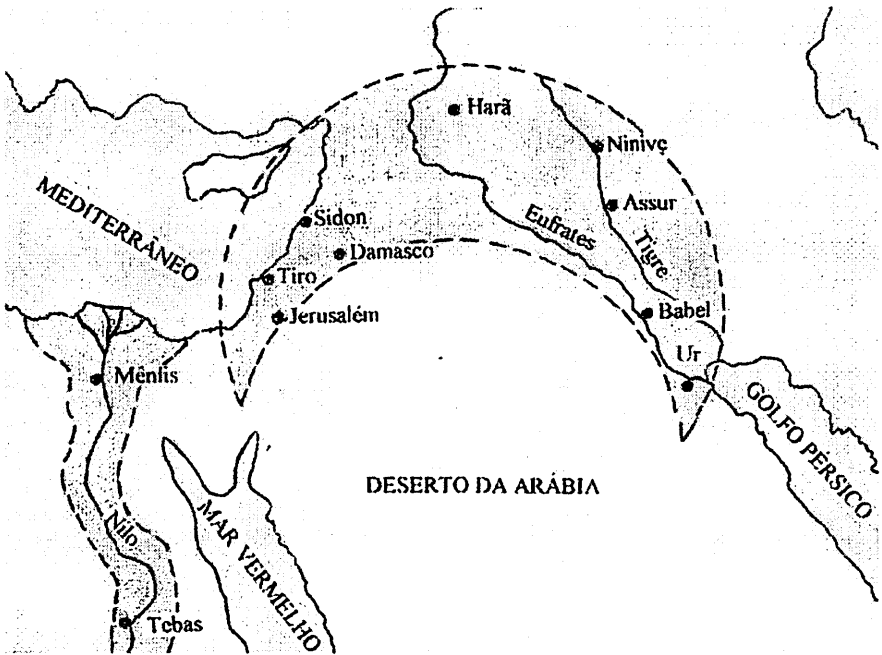


Figura 2
 O "Fértil Crescente" e o Egito,
 os grandes centros de civilização do mundo, pelo ano 2000 a.C.
 Fonte: KELLER, Werner. *E a Bíblia tinha razão*, 1996. p.24.

Egito se ergueram imensas pirâmides de quatro faces em plano inclinado, no vale da Babilônia se ergueram imensas torres escalonadas, isto é, em degraus, de que as "pirâmides" astecas podem dar-nos uma idéia muito pobre. Eram denominadas *zigurates*.

Há muito, desde a segunda metade do século passado, realizam-se pesquisas arqueológicas para encontrar e identificar vestígios da verdadeira Torre de Babel. Os dois topônimos bíblicos, Senaar e Babel, referem-se a uma região situada no vale do Eufrates, onde se têm feito escavações com aquele objetivo. Uma primeira síntese dos trabalhos pode ler-se em *Ziggurats et Tour de Babel*, obra publicada por André Parrot em 1949, conforme informa Paul Zumthor no seu instigante livro *Babel ou l'inachèvement*, publicado em Paris, em 1997, e traduzido para o português, em Lisboa, em 1998, com o mesmo título: *Babel ou o inacabamento*.

A tese que hoje vigora é a de que a torre de Babel foi uma daquelas torres escalonadas, um *zigurate*, palavra derivada de um verbo acádico que significa ‘construir em altura’. Eram torres muito altas, feitas de tijolos cozidos no betume, “tijolos betumados”. Cada plataforma (ou andar) sofria um recuo em relação à plataforma interior. Uma escada exterior ou uma rampa espiralada conduzia a cada plataforma, até o topo, onde se encontrava um pequeno santuário. Aí, segundo o imaginário daqueles tempos, pousava a divindade quando descia do céu à terra ao encontro dos homens, antes de se dirigir ao templo, situado no andar do chão. O santuário do topo era, pois, morada temporária do deus e lugar onde os sacerdotes faziam observações astrológicas, exigidas pelos ritos. Bruegel, pintor flamengo do século XVI, representou a Torre de Babel em construção, transmitindo-nos, talvez, uma idéia da sua estrutura.⁴ (Figura 3)

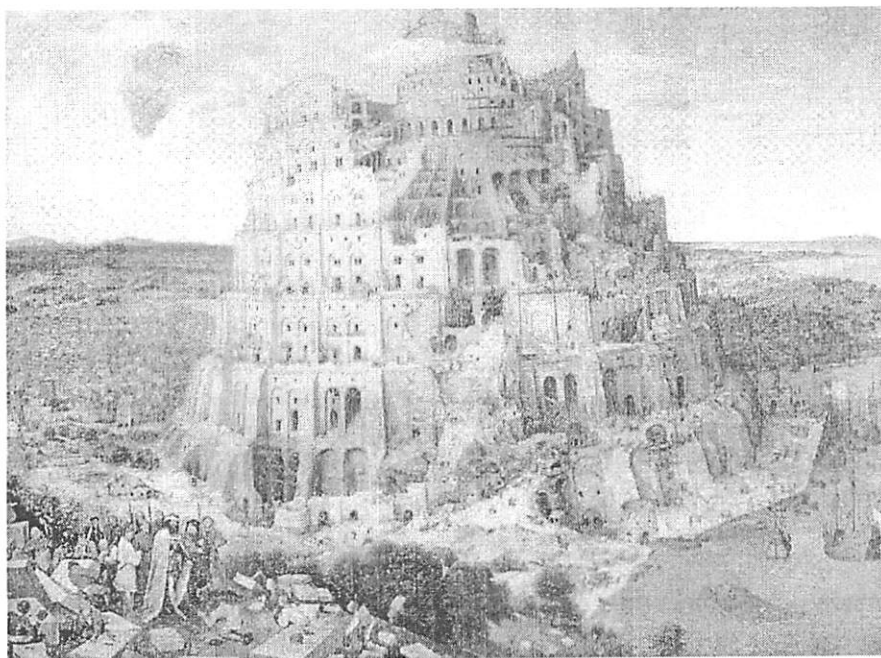


Figura 3

⁴ O mito da Torre de Babel tem inspirado obras artísticas as mais variadas ao longo dos tempos. No século XVI (1563), o grande pintor Bruegel nos deu a sua visão dela em três quadros notáveis, dos quais dois chegaram até nós, encontrando-se hoje um em Viena e outro em Roterdão. A figura 3A, na próxima página, nos mostra um pormenor da construção da Torre, segundo o quadro de Viena.

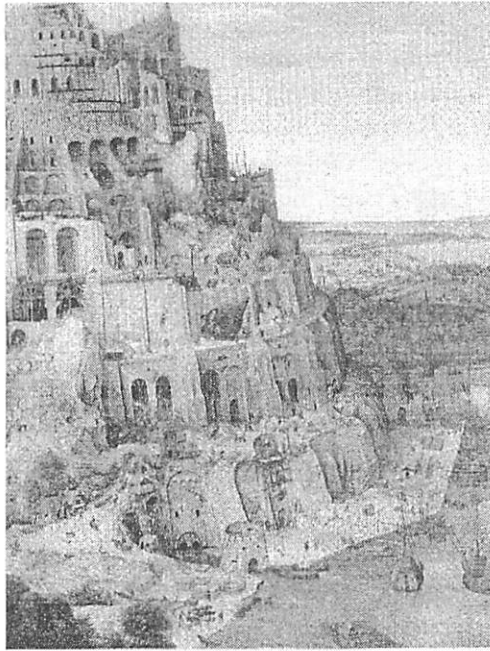


Figura 3A

Essa estrutura do edifício constitui um tipo arquitetônico muito difundido na antiga Mesopotâmia, onde se inventariaram até agora trinta e três torres escalonadas, número certamente inferior ao que lá se devia encontrar, há mais de três mil anos. Crê-se hoje que é no *zigurate* do templo de Marduk, na Babilônia, que se pode ver algo parecido com o que teria sido Babel. As hipóteses arqueológicas encontram apoio em uma descrição do grego Heródoto, que visitou a Babilônia cerca de 460 a. C. e inseriu nas suas *Histórias* a breve descrição de uma torre dessas. Era uma construção monumental, com sete andares, segundo a informação de Paul Zumthor (Zumthor, 1998. p.31/33). Nada, porém, nos autoriza a conceber precisamente o que era o edifício de que nos fala o pequeno conto do *Gênesis*. O estado das ruínas só nos permite imaginar a planta baixa, no solo, em suas grandes linhas. Ainda segundo Paul Zumthor, seria “um quadrilátero mais ou menos regular, com noventa e um metros de lado, que talvez se tenha elevado a igual altura acima do chão da cidade. Pior ainda, sobrevieram infiltrações a partir do curso do Eufrates, ali mesmo, ao pé [do monumento]. Quando, na Primavera de 1913, se empreenderam as primeiras escavações, a Torre

já não passava de um buraco cheio de água” (Zumthor, 1998. p.33). O suposto lugar está representado no mapa das escavações de Babilônia como “Torre do Templo”. (Figura 4)

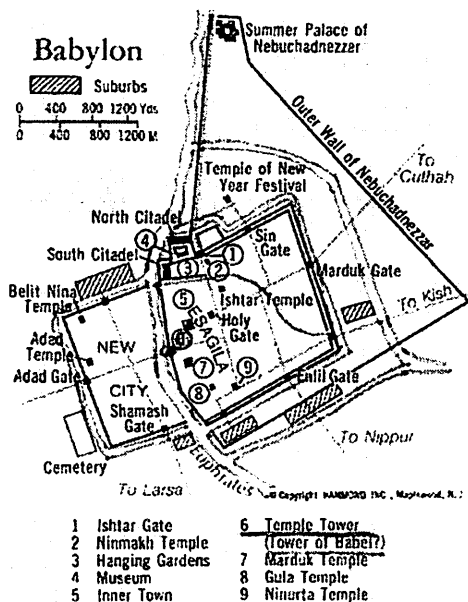


Figura 4

Não foi portanto numa fase já histórica, fartamente atestada graças à arqueologia, que se deu a construção da Torre de Babel. Ela se deu muito antes, *in illo tempore*, num tempo mítico e imemorial, de que os homens guardam apenas um eco, uma ressonância no inconsciente coletivo. Como o tempo, também o lugar é mítico: os beduínos descendentes de Noé, nômades que eram, encontraram uma planície na terra de Senaar, terra argilosa e fértil. E aí decidiram fixar-se: em Senaar, ou Shinear, nome mítico da Babilônia.

Não obstante todas as incertezas, é importante situar a Torre às margens do baixo Eufrates, no “fértil crescente”, cuja riqueza pode nos fazer entender a pretensão, a vaidade, o orgulho dos construtores.

Lá se haviam estabelecido beduínos, talvez no quarto milênio antes de Cristo. Multiplicaram-se e desenvolveram-se a tal ponto que as suas artes e indústrias, principalmente as relacionadas com a cerâmica,

fizeram-nos pensar na possibilidade de construir uma cidade ímpar, onde se fixariam para sempre, desobedecendo à ordem divina de que se espalhassem sobre a terra para povoá-la. E nessa cidade ergueriam uma torre cujo cimo tocaria os céus.

Assim se pensou, assim se fez. Ou melhor: assim se começou a fazer. Porque, se os homens têm o seu orgulho, os deuses também o têm. Não são os homens criados à imagem do seu Criador? Júpiter não permitiria nunca que as asas de Ícaro o levassem à morada dos deuses. Da mesma forma, o Deus dos hebreus e nosso Deus não poderia permitir que os degraus de uma torre levassem os homens até o céu. A expressão *uma torre cujo cimo atinja os céus* não é, pois, uma simples hipérbole, mas um símbolo da rebelião e do orgulho manifestados pelos construtores de Babel: “Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos sobre toda a face da terra”.

Então, fizeram tijolos cozidos ao fogo e os utilizaram em vez de pedras.

Para armá-los na construção, não usaram cimento, mas betume: o betume, que impermeabiliza, protegeria a construção das inundações do Eufrates. E começaram a construir a cidade e a erguer a torre. Mas não concluíram o projeto: “o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que construía os filhos dos homens”, até então “um só povo”, com “uma só língua”. Antes que se concluísse a empresa, o Senhor confundiu a linguagem dos homens, de forma que não se compreendessem mais uns aos outros. E assim eles cessaram a construção da cidade e da torre, pois não há empresa que resista à falta de entendimento entre seus construtores. Foi aí que os homens se dispersaram sobre toda a face da terra, falando diversas línguas, é verdade, mas com uma lição: conheciam agora os seus limites humanos.

O episódio da Torre de Babel não é, pois, apenas uma charneira entre os tempos míticos e os tempos históricos. Ele cumpre também uma função didática, desconhecida nas religiões pagãs. As asas de Ícaro, feitas de cera, se derreteram ao sol, e ele caiu no mar, tendo a morte como castigo. O Deus dos hebreus também impediu o acabamento da Torre, mas não exterminou os seus construtores. Se os homens não podem ser divinos e atingir os céus, Deus pode ser humano e reservar sempre uma oportunidade de emenda e de salvação para o homem. Assim é o Deus dos hebreus. Essa me parece ser a grande lição do episódio da Torre de Babel.

Passemos à segunda parte dessa reflexão que, espero, vamos fazendo juntos. Que relação há entre esse mito e a realidade? Não é possível refletir sobre isso sem recorrer à Linguística Histórica e à Filosofia da Linguagem.

Por mais longe que tenha conseguido recuar, a Linguística Histórica não encontrou senão línguas diversas, que conseguiu agrupar em algumas grandes famílias,⁵ como, por exemplo: a *indo-européia*, a que pertencem o grego, o latim, o germânico, o eslávico etc., com suas ramificações; a *camítica*, onde se acham, por exemplo, o egípcio antigo e o moderno; a *semítica*, onde se encontram, por exemplo, o hebraico, o árabe, o aramaico etc.; a *ugro-fínica* onde se enquadram, por exemplo, o finlandês, o húngaro e outras; a *altaica*, com o turco, o mongol e outras; a *sino-tibetana* com as línguas da China e do Tibete, entre outras; algumas famílias de *línguas indígenas* das Américas; algumas de *línguas africanas*, e tantas outras. O rol seria grande demais para as circunstâncias desta reflexão. Além disso, há ainda línguas que os lingüistas não conseguiram incluir toda e qualquer língua num bloco genético bem definido. Para termos uma pálida idéia dessa diversidade, limitemo-nos apenas à família indo-européia, à qual pertence o português. E, dentro dessa enorme família – só a indo-européia – tomemos apenas as línguas localizadas no continente europeu, que são em número de trinta e nove, sem contar os seus numerosos dialetos. Elas se reúnem, pelas suas afinidades estruturais, em seis grupos: o românico, o germânico, o céltico, o eslávico, o grego e o albanês, sendo os dois últimos uma espécie de conjuntos unitários.

O grupo das línguas românicas é constituído pelas línguas derivadas do latim, algumas das quais, como o português, se expandiram por outros continentes, em consequência dos grandes descobrimentos. Só isso já nos dá uma idéia da diversidade das línguas, pois um falante do português, sem uma aprendizagem especial, não consegue comunicar-se com um francês, ou um romeno, por exemplo.

Pois bem. Esse é, aproximada e grosseiramente, o panorama lingüístico da Europa. O do mundo é muito mais complexo, é claro.

⁵ Só no século XIX, depois de vários séculos de observações assistemáticas sobre semelhanças entre uma poucas línguas e de comparações igualmente restritas, encaminhou-se a Linguística Histórica para a criação de uma metodologia adequada a esse tipo de investigação: o método histórico-comparativo. A primeira consequência importante desse fato foi o conceito de indo-europeu e a determinação das línguas que constituem a família indo-européia.

Mas como foi que tudo começou? Qual a origem da linguagem?
Passemos a palavra a Ismael de Lima Coutinho:

A origem da linguagem é uma das questões que mais têm preocupado o espírito humano. Desde remota antiguidade, vem sendo discutida pelos sábios, sem que até agora hajam chegado a um acordo (...).

São ainda muito espessas, à míngua de dados esclarecedores, as trevas que envolvem a questão da origem da linguagem. As hipóteses surgem, assoberbam por um instante os espíritos, em seguida desaparecem, dando origem a outras hipóteses. Entretanto, ignora-se até hoje se, nos primórdios da humanidade, havia uma língua única (Trombetti) ou multiplicidade de línguas. (Pott, Schleicher e Frederico Müller). (Coutinho, 1962. p.23)

Por esse texto de Lima Coutinho, podemos ver que as teorias se agrupam em dois conjuntos: o *monogenismo lingüístico*, cujo principal representante é Trombetti; e o *poligenismo lingüístico*, que tem em Schleicher o seu representante mais conhecido. É evidente que, por trás das duas teorias lingüísticas, há duas outras, de natureza filosófica: o *monogenismo* e o *poligenismo* da espécie humana. Mas não enveredemos por essa perigosa estrada, pois dela eu não saberia como sair. Voltemos ao nosso Lima Coutinho.

Numa confissão implícita do insucesso das pesquisas lingüísticas para resolver o problema, ele reclama a cooperação de lingüistas e filósofos:

Não é à Glotologia só que toca resolver este momentoso problema, mas a esta com a Filosofia. Pela sua própria natureza, está ele [o problema] intimamente ligado com outro não menos importante, que é o do monogenismo ou poligenismo racial. (Coutinho, 1962. p.24)

A incerteza que esse trecho revela da parte do nosso lingüista é compartilhada por muitos outros. Ainda assim, Lima Coutinho passa brevemente em revista teorias que optam por uma ou outra das explicações e conclui:

A ciência inclina-se para a hipótese de que ela [a linguagem] é de criação humana. Nem isso importa negação da existência de Deus, porque, plasmando o homem, poderia ele ter-lhe dado a capacidade de criar a linguagem. Ao menos assim pensava São Basílio. (Zumthor, 1998. p.24).

Os partidários dessa última hipótese não estão de acordo, ainda, quanto à maneira pela qual o homem adquiriu a linguagem: Se Renan afirma que a sua aquisição foi instantânea e de um só jato, segundo o gênio de cada raça, outros, que aliás são a maioria, asseveram que foi uma criação gradual e lenta. Assim continua o nosso saudoso filólogo:

De conformidade com esta última opinião, começou o homem primitivo a se exprimir por interjeições, indicativas dos sentimentos que lhe despertava a visão das coisas concretas, e pela imitação dos ruídos dos seres ou animais que se lhe deparavam, numa palavra, pela onomatopéia. (Zumthor, 1998. p.24)

Por uma tendência instintiva de imitação e, naturalmente, de repetição dos ensaios que tiveram êxito, foi o homem reproduzindo suas imitações mais ou menos adequadas a um determinado fim. O material da linguagem foi-se constituindo, então, pouco a pouco, pela associação de sons significantes a conceitos ou a intenções significadas. Era já um conjunto de signos que o homem estava criando, portanto, uma língua.

A linguagem é, pois, uma *capacidade* inata do homem, *homo loquens*. Desde o instante em que o sujeito homem se fez objeto de sua própria observação e reflexão, o que ele encontrou foi um ser falante. Em momento algum se observou um homem que, em condições normais, carecesse de linguagem.⁶ Se remontarmos à origem do homem sobre a terra, no livro do *Gênesis*, encontramos um Adão já capaz de dar nome aos seres que Deus lhe apresentava, fosse animal do campo ou ave do céu, conforme se lê no versículo 2 do capítulo 2.

Desde o início, a linguagem é, pois, algo que foi dado ao homem e que lhe é consubstancial: *homo loquens*. Os mitos das diferentes culturas nos contam como o homem chegou à posse do fogo ou como,

⁶ Em condições excepcionais, tanto biológicas quanto sociológicas, pode haver indivíduos que não se servem da linguagem articulada. Usam outro sistema de signos, isto é, outro tipo de linguagem, mas sempre uma *linguagem*. Removidas as causas, excepcionais, tais indivíduos estarão aptos a adquirir a língua do grupo em que imersos. E podem fazê-lo sem nenhum ensino, mas pelo simples contato com essa língua a que se acham expostos. Tal situação tem sido explorada pela literatura, em histórias de meninos-lobos, ou pelo cinema, em filmes como *O enigma de Kasper Hauser*, de Herzog, por exemplo.

por obra dos deuses, conseguiu a semente do trigo. Nenhum mito, porém, nos diz como o homem chegou à posse da linguagem. Isso, porque ele já nasceu com ela, em forma de dom, de potencialidade.

Esse dom acaba por traduzir-se em atos, ou melhor, essa potencialidade se atualiza, resultando em uma língua concreta, sistema de signos a serviço da comunicação.

Enquanto os homens tiveram uma mesma língua, viveram juntos. Mas, separados pelas línguas, foram viver em lugares distintos. Daí por diante, serão incapazes de empreender qualquer grande obra em comum, se primeiro não se entenderem. Parece, assim, que outra grande mensagem que subjaz ao anedótico do mito babélico é a necessidade da comunicação entre os homens. A existência social do homem, ser gregário por natureza, encontra fundamento na comunicação.

Segundo o *Gênesis*, a linguagem emerge no Éden, representada pelo Verbo divino criador e pela palavra humana nomeadora. Deus cria os seres pelo Verbo e vai nomeando as entidades e os fenômenos cósmicos à medida que os cria: o dia e a noite, o céu, a terra e o mar. Adão dá nome aos animais e às plantas, como depois dá nome à mulher. Em que língua o faz? – cabe perguntar. Adão não recebeu uma *língua materna*, pois não teve mãe, de quem pudesse imitar as palavras, mas tinha o *dom* da linguagem dado por Deus. Adão falou na língua única que se criou no Paraíso e que ele transmitiria a seus descendentes. Essa língua, que o *Gênesis* não nomeia, a tradição judaico-cristã a identifica com o hebraico. Tal foi a tradição aceita pela Escolástica, incorporada por Dante no *De vulgari eloquentia*, e que só tardiamente será posta em dúvida pelo espírito científico.⁷

Continuando a acompanhar a lição do *Gênesis*, a emergência das diferentes línguas só se dá em Babel, ou a partir de Babel, onde Deus confunde os homens e os dispersa, ficando cada grupo com sua língua. Ou, então, os grupos, confundidos por Deus, espalham-se pela terra. E começa, para cada um, o laborioso processo de desenvolver a sua

⁷ Dante, no *De vulgari eloquentia*, depois de reproduzir a versão judaico-cristã da origem da linguagem, faz observações sobre as línguas da Europa e estuda os dialetos italianos, com a sua denominação, localização e com exemplos comentados. Não se manifesta, porém, sobre a passagem da língua única do Paraíso para o grande número de línguas que menciona.

própria língua, língua que depois também se fragmenta em variações dialetais, que, por sua vez, evoluem ao longo do tempo em sentido divergente, para constituir novas línguas. E assim se formam as diferentes famílias lingüísticas, com suas línguas afins, em relação de maior ou menor parentesco, e seus dialetos e falares, sempre em mudança.

O ponto de contato entre o mito bíblico e uma hipótese científica parece estar na confluência de duas teorias: o monogenismo da linguagem e o poligenismo das línguas; ou melhor, inatismo da linguagem, como diz Chomsky, e a construção humana das línguas.

Para a ciência, mais do que isso não se pode tirar do mito de Babel.

Porém, se todo mito é uma espécie de fábula exemplar, portanto de alcance didático, também do mito de Babel se podem extrair algumas lições.

Permito-me resumi-las, para concluir:

- O homem é um ser limitado por natureza e precisa conhecer suas limitações.
- As limitações naturais do homem lhe impõem limites ao poder e ao conhecimento.
- Querer ultrapassar esses limites pode ser fonte de desconforto ou de desgraça.
- A conjunção de posições ou de forças, no grupo, não anula as limitações naturais.
- Como ser social que é, o homem não pode viver sem a comunicação.
- O trabalho coletivo só se realiza quando os colaboradores se entendem entre si.
- Deus é misericordioso: mesmo quando castiga um erro, dá ao homem a oportunidade de recomeçar.

Referências Bibliográficas

- ARENS, Hans. *La Lingüística: sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Gredos, 1975, 2 vol. (Original alemão: *Sprachwissenschaft, der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*).
- Bíblia Sagrada*. Tradução pelo Centro Bíblico de São Paulo, mediante a versão francesa dos originais, pelos Monges Beneditinos de Maredsous. São Paulo, Ave Maria, 1963.
- CÂMARA Jr., J. Mattoso. *Princípios de Lingüística Geral*. 3.ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1959.
- COUTINHO, Ismael de Lima. *Gramática Histórica*. 5.ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1962.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1963 (Original em inglês: *Myth and Reality*).
- HAGEN, Rose-Marie e Rainer. *Pieter Bruegel o Velho*. Colônia (Alemanha), Benedikt Taschen Verlag, 1995.
- KELLER, Werner. *E a Bíblia tinha razão*. 8.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964. (Original alemão: *Und die Bibel hat doch Recht*).
- LEÃO, Ângela Vaz. Teria sido Dante um precursor da Filologia Românica? In: *KRITERION*. Belo Horizonte: UFMG, 1972.
- MELLO, Gladstone Chaves de. *Iniciação à Filologia e à Linguística Brasileira*. 5.ed. melhorada e atualizada. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1975.
- UNGER, Merrill F. *Arqueologia do Velho Testamento*. São Paulo: Imprensa Batista Regular, 1985. (Original norte-americano. *Arqueology and the Old Testament*).
- ZUMTHOR, Paul. *Babel ou o inacabamento. Uma reflexão sobre o mito de Babel*. Lisboa: Bizâncio, 1998. (Original em francês: *Babel ou l'inachèvement: une réflexion sur le mythe de Babel*).

Interdiscurso e intradiscurso: da teoria à metodologia¹

Antônio Augusto Moreira de Faria

1. Introdução

Procurando descrever regularidades envolvidas nas relações entre o interdiscurso e o intradiscurso, nossa metodologia de análise baseia-se em conceitos teóricos formulados por Dominique Maingueneau, no que se refere ao interdiscurso,² e por José Luiz Fiorin, no que diz respeito às relações entre o interdiscurso e o intradiscurso.³

Para o intradiscurso, utilizamos como principal categoria descritiva a de percurso semântico; para o interdiscurso, a de contradição. Essas categorias decorrem da concepção teórica segundo a qual o discurso abrange duas dimensões, integradas e complementares: por um lado, o do intradiscurso, organiza-se em um conjunto, uma trajetória de sentidos que se desenvolve ao longo do texto; por outro lado, o do interdiscurso, constitui-se por contradição, por oposição a outros discursos.

Nosso trabalho metodológico, estabelecendo tanto os percursos semânticos intradiscursivos quanto as correlações deles com as contradições interdiscursivas, será exemplificado a partir de um texto literário e um jornalístico: o romance *Germinál*, de Émile Zola, publicado originalmente em 1885, e a reportagem “Vale aumenta lucros”, publicada no jornal *Valor* em 26/10/2000.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada na mesa redonda *Teorias discursivas: diferentes abordagens metodológicas*, da IV SEVFALE, em 27/10/2000.

² MAINGUENEAU, 1984.

³ FIORIN, 1996, 1997.

2. Considerações teóricas

Compreendendo o discurso como “um conjunto de temas e figuras que materializa uma dada visão de mundo”,⁴ o compreendemos também como situado no “plano de conteúdo,” [que] “precisa unir-se a um plano de expressão para manifestar-se. Chamamos manifestação à união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um *texto*.”⁵

O texto, o intradiscurso, “remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói. Nele, ressoam duas vozes, dois pontos de vista.”⁶ É por isso que propomos a contradição como categoria descritiva do interdiscurso; ela permite, a partir de um dado discurso, caracterizar o outro discurso, a outra “visão de mundo” contra a qual aquele discurso dado se constitui. Quanto à visão de mundo que o discurso defende, ela pode ser descrita a partir dos percursos semânticos encontrados no intradiscurso, ou seja, nos textos que materializam o discurso dado. O conceito de percurso semântico engloba os conceitos greimasianos de percurso temático e percurso figurativo, por se tratarem ambos de revestimentos – mais abstratos ou mais concretos, respectivamente – de estruturas narrativas:

(...) o percurso temático é a manifestação isotópica mas disseminada de um tema.”⁷ (...) se entende por percurso figurativo um encadeamento isotópico de figuras, relativamente a um tema dado.⁸

(...) Tema é o elemento semântico que designa um elemento não-presente no mundo natural, mas que exerce o papel de figura ordenadora dos fatos observáveis: São temas, por exemplo, amor, paixão, lealdade; alegria. Figura é o elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural: casa, mesa, mulher, rosa, etc. A distinção entre ambos é, pois, de maior ou menor grau de concreitude.⁹

⁴ FIORIN, 1988. p.32.

⁵ FIORIN, 1989. p.31.

⁶ FIORIN & PLATÃO, 1996. p.29.

⁷ GREIMAS & COURTÉS, [s.d.]. p.453.

⁸ GREIMAS & COURTÉS, [s.d.]. p.188.

⁹ FIORIN, 1988. p.24.

Aspecto a ser considerado na descrição dos percursos semânticos intradiscursivos são seus elementos subjacentes.¹⁰ Preferimos o conceito de elemento subjacente ao de traço mínimo para evitar um impasse de alguns estudos lingüísticos: o traço semântico sempre pode ser decomposto em outros traços, não sendo portanto, a rigor, 'mínimo'.

O discurso – que em nossa concepção tem, assim, duas dimensões, diferentes mas articuladas entre si: a intradiscursiva e a interdiscursiva – organiza-se a partir de percursos semânticos (temáticos ou figurativos) e constitui-se a partir das contradições que mantém com outro discurso. São essas as duas dimensões do discurso das quais resulta “l'impossibilité de dissocier l'interaction des discours du fonctionnement intradiscursif”.¹¹

3. Exemplificação metodológica

Como veremos abaixo, no texto jornalístico o discurso empresarial, que é hegemônico, apresenta como principal percurso semântico o da rentabilidade, com o elemento subjacente /apropriação/. Já no texto do romance – em que o discurso operário, agora o hegemônico, apresenta entre seus principais percursos semânticos o do trabalho, com o elemento subjacente /produção/ – também ocorre, mesmo não sendo hegemônico, o discurso empresarial, com o mencionado percurso semântico da rentabilidade e seu elemento subjacente /apropriação/.

3.1. O texto romanesco

O romance narra, entre outros aspectos, uma grande greve de trabalhadores em empresas produtoras de carvão francesas, na segunda metade do século XIX. A passagem (1) a seguir mostra parte da tentativa de negociação dos operários de uma das empresas, durante a greve, com o diretor dessa empresa:

¹⁰ Um estudo mais detalhado acerca dos elementos subjacentes aos percursos semânticos intradiscursivos pode ser encontrado em FARIA, 1999. p.68-73, 81-89, 98-136, 146-147, 167-173.

¹¹ MAINGUENEAU, 1984. p.31.

- (1) – Pois muito bem... Ao que parece os senhores se revoltaram... (...)
– Sentem-se, estou disposto a conversar. (...)
- *Senhor diretor, (...) não se trata de uma revolução de desordeiros, de más pessoas que procuram instaurar a anarquia. Queremos apenas justiça, estamos cansados de andar morrendo de fome e parece-nos que chegou a hora de um entendimento para que ao menos tenhamos pão todos os dias. (...)*
- Vamos, confessem a verdade, vocês estão obedecendo a motivos detestáveis. É uma peste que atualmente sopra sobre todo o operariado e que corrompe mesmo os melhores. (...) estão sendo arregimentados para essa malfadada Internacional, para esse exército de malfeitores, cujo sonho é a destruição da sociedade... (...) A companhia é uma mãe para os seus empregados (...). Só este ano ela gastou trezentos mil francos na construção de aldeias operárias (...), isso sem falar nas aposentadorias que dá, no carvão, nos medicamentos. (...)
- (...) *Infelizmente, nosso desejo é que a companhia se ocupe menos de nós, e que, em vez de representar o papel de mãe, se mostre (...) justa, dando-nos **aquilo que é nosso, isto é, nosso ganho**, que ela reparte consigo própria. Então é honesto, a cada crise, deixar morrer de fome os trabalhadores para salvar **os dividendos dos acionistas?** (...)*
- Ah, chegamos onde eu queria! (...) Como pode dizer semelhantes bobagens, você, que devia saber dos riscos enormes que correm os capitais na indústria, nas minas, por exemplo? (...) Quase metade das sociedades carboníferas da França estão quebrando... O que vem a ser uma estupidez acusar de crueldade as que continuam abertas. Quando seus operários sofrem, elas também sofrem. (...) ¹²

Na passagem (1), o intradiscurso de *Germinal* mostra dois discursos em oposição: o discurso operário (em itálico) e o empresarial (em caracteres gráficos normais). Está assinalada em itálico negrito a oposição entre o trecho ***aquilo que é nosso, isto é, nosso ganho*** (que

¹² Zola, 1976. p.201-205 (grifos nossos).

tem /produção/ como elemento semântico subjacente: o ganho econômico salarial corresponde ao trabalho que os operários realizam, produzindo carvão) e o trecho ***os dividendos dos acionistas*** (o qual traz subjacente o elemento semântico /apropriação/: os dividendos pagos pela empresa aos seus acionistas correspondem à apropriação de parte do ganho decorrente de trabalho alheio, de trabalho realizado pelos operários, que produzem o carvão, e não pelos próprios acionistas, que não trabalham para produzir o carvão).

A personagem do primeiro trecho negritado, os operários, encontra-se associada ao percurso semântico do trabalho, ou seja, ao conjunto de sentidos que se desenvolve no intradiscorso, no texto romanesco, relacionados com o trabalho realizado pelos operários na empresa de mineração industrial do carvão. E a personagem do segundo trecho em negrito, os empresários acionistas, encontra-se associada ao percurso semântico da rentabilidade, ou seja, ao conjunto de sentidos relacionados com as rendas, com os ganhos econômicos (os lucros) obtidos pelos acionistas da empresa de mineração carbonífera.

A oposição entre o percurso semântico do trabalho e o da rentabilidade, com seus respectivos elementos subjacentes /produção/ e /apropriação/, manifesta intradiscursivamente a contradição interdiscursiva capital x trabalho característica das sociedades industrializadas.

Cabe assinalar que, no segundo trecho de (1) em negrito, o discurso operário incorpora um percurso semântico do discurso empresarial – o da rentabilidade – para combater esse discurso. A incorporação parcial de um discurso por outro é um aspecto da heterogeneidade discursiva¹³ no romance.

3.2. O texto jornalístico

(2) Vale aumenta lucros

A Vale do Rio Doce teve *lucro líquido de R\$499,4 milhões no terceiro trimestre, 160,4% mais do que no mesmo período de 1999. Até setembro, o lucro líquido acumulado é de R\$1,6 bilhão.*¹⁴

Neste texto jornalístico encontramos uma personagem, a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), associada ao percurso semântico da

¹³ AUTHIER-REVUZ, 1982.

¹⁴ *Valor*, 26/10/2000. p.1 (grifos nossos).

rentabilidade (sublinhado), o qual tem /apropriação/ como elemento semântico subjacente: a rentabilidade obtida pela CVRD, manifestada a partir do trecho sublinhado de (2) e particularmente do núcleo nominal *lucro*, provém do trabalho realizado pelos empregados e destina-se aos empresários acionistas, ou seja, os trabalhadores produzem algo que proporciona um ganho financeiro – R\$ 499,4 milhões no trimestre, R\$ 1,6 bilhão em três trimestres – apropriado pelos acionistas.

O percurso semântico da rentabilidade manifesta intradiscursivamente apenas um dos dois lados da contradição interdiscursiva capital x trabalho: o lado do capital, do empresariado. Mas essa manifestação intradiscursiva não explicita duas personagens que no romance haviam sido explicitadas – os trabalhadores e os empresários acionistas – e também não explicita um percurso semântico intradiscursivo associado à primeira dessas personagens, o percurso semântico do trabalho.

4. Considerações finais

Tanto no caso do texto literário quanto no do jornalístico, com as respectivas especificidades, a oposição entre /produção/ e /apropriação/ manifesta intradiscursivamente a contradição interdiscursiva capital x trabalho, característica das nações industrializadas.

Uma das especificidades está na relação entre explícitos e implícitos: o intradiscorso jornalístico deixa implícitos um percurso semântico e duas personagens que o intradiscorso literário explicita. Outra especificidade consiste em um aspecto da heterogeneidade discursiva no romance: um discurso incorpora parte de outro discurso.

Referências Bibliográficas

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneité montrée et heterogeneité constitutive. *DRLAV*, n.26, Paris, p.91-151, 1982.
- FARIA, Antônio Augusto Moreira de. *Sobre Germinal: interdiscurso, intradiscurso e leitura*. São Paulo: FFLCH/USP (Tese de doutorado), 1999.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto e Edusp, 1989.
- FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: C. A. FARACO, C. TEZZA & G. CASTRO (Org.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.
- FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: B. BRAIT (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997.
- FIORIN, José Luiz & Francisco Savioli PLATÃO. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS. A.J. e J. COURTÉS *Dicionário de semiótica* (ed. or. 1979). São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.
- ZOLA, Émile. *Germinal* (ed. or. 1885). São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

A forma e o sentido da gramática

Antônio Martinez de Rezende

Ligamo-nos a um passado que tem força plena de vitalidade para os que ousam decifrá-lo. Buscamos atualizar nos textos os indícios da vida que se fez poesia, história humana, cultura que transcende ao tempo.

Como professores de latim, que soluções pretendemos para os desafios de ler e de ensinar a ler um texto antigo, poético ou não?

As estratégias de leitura podem ser várias, mas inevitavelmente prescindem de uma qualidade única: exigem segurança da mão que conduz o iniciante ao seu percurso pelo texto, ao seu destino de maturidade. Ler é confrontar, relacionar, compor e recriar em liberdade, conscientemente: é o que se identifica na essência da palavra *LEGĒRE*, já que para a raiz *LEG-* confluem leitura e colheita.

Partimos da convicção de que ensinar a ler um texto em latim significa também ampliar o conceito de leitura, pois a confrontação entre língua materna (em nosso caso, português) e latim não se resume a equivalências de vocabulário, divergências de morfologia ou coincidências de sintaxe. Qualquer abordagem de ensino que se limite a apenas um desses aspectos, ou somente aos três, estará sendo fragmentária, parcial.

Um caminho complementar pode ser aquele que se percorre nas lições da velha e sábia etimologia; a que preside ao exercício de refinamento dos poetas; a que chama o sentido à luz de sua verdadeira palavra. Até mesmo na áspera e desgastada (para muitos repulsiva) terminologia dos estudos de gramática tradicional se guardam precio-

sidades: a divergência de conceito entre *literatura* e *gramática* não teria como existir, se vistos, na origem da significação, os elementos que dão base às palavras: *gramma* é o que os latinos chamam de *littēra*. A equivalência destes radicais sugere que, em dado momento, em circunstâncias específicas, ensinar literatura a um estudante romano corresponderia a ensinar gramática a um grego. A especialização dos sentidos de uma e de outra palavra reflete o natural aprofundamento da investigação científica, das particularidades que se descobrem, ao mesmo tempo em que se busca um fio de unidade, solução das horas de labirinto.

A ênfase no estudo da etimologia tem como efeito a constatação de que o “dicionário” latino constitui-se de um conjunto de palavras formado a partir de um número relativamente restrito de “elementos radicais”. Classifiquem-se esses elementos como raízes, prefixos, sufixos ou qualquer outra denominação, o certo é que na combinação desses poucos o latim constrói suas numerosas palavras. Na sua individualidade, essas palavras permitem expressar seja a exatidão de um conceito, sejam os mais refinados matizes semânticos, sejam múltiplas possibilidades de sentido. É também seguindo o percurso histórico das palavras que podemos justificar a correspondência entre literatura e gramática, assim como tantas outras que foram criadas pelos romanos para representar conceitos gregos.

A todo momento, em qualquer gênero de texto, a investigação da história de cada palavra pode trazer informações surpreendentes. Por exemplo, em sua comédia TRVCVLENTVS, Plauto coloca em cena Phronesium (uma cortesã) pedindo a Diniarchus (um dos freqüentadores da casa) que “dê um tempo”, enquanto ela se case com o soldado (outro freqüentador da casa) e arranje um meio de se livrar dele, apoderando-se do seu dinheiro, é claro. Consumado o divórcio, ela voltaria para Diniarchus.

PHR. – *Post id ego [totum] tecum, mea uoluptas, usque ero adsidūo* (421)

DI. – *Immo hercle uero accubūo mauelim.*

Sobressaem-se nestas falas os advérbios *adsidūo* e *accubūo* – na tradução francesa *todos os dias* e *todas as noites*, respectivamente.

Entretanto, a análise da formação histórica destes advérbios permite construir um universo muitíssimo mais vasto do que propõe a tradução francesa. Dispersas as cinzas que envolvem o fogo latente do

sentido, em –SID- (de *adsidūo*) se inflama o “estar sentado” e em –CVB- (de *accubūo*) o “estar deitado”. Para além do efeito cômico imediato, provocado pelas preferências divergentes de uma e de outro, é lícito projetar no universo do autor uma reflexão acerca de uma proposição do feminino não coincidente com uma expectativa do masculino. Mais do que uma simples discordância de pontos de vista, ao espectador/leitor se impõe uma discussão profundamente mais complexa acerca da convivência entre seres humanos, questões sobre a natureza de mulheres e de homens.

PRH. – *Depois de tudo isso, meu bem, estarei definitivamente contigo, sentada ao teu lado.*

DI. – *Por Hércules, como eu gostaria que fosse deitada, no duro!*

O que tem de disponível o professor de latim, a não ser o texto, no sentido de hoje, literário? Tratá-lo com as limitações que agora impõem os conceitos de gramática e literatura significa não somente impedir o surgimento de um estudo verdadeiramente gramatical, mas também aniquilar, em seu nascedouro, todas as possibilidades de um estudo especialmente literário.

Uma simples verificação dos compêndios de gramática latina, por exemplo, revela um máximo de espaço dedicado à morfologia, um mínimo à sintaxe e praticamente nada aos recursos estilísticos, que dão voz e corpo ao potencial de expressividade da língua. Queiramos ou não, somos encaminhados a trabalhar a língua desses textos como *sentido*, não como *forma*. Ainda que se enfatize a forma, isso se deve fazer em decorrência de seu sentido, do seu valor de relação com as outras formas, essa mesma relação na qual o sentido se constrói e se veicula. O que nos parece óbvio é que a forma deva ser entendida como um dos recursos do sentido. A priorização do seu estudo não pode dar a entender que o essencial da língua seja a forma.

O conjunto dos elementos nominais do verbo é um excelente exemplo desta situação. Limitar-se ao seu tratamento apenas morfológico significa não considerar sua participação na natureza do nome e na sua força de verbo: significa não perceber matizes semânticos; não levar em conta outras perspectivas, diferentes pontos de vista.

A chamada construção sintática *gerundiuus pro gerundio* é um caso típico de análise que entendemos ser equivocada: uma construção de gerundivo, em hipótese alguma, equivale a outra de gerúndio. Há,

acima de tudo, uma profunda diferença de perspectiva na apresentação do conteúdo semântico.

In principatu commutando saepius

Nil praeter domini nomen mutant pauperes

(Phaedrus, II, 12,1-2)

Na expressão *In principatu commutando* destaquem-se três questões:

- a) *commutando*, que é um gerundivo (também chamado particípio futuro passivo) é uma forma adjetiva, morfologicamente subordinada ao seu regente *principatu*;
- b) *commutando* traduz uma noção de “obrigação moral” que deve ser executada;
- c) não existe a obrigatoriedade de se explicitar o “agente” do processo. No entanto, quando é de conveniência, um complemento em caso dativo é expreso para representar aquele a quem cabe a obrigação moral de executar o processo. (Na voz passiva regular, o desencadeador do processo ou o seu instrumento se explicitam através de um ablativo).

Diante disso, que entendimento se pode ter desta expressão? A idéia que se veicula nos parece ser aproximadamente esta:

“Numa situação em que o governo deve ser mudado ...”

Essa leitura permite considerar a percepção de que, para a época (até mesmo para hoje), um mau governo nunca toma a iniciativa de deixar o poder: ele o perde – quando o perde – pela própria fraqueza, não pela força de seu opositor.

Se, em lugar do gerundivo fosse utilizada a estrutura do gerúndio, nenhum desses pontos de vista poderia ser expreso. *In principatum commutando* (*in commutando* é ablativo e representa uma circunstância; *principatum* é o complemento acusativo de *commutando*) estaria simplesmente significando *no ato de mudar o governo ... quando mudam um governo ...*

Ainda um outro exemplo: muito além das diferenças de gênero gramatical e tema as palavras *animus* e *anima* guardam entre si profundas diferenças de sentido, de conceito. Se se pode atribuir a *anima* o conceito de elemento vital, de vitalidade de um corpo, *animus* é para o cidadão romano uma força interior que o impele a suportar tudo pelo bem do

Estado e de sua família; é a força que lhe dá estrutura psicológica e moral (confira-se o adjetivo *animosus* = corajoso); é, enfim, inteligência e imaginação.

No processo de formação do leitor do texto antigo, análises dessa natureza devem ser feitas desde o primeiro dia de aula e devem-se constituir como objeto fundamental do curso inteiro. As estratégias é que podem e precisam ser variadas, personalizadas, compatibilizadas com as potencialidades do aluno. Se a invenção de enigmas pode ser um bom recurso de se proporem desafios aos alunos, melhor ainda é oferecer-lhes a opção de eles próprios inventarem enigmas. O exercício de leitura dos textos antigos ainda não nos autoriza a decifrar por completo os seus mistérios; ao contrário, somos estimulados a propor novos enigmas, isto é, construir nossa percepção do outro: jamais poderemos viver a antiguidade como os antigos a viveram; jamais poderemos fazê-la reviver exatamente como foi.

Não se pode negar que a nossa leitura esteja definitivamente mediada pela compreensão sedimentada através dos séculos e transmitida por aqueles que nos deram a conhecer essa antiguidade. Apesar disso, aquela que a nossa percepção capta não é a mesma antiguidade que foi compreendida pelo mundo intelectual do início deste século, por exemplo. A expressão das diferenças estará evidente não apenas nos tratados teóricos, mas sobretudo nas traduções dos textos antigos. Formar quem possa traduzir os textos antigos em linguagem de hoje é, de fato, o grande desafio ao nosso ensino de gramática, ao nosso aprendizado de literatura.

O distanciamento temporal que nos separa do mundo antigo representa, na verdade, uma superposição de análises que se foram construindo, às vezes conflitantes, às vezes concordantes, às vezes complementares. Beard e Henderson¹ explicitam com lúcida precisão o conceito de DEFASAGEM. De fato, em nossa relação com o mundo antigo evidencia-se essa defasagem nas suas múltiplas variáveis: tempo, espaço geográfico, língua, ideologia, usos, costumes, etc. Ao mesmo tempo em que tudo isso se constitui em barreiras à nossa clarividência do passado, a própria defasagem pode ser um dos mais eficientes estímulos à investigação da antiguidade. Assim como os futuros poderão

¹ BEARD, Mary e HENDERSON, John. *Antiguidade Clássica, uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editores, 1998.

ser melhores juizes da presente contemporaneidade, o passado, visto por nós, desde que estejamos maximamente isentos de preconceitos, pode revelar-se mais nitidamente. Em outras palavras, é-nos possível ser melhores conhecedores de certos fatos do passado do que os próprios agentes desse passado.

É preciso também salientar que os textos e os achados arqueológicos constituem o único meio seguro de se chegar ao passado, à antiguidade. As indicações contidas numa página de papiro ou de pergaminho podem informar a existência de um sítio arqueológico ainda não descoberto, assim como uma imagem impressa numa ânfora ou esculpida numa pedra pode ser devidamente identificada pelas descrições que dela tenham feito os escritores antigos.

Os fatos, tal como se nos vêm apresentando, são categóricos na indicação de que hoje a linguagem da gramática somente faz sentido se significar literatura. Se na escola da antiguidade os textos poéticos foram também meio, instrumental para se aprimorar o desempenho lingüístico (falar e escrever corretamente), esses mesmos textos preservados são para nós a matéria de estudo, em última instância constituem até mesmo o único fim de muitas das nossas investigações. Inquestionavelmente eles continuam sendo meio, agora, de se encaminhar para a antiguidade. Guardam ainda a lição de que o poeta pode ser “formador de personalidades”, arauto das ideologias vigentes, a voz das palavras alheias ou o vanguardista de questionamentos. Mas qualquer que tenha sido a relação dos poetas antigos com os seus contemporâneos, a sua poesia sobreviva para nós absolutamente como poesia. Vai longe, muito longe, portanto, o tempo em que se propunha ensinar latim para aprender português ou para satisfazer a uma falsa e vazia imagem de erudição.

A formação do leitor do texto antigo consiste, em grande parte, em fazê-lo entender que, encontrado um fragmento, este recupera seu valor juntando-se a outros fragmentos, textuais ou não, recompondo-se o conjunto. No entanto, a idéia fundamental é a de que, ao invés de se segmentar a forma, a esta se deve agregar sentido. Este procedimento torna-se o mais natural, desde que o objetivo seja ler o texto antigo com o entendimento maximamente próximo daquele que os leitores antigos tiveram.

Referências Bibliográficas

- BEARD, Mary e HENDERSON, John. *Antiguidade Clássica, uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editores, 1998.
- DUPONT, Florence. *La vita quotidiana nella Roma repubblicana*. Roma Editori Laterza, 2000.
- FARIA, Ernesto. *Fonética histórica do latim*. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1957.
- FARIA, Ernesto. *Gramática superior da língua latina*. Brasília, MEC/FAE, 1995.
- RUBIO, Lisardo. *Introducción a la sintaxis estructural del latín*. Vol. I Casos e Preposiciones; Vol. II La oración. Barcelona, Ediciones Ariel, 1976.

Refletindo sobre o processo de formação de professores de inglês: uma interpretação de abordagens, métodos e técnicas¹

*Deise Prina Dutra
Heliana Mello*

Vimos crescer nos últimos anos uma preocupação com a formação do professor de língua inglesa, ou seja, têm sido enfocados o “como” e o “porquê” ele atua de certas maneiras em sala de aula. Não há mais uma visão puramente pragmática do espaço da sala de aula, através da qual a interpretação de seus eventos se restringia à análise das metodologias ali empregadas e seus efeitos. Esta mudança de foco enfatiza a discussão e a reflexão acerca das práticas pedagógicas e, através dela, vêm-se produzindo trabalhos sobre a forma como os professores aprendem a ensinar línguas,² sobre a avaliação das práticas de formação de professores através da observação de sala de aula,³ sobre como

¹ Agradecemos aos membros do projeto “Refletindo sobre o processo de formação de professores de inglês” em 2000: Anna Crystina de Mello, Gladys de Souza Magalhães, Graziella Faria Duarte, Izabel Maria da Silva, Miriam Jorge, Nivea Alvim e Shirlene Bemfica de Oliveira pela coleta e discussão de dados presentes neste artigo. Os pontos de vista expressos neste artigo, todavia, são de responsabilidade nossa.

² RICHARDS et al., 1996.

³ RICHARDS, 1998.

explicar as abordagens de ensinar dos professores,⁴ sobre a formação continuada e seus efeitos na prática⁵ e sobre a capacidade de reflexão e mudanças dos professores,⁶ entre outras.

Hoje sabemos o quão complexo é o processo de desenvolvimento de formação de um professor; descartamos, portanto, a noção de que basta-nos simplesmente “treiná-lo” para usar uma certa metodologia. Por isso, trabalhos como os acima mencionados têm contribuído para que compreendamos melhor este processo, como a maneira de acessarmos o que realmente acontece na sala de aula e seu porquê. Almeida Filho (1999) discute que a competência profissional é formada de várias competências, sendo elas: lingüístico-comunicativa, implícita (crenças, intuições e experiências anteriores) e aplicada, e que a trajetória de desenvolvimento do professor de língua estrangeira é um “movimento que serpenteia, retrocede e avança”.⁷ Neste sentido, é crucial que incorporemos cada vez mais, nos cursos de formação de professores e de educação continuada, abordagens reflexivas, já que mudanças só poderão ocorrer a partir de uma auto-conscientização do processo de ensinar e aprender. As abordagens reflexivas

... partem do princípio que os professores e não os métodos fazem a diferença; que os professores estão envolvidos em um processo complexo de planejamento, tomada de decisão, teste de hipóteses, experimentação e reflexão; que esses processos são em geral pessoais e específicos de cada situação e que essas abordagens deveriam ser o foco da educação e do desenvolvimento profissional dos professores.⁸

Reconhecemos, também, a importância de se apresentar, discutir e refletir sobre diferentes abordagens, métodos e técnicas de ensino com professores para não correremos o risco de sermos extremamente subjetivos em nossas escolhas didático-pedagógicas. Explicitamos na próxima seção do artigo, como este embasamento teórico é feito.

⁴ ALMEIDA FILHO, 1999.

⁵ VIEIRA ABRAHÃO, 1999.

⁶ DUTRA e MAGALHÃES, 2000.

⁷ ALMEIDA FILHO, 1999. p.19.

⁸ RICHARDS, 1998. p.3.

A pesquisa ora relatada tem o objetivo de investigar como professores em formação desenvolvem suas próprias teorias individuais de ensino, explorando a natureza das suas tomadas de decisão e práticas de sala de aula. Ater-nos-emos às interpretações que os professores fazem das abordagens, métodos e técnicas por eles mesmos ressaltados. A pesquisa pretende criar situações propícias para reflexão além de detectar como diferentes professores em formação usam os instrumentos de reflexão (ou não) para estabelecer mudanças nas suas práticas.

Contexto da pesquisa

Os cursos de língua inglesa para adultos, pré-adolescentes e adolescentes do Centro de Extensão da Faculdade de Letras (CENEX-FALE) constituem um espaço de formação e qualificação de professores. Os cursos são um veículo para a reflexão, aplicação e avaliação de métodos e técnicas de ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras, levando-se em conta os resultados de pesquisas na área.

A pesquisa dialoga com o projeto de supervisão dos cursos de inglês, tendo nascido das necessidades do CENEX. Desta maneira, esta pesquisa une os anseios dos supervisores (professores-orientadores), dos alunos de graduação que atuam como estagiários e do Departamento de Letras Anglo-Germânicas, ao integrar as atividades de pesquisa, ensino e extensão de maneira efetiva. O CENEX é um espaço privilegiado para o desenvolvimento de pesquisas sobre a formação do profissional que em breve atuará no mercado de trabalho, pois a heterogênea clientela de nossos cursos é composta por alunos de várias idades e classes sociais.

Ressaltamos que a abordagem que prevalece nos cursos de inglês do CENEX é a comunicativa e, assim, esta abordagem é a mais discutida na disciplina⁹ que os alunos de graduação fazem antes de iniciarem seu período como estagiários, assim como também durante o estágio, nas reuniões e workshops promovidos para dar apoio às práticas pedagógicas. Os princípios básicos que norteiam a abordagem comunicativa

⁹ A disciplina optativa oferecida pelo Departamento de Letras Anglo-Germânicas chama-se "Linguística Aplicada: Fundamentos Pedagógicos para Professores de Língua Inglesa".

são: o ensino visa o desenvolvimento das habilidades comunicativas do aprendiz; o conteúdo do curso inclui funções sociais e noções semânticas; várias atividades são desenvolvidas em grupos e em pares; há dramatizações para que o aprendiz experimente a língua em vários contextos; as atividades refletem a realidade do mundo fora da sala de aula; as habilidades são trabalhadas de maneira integrada (compreensão e produção oral e escrita), o papel do professor é o de ser o facilitador da aprendizagem, e as correções de erros são colocadas em segundo plano.¹⁰

Dados coletados

Os estagiários e prestadores de serviço do inglês do CENEX, no início de cada semestre de 2000, foram convidados para participar da pesquisa através da filmagem¹¹ de suas aulas e posterior discussão sobre as mesmas. As filmagens foram feitas com a permissão dos alunos das turmas. Após cada filmagem, o estagiário/prestador de serviço assistia a fita e escolhia trechos positivos e/ou negativos da aula para serem discutidos em pequenos grupos. Quando convidados para participarem da pesquisa, era ressaltado pelas bolsistas (PAE e CENEX)¹² e professores pesquisadores que, caso não quisessem mostrar a fita para outras pessoas após a filmagem, teriam toda a liberdade de fazê-lo. Tanto o convite quanto a opção de discutir, ou não, as aulas filmadas são pontos cruciais para a pesquisa, uma vez que a reflexão só ocorrerá se o participante realmente quiser se envolver no processo.

Os dados aqui apresentados foram coletados com dois estagiários e dois prestadores de serviço do inglês do CENEX, em discussões em grupos sobre as suas aulas filmadas. Analisamos os efeitos das atividades (filmagens de aulas, observação de aulas, discussão em pequenos grupos), levando-se em conta as características do contexto do CENEX (material utilizado, características dos alunos e do professor, objetivos do curso, etc.).

¹⁰ CELCE-MURCIA, 1991.

¹¹ Em outra fase da pesquisa usamos somente a escrita de diários. Este instrumento proporcionou reflexão, mas tem suas limitações (DUTRA e MAGALHÃES, 2000).

¹² No ano de 2000, o projeto teve três bolsistas financiadas pela Pró-Reitoria de Graduação (PAE) e uma pelo CENEX-FALE.

Para nortear a discussão dos dados, partimos do modelo de análise de Richards (1998) também usado e expandido por Mattos (2000), concentrando-nos naqueles que se referem às abordagens, métodos e técnicas de ensino. Algumas categorias mostram uma perspectiva descritiva e outras, mais reflexivas, almejam a percepção dos estagiários e prestadores de serviço sobre sua realidade de sala de aula.

Apresentação e análise dos dados

Os professores¹³ criam estratégias, assumem posturas e adotam procedimentos dentro da sala de aula no intuito de propiciar uma aprendizagem eficiente aos alunos. Veremos a seguir, como algumas de suas reflexões revelam crenças que nem mesmo os professores sabiam que tinham e, por ora, eles chegam à conclusão que a teoria e a prática estão divergindo e decidem tomar iniciativas para mudar.

a) Justificativas para o uso de uma abordagem ou procedimento

Há momentos em que os professores tentam ir além da descrição do que ocorre em sala de aula, justificando sua abordagem ou procedimento. Shirley justifica a inclusão de atividades que enfatizam a pronúncia desde o início da aprendizagem, porque acredita que, tanto dar um modelo, quanto oferecer a oportunidade de os alunos praticarem, pode evitar problemas futuros.

Shirley – “Eu acho que se deve preocupar com a pronúncia desde o início, desde o início porque, eu acho que eles têm que aprender a forma correta desde o início, tanto é que eu dei era para trabalhar um jogo, eles iam trabalhando sozinhos [sem a professora¹⁴] praticando aquilo que eles viram e tentando melhorar a pronúncia tanto é que eles perguntam o tempo todo.”

Vemos a crença incorporada na prática da professora que revela uma divergência, a princípio, entre a abordagem comunicativa e a aplicada por ela. Um dos princípios da abordagem comunicativa

¹³ A partir deste momento tanto os estagiários quanto os prestadores de serviço participantes desta pesquisa serão chamados de professores por uma questão de objetividade textual.

¹⁴ Nota das autoras.

reconhece o erro como parte integrante do processo de aprendizagem. Se ela diz que os alunos devem aprender corretamente desde o princípio da aprendizagem, ela descarta a possibilidade de erro. Todavia, ao propiciar o trabalho em grupo através de um jogo, a professora coloca os alunos como os verdadeiros atores da cena de aprendizagem, dando-lhes a chance de praticar. Neste momento, ela é capaz de colocar em prática o trabalho em grupo, resgatando um dos princípios básicos da abordagem comunicativa.

b) O conteúdo de uma lição ou atividade

Quando comentam sobre uma atividade, os professores relacionam a mesma com o conteúdo programático. Sentimos que os professores se preocupam em proporcionar aos alunos momentos em que eles usem a língua de maneira comunicativa, incorporando as estruturas aprendidas.

Nelson – “Eu dei um jogo que os alunos tinham que sair perguntando para os outros o que eles tinham feito no dia anterior, acho que isto era muito palpável, eles tinham que usar o passado de qualquer jeito para perguntar o que a pessoa tinha feito no dia anterior.”

Há aqui uma consciência do professor de que é importante os alunos descobrirem informações reais e aprenderem a se comunicar ‘comunicando’. Todavia, o professor faz a ligação explícita entre a função que os alunos usaram (falar sobre a atividade do passado) e a estrutura lingüística que faz esta comunicação se efetivar. A preocupação sobre o tipo de estruturas que os alunos usariam está presente, pois este aspecto lingüístico (no caso, o verbo no passado) tem uma função comunicativa. O professor cria a necessidade do uso da estrutura lingüística¹⁵ através de uma atividade comunicativa.

c) Material didático

Em alguns casos, percebemos que os professores vão além do que o livro didático proporciona. No trecho abaixo, Mariana justifica que

¹⁵ Ver DOUGHTY e WILLIAMS (1998) sobre a importância de se criar a necessidade de uso ao mesmo tempo que se deseja que o aprendiz tenha a sua atenção focada em uma certa estrutura.

adaptou uma atividade do livro para que os alunos tivessem mais oportunidades de se comunicarem. Essa atitude revela que a professora incorporou o princípio da abordagem comunicativa que diz que a língua deve ser usada para comunicação e que, através do trabalho em grupo, isto pode ser atingido. Não sabemos, todavia, se esta certeza sobre a necessidade de interação para uma aprendizagem eficiente vem de suas experiências como aluna ou se foi desenvolvida através das leituras e/ou de sua prática pedagógica.¹⁶

Mariana – “No English File [material didático usado no CENEX] dá um monte de perguntas pra eles praticarem, então às vezes a atividade rende muito mais quando eles trabalham em grupo, eles tinham que fazer as perguntas para cada um e eles ficavam curiosos a respeito das coisas que estavam falando, e eles interagem muito.”

d) Conhecimento e experiência do professor

O trecho abaixo é muito revelador quanto ao processo de aprendizagem de ensinar de Mariana. Ela tem consciência da importância de dar oportunidade de falas para os alunos, de explicar, com cuidado, atividades complicadas e de manter uma postura menos intrusiva na interação em sala de aula. Esta fala de Mariana demonstra que devido a esta consciência, ela mudou sua postura em sala de aula e, através da filmagem, ela pôde confirmar sua mudança. Parece-nos que esta nova professora tem claro em sua mente qual deve ser o papel do professor: facilitador e não dominador, e vem trabalhando para que sua prática seja reflexo desta crença. Ela é capaz de perceber como a sua prática tem evoluído (que nem sempre é tão próxima das teorias que ela se propõe a seguir) e suas reflexões demonstram seu embasamento nos princípios da abordagem comunicativa.

Mariana – “Eu acho que eu já mudei muito, por exemplo, esta coisa de facilitar a fala, perder tempo com instruções difíceis e tentar influir menos quando você, quebrar menos esta interação entre os alunos.”

¹⁶ Este aspecto poderá ser desenvolvido em outro momento da pesquisa.

e) As relações entre ensino e contexto

O contexto de ensino/aprendizagem criado por Álvaro é afetuoso e amistoso, o que o coloca perante seus alunos como professor e, ao mesmo tempo, como companheiro. Desta maneira ele interpreta sua postura como responsável pelo fato de os alunos ficarem mais abertos para o ensino, incorporando a abordagem afetivo-humanística à abordagem comunicativa.

Álvaro – “...isso pode ser a diferença entre ter alunos e ter companheiros, isso torna a disponibilidade deles em falar muito maior, faz com que eles fiquem mais disponíveis, com eles fiquem mais disponíveis porque, eles vão enxergando você como alguém que tem, que tem preocupação com eles e é, as vezes não só comigo o profissional mas no nível emocional afetivo mesmo.”

f) Auto-percepção

Nesta categoria incorporamos a percepção dos professores sobre a sua postura tanto em relação à pesquisa quanto em relação à sua prática. O primeiro trecho a seguir mostra-nos como a personalidade da professora influenciou na sua participação na pesquisa.

“... Filmar aqui , ... Pelo fato de eu ser uma pessoa nervosa, então se a pessoa, ah, eu cheguei (inc) na hora , não tem jeito eu acho que eu ficaria desconfortável. Ainda não cheguei nesse nível de ficar tranqüila né ? ” Mariana

Outros professores, apesar do desconforto inicial nas filmagens, ressaltaram que a chance de observarem seus próprios trabalhos através das gravações fez com que optassem por mudanças em suas atitudes em sala de aula:

“ ... Eu mudei várias coisas a partir da primeira gravação. Não sei se o reflexo nessa fita ficou muito claro, mas eu acho que de forma geral é é deus para mudar bastante coisa.” Nelson

Creemos que as decisões tomadas pelos professores após a própria constatação de que algo deveria mudar na sua prática pedagógica tem reflexo mais rápido nas ações em sala de aula do que uma sugestão feita, por exemplo, por um supervisor que visita a aula. Desta maneira, o professor pode até traçar planos para o futuro como vemos no trecho a seguir.

“... Isso é uma coisa que eu quero também trabalhar, de você às vezes não interromper os alunos na atividades que eles estão fazendo, né?” Nelson

O plano do professor Nelson é de, cada vez mais, ser um professor facilitador e deixar os alunos mais responsáveis por desempenharem as tarefas comunicativas. Ele reflete sobre sua postura e traça ações que irão de encontro ao que ele acredita que irá levar os alunos a uma aprendizagem mais eficaz.

Conclusão

Os trechos das discussões em grupos, embasadas nas filmagens das aulas, revelam como os professores confrontam suas práticas e as teorias de ensino-aprendizagem estudadas que fazem parte ou não de suas crenças. Há uma conscientização dos aspectos da abordagem comunicativa sendo construída de forma implícita através das observações e discussões das aulas que levam a uma reflexão que esperamos, seja mais duradoura, do que momentânea. Compartilhamos com a idéia de Vieira-Abrahão¹⁷ que diz

A capacidade de reflexão e de crítica poderá levar este professor a um processo de auto-avaliação constante, e torná-lo aberto para a análise de novas abordagens e propostas que, com certeza, surgirão em sua vida profissional.

Entendemos que a auto-análise contribui para uma melhor compreensão do processo ensino-aprendizagem e sendo incentivada desde o início da carreira do professor (trabalhamos na maior parte do tempo com alunos de graduação que estão atuando como professores, ou seja, professores em formação) pode, assim, transformá-lo em um profissional mais crítico e mais capaz de fazer uma trajetória de desenvolvimento constante como professor de LE.

¹⁷ VIEIRA-ABRAHÃO, 1999. p.46.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA FILHO, J.C. P. Análise de abordagem como procedimento fundador de auto-conhecimento e mudança para o professor de língua estrangeira. In ALMEIDA FILHO, J.C. P. (Org.) *O professor de língua estrangeira em formação*. Campinas: Pontes, 1999. p.11-27.
- CELCE-MURCIA, M. Language teaching approaches: an overview. In CELCE-MURCIA, M. (Ed.) *Teaching English as a second or foreign language*. Boston: Heinle & Heinle, 1999. p.3-11.
- DOUGHTY, C.; WILLIAMS, J. (Org.) *Focus on form in classroom second language acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.
- DUTRA, D. P.; MAGALHÃES, C. M. Aprendendo a ensinar a autonomia do professor aprendiz no projeto de extensão da Faculdade de Letras da UFMG. *Linguagem e Ensino*, Pelotas , v.3 , n.2 , p.61-73, 2000.
- MATTOS, A. Percepções de uma professora de inglês sobre sua sala de aula – uma visão êmica. Dissertação de Mestrado. POSLIN/UFMG. Belo Horizonte. 2000.
- RICHARDS, J. *Beyond Training*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.
- RICHARDS, J., Ho, B. Reflective teaching through journal writing. In RICHARDS, J. *Beyond Training*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998. p.153-170.
- VIEIRA-ABRAHÃO, M. H. Tentativas de construção de uma prática renovada: a formação me serviço em questão. In ALMEIDA FILHO, J. C. P. (Org.) *O professor de língua estrangeira em formação*. Campinas: Pontes, 1999. p.29-50.

A dimensão discursiva do texto de divulgação científica (D.C.)

Edson Nascimento Campos

“E se dizer é fazer, é necessário então falar
do dizer em termos de *ato*.”

MAGALHÃES, 1997. p.119

Introdução

Desdobrando as pontas da epígrafe, entra em cena o questionamento de Austin:

Quais seriam os diversos modos e as diversas acepções segundo os quais dizer alguma coisa é fazer alguma coisa, ou ao dizer alguma coisa fazemos alguma coisa, ou até mesmo pelo fato de dizer alguma coisa fazemos alguma coisa? E se dizer é fazer, é necessário então falar do dizer em termos de ato. Austin distingue primeiro 'todo um conjunto de acepções' segundo as quais dizer alguma coisa é sempre fazer alguma coisa, ou seja, um conjunto de acepções de 'fazer alguma coisa', compreendidas todas ao mesmo tempo quando dizemos, o que é óbvio, que dizer alguma coisa é, no pleno sentido usual de 'dizer', fazer alguma coisa. (MAGALHÃES, 1997. p.119)

É claro que o questionamento que se associa às investigações filosófica e lingüística pode ter em mira um certo sentido de domínio conceitual com vistas à compreensão da linguagem numa certa perspectiva:

A importância do domínio conceitual começa aqui, se pretendemos, de fato, uma dimensão da análise linguística que seja portadora de um recorte apurado de toda a atividade discursiva de sujeitos históricos. Precisamos entender o que representa a implementação de diversos parâmetros que colocam em discussão a natureza polifônica do sentido, que destacam a identidade dos sujeitos envolvidos no processo de sua criação, que projetam formatos diferentes para o material discursivo. É importante que saibamos mais do que entender essa migração do enunciado para a enunciação; é preciso que saibamos operar, do ponto de vista de análise, com a conversão de unidades da língua em unidades do discurso. É importante que saibamos considerar, para cada unidade recortada, como ela intervém na realidade, como interpela aos alocutários, que poder confere ao locutor. Ao apontar uma nova ordem para os fenômenos de sentido, a AD não descarta as 'velhas' descobertas do enunciado, mas antes reconcilia-se com elas, atribuindo-lhes novos horizontes de análise, a serem computados num quadro mais amplo de avaliação. Não mudamos de 'paradigmas' por modismos, senão pela necessidade de compreensão da linguagem como um instrumento vivo na sociedade. (MARI, 2000. p.14-15)

É, pois, o que se objetiva, aqui, neste trabalho: refletir sobre a produção textual do gênero que se pode chamar de *texto de divulgação científica*, identificando as possibilidades de compreensão discursiva de sua prática através de categorias, ou parâmetros, que ultrapassem os limites mais imediatos do enunciado e, ainda que sob as luzes provisórias de uma certa compreensão, alcancem uma certa diretriz para o sentido das linhas mediatas que relacionem o enunciado com a enunciação.

Desenvolvimento

Os atos de ensino, enquanto atos de fala, podem ser pensados de um certo jeito que lance luzes sobre o fenômeno da linguagem. Aliás o "único fenômeno que Austin quer de fato elucidar é o ato de linguagem considerado em sua totalidade, ou seja, o ato total de discurso na situação total de discurso" (MAGALHÃES, 1997. p.118)

Dizendo isso muito simplificadamente,

pode-se resumir a teoria básica dos atos de fala dizendo-se que a produção de qualquer enunciado envolve a realização de três atos:

a) o ato locutório de gerar gramaticalmente esse enunciado, com sua estruturação fonológica, morfológica e semântica; b) o ato ilocutório de na/pela linguagem, realizar uma ação que seria impossível fora da linguagem e que acarreta transformações nas relações entre os interlocutores; c) o ato perlocutório de produzir, com a fala, determinado efeito no interlocutor.” (COSTA VAL, 1992. p.24)

O operacionalismo dos atos de fala: texto e discurso

Todo ato de fala que pretenda ser uma articulação de um dizer a um fazer, associado ou não às dimensões perlocutórias que daí derivam, constitui um ato ilocutório: constitui uma ação que se efetiva na linguagem, através da linguagem, ou com o uso constituinte de sua materialidade. Nesses termos, o ato ilocutório que se realiza na prática discursiva de leitura e escrita de textos atua, discursivamente, por mediação e, por isso, o texto constitui-se como a determinação recíproca de quem escreve e lê.

Como aquele que escreve não é o que lê, ainda que o escritor possa ler o texto que escreve, o texto, pela ação de ambos, constitui-se como ação marcada pela diferença que os distancia, mas, ainda, pela semelhança que os aproxima. Por isso, o ato ilocutório da leitura e da escrita, marcado pela divisão mobilizadora de tais parâmetros, faz da língua não a intermediação reducionista que a situa entre autor e leitor, na condição de canal (código, ou veículo), mas a materialidade constituinte da mediação, que acolhe a determinação recíproca dos interlocutores da leitura e da escrita, abrigando, desse modo, a articulação social da contradição, ou seja, o operacionalismo da mobilidade dialética dos atos de fala.

Mas o determinismo linear do tecnicismo no âmbito do Ensino, lá pelos anos 60 e 70, tem na organização das ciências físico-naturais, a matriz do operacionalismo: os objetivos de ensino eram, então, concebidos como resultados instrucionais, ou seja, como “enunciados” dissociados das condições histórico-sociais de sua “enunciação” e, por isso, pensados como respostas observáveis e, para tanto, sujeitas a uma descrição operacional: nesses termos, o “tecnicismo” circulava como “técnica sem história” e, como tal, passa a ser pensado como construção político-ideológica a serviço, é claro, das forças da produtividade do investimento no mercado de ensino.

Por outro lado, o determinismo recíproco dos atos de fala tem na organização da sociedade, e, especificamente, na contradição, as forças que mobilizam o aluno e o professor, o autor e o leitor e, por isso, nesse quadro de investigação, o produto traz as marcas do processo: o enunciado não se reduz ao plano da imediaticidade do produto, pois, no corpo do próprio enunciado latejam as alusões que indiciam o teatro da enunciação. Desse modo, ler e escrever são práticas sociais de produção do sentido, que mobilizam a ação de quem escreve/lê, através de estratégias textuais com que vai sendo tecida a mediação de tais práticas. Nesse sentido, essas estratégias são armas ilocutórias de conquista da ação do leitor que, simetricamente, ou não, responderia, de forma ilocutória, às ações do escritor nos limites dos atos perlocutórios produzidos de forma sistemática ou não.

Assim, os atos ilocucionais na esfera do ler e do escrever mobilizam a ação do locutor e do alocutário como interlocutores de uma prática de interação verbal e/ou não verbal que, discursivamente, gera *produtos* sob a manifestação imediata de *enunciados* e, sob as condições de *processo* (ou circunstâncias sociais de produção de sentido), organiza a manifestação menos imediata da *enunciação*.

O texto da divulgação científica (DC): constituintes

Se o texto é uma realização verbal e/ou não verbal com que se constrói a atividade de escrever e ler no jogo discursivo do locutor com o alocutário, quem divulga a ciência atua como mediação, atuando na articulação *da linguagem do especialista (Ciência)* com *a linguagem do não-especialista (Público)*. Ou seja, o divulgador científico (DV) produz atos de fala que, ilocutoriamente, objetivam aproximar o especialista do discurso distante do não-especialista (D2) e aproximar o não-especialista do discurso distante do especialista (D1). Em poucas palavras, o que o divulgador científico (DV) produz, na determinação recíproca dos discursos articulados, é a constituição do discurso contraditoriamente ambíguo da divulgação (ou disseminação) da Ciência pelos espaços do Público, administrando a dimensão constituinte do outro nas instâncias enunciativas de D1 e D2. Aliás, o que se infere da ação constituinte de D.C. é que na sua produção operam duas instâncias enunciativas.

Em outras palavras é o que preliminarmente se pode afirmar:

A divulgação científica (doravante D.C.) é classicamente considerada como uma atividade de disseminação, em direção ao

exterior, de conhecimentos científicos já produzidos e em circulação no *interior* de uma comunidade mais restrita: essa disseminação é feita fora da instituição escolar universitária e não visa a formação de especialistas, isto é, não tem por objetivo estender a comunidade de origem. (AUTHIER-REVUZ, 1998. p.107)

Se a ambigüidade de tal discurso traz as marcas da contradição, o que a esclarece é a presença do *um* e do *outro* como agentes que dialogicamente operariam a produção dos atos ilocutórios de um discurso “intersecção” em que a reunião aparentemente se efetiva uma vez que a separação aí também se impõe. Se em tal discurso – D.C. – o *um* de D2 se realiza, ele o faz na relação constitutiva do *outro* que se realiza em D1, e vice-versa, com a ação mediadora, constituinte de DV que, nessa prática, opera a ambigüidade do interior e do exterior enquanto instâncias contraditórias de produção, circulação e recepção de produtos científicos a serem partilhados comunicativamente.

O discurso da divulgação científica (D.C.): enunciação

No regime enunciativo de D.C., um discurso-fonte (D 1), produzido para o receptor que, nesse plano, é um dos especialistas do discurso de origem (Ciência), precisa, comunicativamente, ser articulado em função um novo receptor, o não-especialista, interlocutor do discurso de destino (Público). D1 passa, então, por uma transformação operada por DV como *prática de reformulação* cujo alvo é o receptor de destino: D2. Tal prática, como engrenagem que se mostra em D.C., aparece como um ato ilocutório geral onde se situam os atos ilocutórios mais específicos: forma-se, aqui, o conjunto dos atos que compreendem

tradução, resumo, resenha e, também, textos pedagógicos adaptados a este ou àquele nível, análises políticas reformuladas ‘na direção de’ tal ou tal grupo social, mensagens publicitárias reescritas em função do ‘alvo’ visado etc. (AUTHIER-REVUZ, 1998. p.108)

E a reformulação ocorre com a manifestação de um discurso que faz um relato sobre o que se sabe sobre o mundo ou por um discurso que simplificadaamente diria: X diz que, X disse que, X acaba de dizer,...: enfim, no *discurso relatado*, D.C. faz referência a D1 e a sua enunciação em D2. Por outro lado, DV pode convocar, para dramatizar o discurso

que se faz sobre os acontecimentos, não a voz que fala “X diz que”, mas um conjunto de conhecimentos tratados com a dignidade pedagógica próxima da manifestação de um manual, ainda que se possa reconhecer como discurso próprio da reformulação a fraseologia que indicia a ação interlocutória em que X *relata* que: é a construção em que DV diz para D2 o que D1 diz, disse, acaba de dizer, relata.

Veja-se, por exemplo, o trecho para análise no Anexo I. Trata-se de um fragmento do livro, *O que é ideologia* (CHAUI, 1984. p.7-8): é claro que a prática da divulgação científica não se esgota nos limites dos dois parágrafos a serem observados, nem nos limites do livro escolhido, nem mesmo nos limites da Coleção da qual faz parte. O trabalho com o trecho é apenas um exercício que vem se alimentando do trabalho com outros trechos, em estudos preliminares de pesquisa em sala de aula, com o fim de rever e sistematizar criticamente a teoria e a prática de leitura e produção de textos no ensino de Língua Portuguesa, dentro do Curso Médio.

É evidente que os enunciadores de DV caracterizam, aqui, os destinatários que formariam os enunciadores de D2 – os não-especialistas:

Primeiros Passos é uma coleção dirigida, principalmente, aos jovens que sentem a importância da sua participação política no processo de construção de nosso país.

Primeiros Passos na vida política – na universidade, no colégio, no banco, na fábrica, no comércio, em qualquer atividade – que representem um elo de ligação entre o indivíduo e a sociedade na qual vive e cresce e pela qual deve lutar a fim de torná-la justa, livre e democrática.

E é claro que, para os não-especialistas, (os jovens), que estão iniciando as suas leituras a fim de participarem, politicamente, da construção da sociedade em que vivem, o que DV faz é acenar para esses enunciadores potenciais de D2 com uma publicação (D.C.) que os iniciaria na aproximação de D1, alimentando as expectativas de um certo afastamento de D2 pela prática de uma disseminação mais organizada dos conteúdos políticos, sob a forma de primeiros passos para a ação política. Fica evidente o sentido de uma certa reformulação dos saberes de D1 e, ainda, o sentido de uma certa escolha: trata-se, pois, do parâmetro geral da reformulação que se faz presente no parâmetro mais específico das “*análises políticas reformuladas ‘na direção de’ tal ou tal grupo social...*” (AUTHIER-REVUZ, 1998. p.108)

Curiosamente, com a pergunta – O que é Ideologia – firma-se o ato ilocucional “perguntar” que se associaria, obrigatoriamente, ao ato ilocucional da resposta. Nesses termos, parece que DV produz D.C. para responder a uma lacuna de D2: a falta de respostas para a pergunta que se faz, o que é, aliás, o sentido desse ato: DV produz respostas que preencheriam D2 a partir da relação com os saberes de D1. Mas por que não perguntar se DV não estaria suscitando, em D.C., a pergunta e as respostas que fariam parte do saber político esperado para D2? Neste caso a pergunta de D2 e a sua resposta conseqüente seriam, na realidade, expressão do jogo retórico de uma fingida pergunta de D2, percebida como necessidade por DV, e que na realidade faria parte do movimento persuasivo integrante do jogo de fazer a pergunta adequadamente correta do ponto de vista político e, simultaneamente, buscar as respostas corretas para tal pergunta. DV, nesse caso, é o enunciador presente na pergunta e na resposta: num certo cenário ele dramatiza a situação em que se encena discursivamente a pergunta e a resposta. Num outro cenário ele levaria as respostas para a possível pergunta de D2.

Considerando-se, agora, o corpo do texto pode-se pensar o seguinte: a reformulação atua na operação de DV que situa os enunciadores de D1: Aristóteles fez um relato que procura caracterizar o sentido do movimento segundo os gregos; mais tarde, os filósofos medievais dizem que tal movimento é conhecido como teoria das quatro causas. D1 é objeto de DV para a comunicação com D2, ou seja, fica evidente a distância entre os discursos, como fica evidente a participação de DV em colocar no jogo da cena a enunciação de D1. E como DV fala de D1 para D2, esse figurante do destino ocupa na cena o lugar de quem não sabe. É claro que, na abertura do segundo parágrafo do texto em análise, o “Como se sabe” aponta para o universo dos enunciadores de D1 – os que detêm o controle do saber especializado – com quem os enunciadores de D2 estabelecem relações discursivas na operação mediadora de DV.

Como a relação entre as instâncias enunciativas é marcada pela distância, o ato de reformulação que se realiza pelo ato ilocutório da tradução não tem o sentido de busca da equivalência dos sentidos dos discursos de D1 e D2: a equivalência está impedida de se efetivar em razão da heterogeneidade constitutiva da Ciência e do Público. Ainda que uma certa reprodução seja efetivada na aproximação das duas instâncias, o que viabilizaria a constituição de D.C., a distância estende

o seu fosso, sem o qual também não haveria a necessidade da disseminação de conhecimentos.

Mas a infiltração de D1 em D2, pela ação de DV, constituindo o texto da divulgação, opera com a encenação do ato ilocutório da Dissertação: vale lembrar que o seu desdobramento no ato ilocutório do Fazer uma afirmação, que se desdobra no ato ilocutório do Fazer uma defesa da afirmação, traz para a cena do texto a representação da prática científica de buscar a verdade da afirmação na ocorrência das demonstrações de sua ocorrência: verdade, prova, afirmação, defesa são práticas da reformulação de D1 para o usufruto das experiências de D2 no palco de D.C.

É claro que a afirmação, enquanto dimensão geral, e a defesa, enquanto dramatização com os específicos, que fundamentam a afirmação, articulados com a reafirmação que retoma o geral e os específicos, encenam uma certa lógica de D1 em D2: a lógica formal dedutiva (do geral para o específico) e a indutiva (do específico ao geral). Com isso, DV, enquanto um enunciador que atua por mediação no palco de D.C., atua na dramatização da ocorrência da lógica formal como sendo a lógica científica de D1 passível de representar a Ciência para D2. Será que D2 não determinaria a enunciação de D1 em D.C.? Sim: DV não traduz o discurso da Ciência, faz, isto sim, reproduções esquemáticas, simplificadas, pois D.C. não opera com equivalentes de D1. Por outro lado, DV ativa a lógica da reorganização das idéias de D1, usando, repito, a lógica formal e, para ordenar, didaticamente, o conjunto das provas como defesa da afirmação, opera com o ato ilocutório de fazer uma enumeração: aqui, DV elabora uma série enumerativa distribuindo os elementos da enumeração em quatro posições, indicadas explicitamente com os numerais arábicos que indiciariam a prática dos atos ilocutórios do controle, da organização, da divisão, da delimitação. Com isso, DV teatraliza a organização científica dos fatos, ou das explicações, o que faz circular as imagens de um discurso ordenado, pensado, refletido, sistemático, o que seriam adereços bem vivos de D1 no corpo de D2 materializado em D.C.

É claro que DV, nessa fase preliminar de dizer e fazer a Dissertação sobre a explicação do fenômeno do movimento entre os gregos, operando com a generalização da afirmação e com a especificação da defesa, põe em cena “os dois pontos” que indiciam a passagem, ou a transição, do plano geral para o específico, marcando com tal sinal a

função enumerativa que a ele é atribuída. E, aí, com o ato ilocutório da pontuação, exercitam-se, no palco do texto, os atos perlocutórios da clareza, da delimitação, do controle. E por que não pensar que tais atos não seriam, ainda, produzidos pelo ato ilocutório de fazer a passagem, ou a transição, das partes – que são as quatro causas – com o uso de numerais arábicos enquanto transições? É claro que o uso desses numerais estaria, indiciando, pelo menos nessa análise mais preliminar, a presença de uma produção textual mais esquemática do conteúdo filosófico, com uma certa maquiagem do ato ilocutório de sumário, onde o número, aos invés do numeral ordinal ou cardinal (Em primeiro lugar, segundo,... etc), atua na representação dos quadros, das listas, etc. Vale lembrar que os números arábicos, no corpo do texto, dramatizam a enumeração na defesa da afirmação, indicando a passagem de uma causa para outra – os específicos. Por outro lado, a passagem, ou transição da generalização, presente na afirmação, para o desenvolvimento dos específicos, é indiciada pelo numeral ordinal “quatro”, que amarra a especificidade de cada um dos numerais arábicos à introdução. E a passagem para o ato ilocutório da conclusão é indiciada pela palavra “portanto”: DV faz a transição da especificação para o ato ilocutório de fazer uma generalização, que veste os trajes de uma conclusão do tipo resumo, em que DV reorganiza o desdobramento dos específicos em um ato de concluir que executa a função dramática de fechar a representação uma vez que o seu papel, dito em poucas palavras, faz o jogo dos atos perlocutórios da fixação, controle, lembrança a fim de garantir a assimilação de D2. Fica claro ainda, no interior dos jogos ilocutórios e perlocutórios do texto, o uso da articulação coesiva do léxico com o propósito de se manter ou garantir a coerência do texto: fazer a coesão dos hiperônimos, ou seja, distribuí-los pela linha do geral ao específico, e dos hipônimos, (do específico ao geral) é uma tarefa que comumente tem sido pensada como coesão lexical. No texto em análise, tal coesão, ainda que possa ser pensada no plano do léxico, precisa ser pensada, de forma um pouco mais abrangente, como coesão textual uma vez que a hiperonomia e a hiponomia são exigências que atendem ao compasso dramático que DV orquestra em atenção ao figurino da lógica científica ensaiada: hiperonomia, ou do geral ao específico, movimento dedutivo; hiponomia, ou do específico ao geral, movimento indutivo. Nesses termos, os movimentos coesivos que procuram dar conta da articulação formal do texto, não atuam apenas na amarração dos berloques lexicais

do texto; fazem parte dos movimentos textuais que DV encena para o trabalho científico de D2 na leitura e na escrita do tecido de D.C. ainda que outros movimentos possam ser executados sob outras exigências científicas. Essa exigência de rigor lógico, experimentada nesse texto, e nos limites de outros trechos, parece ser mesmo a lógica da reformulação de D1 operada por DV, usando de ferramentas lógicas utilizadas até mesmo na produção e apresentação de D1: tais ferramentas seriam, assim, rearticuladas para aproximar D2 de D1. Vale lembrar, repetindo, que DV não tem a pretensão de produzir a Ciência de D1 na interlocução com D2, mas a reformulação ou a reorganização do que a Ciência já produziu ou vem produzindo como produto enciclopédico. É claro que o parâmetro da reformulação pode ser acrescido do parâmetro da transformação: nesse caso DV opera a força da transformação de uma paródia, ou de um pastiche, e com isso pode ser as forças que contrariam a dinâmica parafrástica que parece prevalecente em D.C., quando o movimento do parâmetro da reformulação procura exercer, com a ação do divulgador, de forma hegemônica, aí, os atos dramáticos da reprodução de D1.

Pois é, aqui se procurou fazer uma incursão discursiva bem ligeira pelo texto, *O que é Ideologia* (CHAUÍ, 1984. p.7-8). O texto estudado é um fragmento que, se não oferece, pela análise, uma leitura mais abrangente da prática discursiva de D.C., pelas alusões aí capturadas, lança pistas que, a meu ver, abrem uma perspectiva de compreensão mais global da prática desse gênero (D.C.), à medida que o trabalho analítico ganha a possibilidade de abrir as insinuações do enunciado, com os fios teóricos selecionados, às articulações da enunciação.

Conclusão

Este texto, sob a inspiração teórica dos atos ilocutórios e perlocutórios, articulados à teoria dos aspectos da dimensão discursiva dos textos de divulgação científica, propôs-se a pensar, de forma preliminar e exploratória, na dimensão das estratégias textuais de leitura e produção de texto enquanto objeto a ser repensado por tais linhas teóricas. E, assim fazendo, passou-se a pensar as estratégias discursivas do parâmetro da reformulação como atos de linguagem passíveis de serem tratados como operações que movimentariam a relação enunciado/enunciação. É claro que assim operando é necessário pensar a

Divulgação Científica não como soma de D1 a D2. Ou seja, D.C. dramatiza a Mediação em DV que, no palco, ouvindo e falando, escrevendo e lendo, articula os movimentos comunicativos de D1, Ciência, e de D2, Público, garantindo em D2 a presença/ausência de D1, e vice-versa, sem se perder, é claro, o fio da heterogeneidade que os constitui. Em face disso, pode-se dizer, mesmo, que D.C. encena a comunicação das instâncias enunciativas: DV, com a roupagem de mediador mostra a enunciação de D1, usando, por exemplo, o expediente do discurso relatado, com o qual se aproxima de D2. Tal encenação mostra a operação comunicativa dessas instâncias, mostrando, na dramatização em exercício, o funcionamento enunciativo daquilo que se mostra. Por exemplo, a dramatização de DV em CHAUI (1984: p.7), no texto em análise, que opera, ainda, com a inscrição emblemática da frase, “Partindo de alguns exemplos”, acaba anunciando no palco a encenação prevista da peça de D.C.: o enunciado mostra o enunciado, indicia a enunciação – o enunciado deixa, ao mesmo tempo, pistas da enunciação das instâncias no seu movimento de teatralização comunicativa.

Referências Bibliográficas

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas*, as não-coincidências do dizer. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- CAMPOS, Edson Nascimento. A relação entre o processo e o produto na escrita do texto. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.51-52, 1986.
- CAMPOS, Edson Nascimento e CURY, Maria Zilda Ferreira. Fontes primárias; saberes em movimento. *Revista da Faculdade de Educação (USP)*, São Paulo, v.23, n.1/2, p.303-313, jan./dez. 1997.
- CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos)
- COSTA VAL, Maria da Graça. A interação lingüística como objeto de ensino aprendizagem da língua portuguesa. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n.16, p.23-30, dez. 1992.
- MAGALHÃES, Thereza Calvet de. *Filosofia Analítica: de Wittgenstein à Redescoberta da Mente*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

MARI, Hugo. *Análise do discurso e ensino: A importância de se repensar o trabalho com a língua*. In: MARI, Hugo (Org.). *Categorias e práticas de análise do discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2000.

ROLIM, Wiliane Viriato. *A teoria dos atos de fala como instrumento de análise do discurso*. In: MARI, Hugo. (Org.) *Categorias e práticas de análise do discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG. 2000.

ANEXO

TEXTO

PARTINDO DE ALGUNS EXEMPLOS

Sistematizando o pensamento filosófico grego, Aristóteles elaborou algo que, a partir da filosofia medieval, ficou sendo conhecido como a teoria das quatro causas.

Como se sabe, uma das maiores preocupações dos filósofos gregos era a explicação do movimento. Por movimento, os gregos entendiam: 1) toda mudança qualitativa de um corpo qualquer (por exemplo, uma semente que se torna árvore, um objeto branco que amarelece, um animal que adoece etc.); 2) toda mudança quantitativa de um corpo qualquer (por exemplo, um corpo que aumente de volume ou diminua, um corpo que se divida em outros menores, etc.); 3) toda mudança de lugar ou locomoção de um corpo qualquer (por exemplo, a trajetória de uma flecha, o deslocamento de um barco, a queda de uma pedra, o levantar de uma pluma, etc.); 4) toda geração e corrupção dos corpos, isto é, o nascimento e perecimento das coisas dos homens. Movimento, portanto, significa para um grego toda e qualquer alteração de uma realidade seja ela qual for.

(CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 15.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.7-8)

O diálogo entre as ciências cognitivas e a psicologia budista: em busca de um novo paradigma para os estudos da linguagem

Fábio Alves

1. Introdução

Discussões de caráter epistemológico e paradigmático são de fundamental importância para o estabelecimento de bases sólidas sobre as quais possa alicerçar-se a produção de conhecimento científico. Tal fato não é indiferente para os Estudos da Linguagem. A Lingüística, sendo uma disciplina vinculada ao amplo espectro abarcado pelas Ciências Cognitivas, tem tido seu desenvolvimento norteado dicotomicamente por princípios epistemológicos e paradigmáticos de natureza racionalista ou empirista.

Se, por um lado, o paradigma cognitivista, respaldado epistemologicamente por bases racionalistas como aquelas postuladas por Jerry Fodor¹ em *The Modularity of Mind* (A Modularidade da Mente), ainda se reflete na maioria das reflexões sobre a origem, a aquisição e o

¹ FODOR, 1983.

processamento da linguagem humana, nota-se, de forma crescente, no campo dos Estudos da Linguagem, uma busca por paradigmas alternativos que permitam levar-se em consideração características subjetivas e interativas presentes no uso contextualizado da linguagem humana.

Em contra-posição ao paradigma cognitivista, representado na Lingüística do século XX sobretudo pelo pensamento de Noam Chomsky² e, entre outros, pelas posições defendidas por Steven Piker,³ surgiu no âmbito das Ciências Cognitivas, ao longo das últimas décadas, um paradigma alternativo, qual seja, o conexionismo, representado principalmente pelas idéias de David Rummelhart & Jay McClelland⁴ e Jeffrey Elman.⁵

Contudo, as discussões continuam a travar-se num ritmo pendular oscilando recursivamente no intervalo dicotômico estabelecido pelo racionalismo e o empirismo. Enquanto a corrente cognitivista faz uma leitura empirista dos postulados conexionistas, os defensores desta abordagem criticam com veemência as bases racionalistas e inatistas do cognitivismo. Nenhuma das duas correntes parece ter folego suficiente para rebater de forma conclusiva as críticas que lhe são feitas por seus opositores. Ambas procuram reforçar-se através da demonstração de inviabilidade recíproca. Infelizmente não se obtém deste debate uma alternativa coerente que consiga acomodar, ao mesmo tempo, as características formais e sócio-interacionistas de que parece revestir-se a linguagem humana.

Mais recentemente, uma terceira via fez-se presente nesta discussão através da formulação de um paradigma emergente, denominado corporeidade, oriundo dos postulados da Biologia do Conhecer formulados por Humberto Maturana & Francisco Varela.⁶ As bases epistemológicas e paradigmáticas postuladas pela Biologia do Conhecer distanciam-se da oscilação dicotômica mencionada anteriormente e procuram configurar a linguagem humana a partir de sua existência enquanto fenômeno biológico e interativo, resultante dos acoplamentos

² CHOMSKY, 1965, 2000.

³ PINKER, 1994.

⁴ RUMMELHART & McCLELLAND, 1986.

⁵ ELMAN, 1996.

⁶ MATURANA & VARELA, 1988.

estruturais, sociais e lingüísticos dos quais a espécie humana é parte integrante.

Com o intuito de oferecer uma proposta diferenciada à dicotomia racionalismo vs. empirismo vigente nos Estudos da Linguagem, apresentamos, a seguir, reflexões decorrentes de uma análise do livro *The Embodied Mind* (A Mente Corporificada) de Francisco Varela, Evan Thompson & Eleanor Rosch⁷ e complementadas por textos do livro *MindScience: an East-West Dialogue* promovido pela Universidade de Harvard com textos, entre outros, de autoria de S.S. Dalai Lama e de Robert Thurman.⁸ É nosso objetivo apresentar uma alternativa epistemológica e paradigmática que concilie as características formais da linguagem humana com seus traços sócio-interacionistas.

2. A Mente Corporificada: investigando as possíveis inter-relações entre as Ciências Cognitivas e a Psicologia Budista

Francisco Varela, um dos autores do livro *The Embodied Mind* (A Mente Corporificada) foi aluno de Humberto Maturana e juntamente com ele, autor do livro *The Tree of Knowledge* (A Árvore do Conhecimento). Separou-se posteriormente da parceria acadêmica com o antigo mestre por discordâncias com Maturana, entre outras coisas, sobre a possibilidade de integração da psicologia e filosofia budistas no diálogo com as Ciências Cognitivas.

O contato inicial de Francisco Varela com os ensinamentos budistas e o despertar do seu interesse em estudos comparativos originou-se a partir do convite para uma série de palestras no Naropa Institute na cidade de Boulder, Colorado, sob inspiração do falecido mestre tibetano Chögyam Trungpa,⁹ autor de livros como *Cutting through Spiritual Materialism* (Cortando através do Materialismo Espiritual) e *Shambhala: The Sacred Path of the Warrior* (Shambhala: o Caminho Secreto do Guerreiro). Segundo o próprio Varela, por muitos anos este diálogo foi desenvolvido entre quatro paredes, com as discussões raramente vindo a público. As razões desta hesitação ficam

⁷ VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1991.

⁸ The DALAI LAMA, BENSON, THURMAN, GARDNER, GOLEMAN, 1991.

⁹ TRUNGPA, 1973, 1984.

mais claras quando ouvem-se, atualmente, referências pouco elogiosas ao, assim chamado, 'ranço Vareliano', devido ao desconforto que a tentativa de inter-relacionamento entre o Budismo e a ortodoxia científica gera em certos círculos.

O projeto de Varela, Thompson & Rosch tenta corrigir um desequilíbrio corrente no estudo da cognição humana. Segundo os autores, apesar do estudo científico da mente humana ter se desenvolvido rapidamente no decorrer dos últimos anos, muito pouco tem sido feito no sentido de se explicar e entender a cognição humana como uma experiência vivida diariamente. Varela, Thompson & Rosch defendem a idéia de que somente através da reflexão sobre o terreno comum entre a mente na ciência e a mente na experiência humana é que nossa compreensão da cognição humana poderá ser mais completa. Com o objetivo de tecer esta rede de inter-relações, os três autores traçam paralelos entre as Ciências Cognitivas, a Psicologia Budista, a Fenomenologia e a Psicanálise.

Primeiramente, apresentam ao leitor, através de um diagrama circular,¹⁰ as bases do terreno a ser trilhado. O diagrama permite-nos observar a evolução das discussões epistemológicas e paradigmáticas no campo das Ciências Cognitivas, retratando-as por meio de círculos concêntricos. No círculo central encontra-se a corrente hegemônica dentro das Ciências Cognitivas, qual seja, o cognitivismo que postula um caráter inato e representacionista para os processos cognitivos humanos, entre eles a linguagem. Segundo a abordagem cognitivista, esses processos têm natureza serial e modular, sendo gerenciados por um processador cognitivo central. Exteriormente ao eixo central, encontram-se, em num segundo círculo, abordagens emergentes, de natureza conexionista, que defendem a idéia de que os processos cognitivos humanos são configurados em paralelo e de forma não modular, prescindindo, portanto, de um gerenciamento central. Finalmente, num terceiro círculo, localizam-se as chamadas abordagens corporificadas, capitaneadas pela Biologia do Conhecer, que se posicionam contra a dicotomia racionalismo vs. empirismo, e procuram oferecer uma terceira via alternativa que consiga explicar a cognição humana, mediada pela experiência, como sendo resultante do acoplamento estrutural do indivíduo com o meio ambiente.

¹⁰ VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1991. p.7.

É notório que as abordagens cognitivistas e conexionistas dentro das Ciências Cognitivas têm sua origem no modelo computacionalista da mente. Curiosamente, Varela, Thompson & Rosch mostram que a aceitação deste paradigma implica também, pelas suas características intrínsecas, na aceitação de que o ego é fundamentalmente fragmentado. Segundo Varela, Thompson & Rosch,¹¹ “nenhuma tradição jamais reivindicou ter descoberto um ego independente, fixo ou unitário dentro do mundo da experiência”. Trata-se de um argumento contundente contra a noção de um processador cognitivo central com a função de gerenciar as atividades dos diferentes módulos da mente e, conseqüentemente, contra o conceito de representações mentais estabelecidas *a priori*.

A partir da constatação desta fragmentação cognitiva, o livro *The Embodied Mind* procura mostrar que o conceito budista de um ego não unificado e descentralizado pode ser considerado como uma alternativa complementar ao estudo da cognição humana. Os autores procuram demonstrar como tanto a Psicologia Budista quanto as Ciências Cognitivas oferecem os recursos necessários para a compreensão de que fenômenos geralmente atribuídos ao ego podem ocorrer sem que este mesmo ego esteja necessariamente presente. Lançam, então, um novo paradigma através da equação [cognição = vida], ou seja, a cognição como sendo sinônimo de ação corporificada.

Através de uma análise do livro *The Embodied Mind*, é possível perceber o quanto a Psicologia Budista tem a oferecer às Ciências Cognitivas. Ao negar a existência de uma realidade concreta e objetiva dissociada da figura do observador, a Psicologia Budista advoga a incorporação da subjetividade como parte integrante de qualquer explicação coerente sobre fenômenos cognitivos.

A nosso ver, esta constatação é extremamente relevante para os Estudos da Linguagem. Reitera a necessidade de se incorporar aos aspectos formais, lógico-analíticos, observáveis nas características fonológicas, morfo-sintáticas e semânticas das línguas naturais, fatores outros, de natureza pragmática, onde a subjetividade dos indivíduos envolvidos nos processos de troca comunicativa e sua interação recíproca desempenham um papel fundamental dos processos de constituição efetiva da comunicação humana.

¹¹ VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1991. p.59.

A fim de reforçar a afirmação feita por Varela, Thompson & Rosch sobre a natureza fragmentada da cognição humana, tomamos aqui emprestadas as palavras do Dalai Lama, líder teocrático do Tibete, ao explicar como a Psicologia Budista pode contribuir para a construção de uma alternativa diferenciada à noção de representação e gerenciamento central ainda hegemônica no campo das Ciências Cognitivas:¹²

Após examinarem a natureza última da realidade, os filósofos budistas concluíram que as coisas prescindem de uma existência inerente, ou seja, elas não têm características auto-evidentes e auto-definíveis. Isto acontece porque se procurarmos pela essência da matéria em qualquer objeto que seja, descobriremos que ela não se deixa encontrar, e que quando submetemos os objetos a uma análise definitiva, percebemos que eles não existem como aparentam ser. Portanto, ao submetemos a natureza da realidade a uma tal análise, percebemos que as coisas não têm a aparência sólida e objetiva que aparentam ter, e que existe uma discrepância entre o modo como as coisas aparecem e a forma como realmente são. Esta conclusão evita que caiamos nos extremos do absolutismo e que nos apeguemos a um tipo de visão absolutista da realidade. Ao mesmo tempo, uma vez que nossa experiência empírica valida a existência de fenômenos e esta é toda a evidência que temos de que as coisas existem, não podemos negar a existência nominal das coisas. Isto evita que caiamos nos extremos do niilismo. A questão que surge, então, é que se as coisas não existem como aparentam ser, nem possuem realidade objetiva, apesar de, ao mesmo tempo, existirem de fato, qual é, então, seu modo de existência? O Budismo explica que elas existem apenas convencionalmente, em termos relativos.

Com o objetivo de esclarecer, ainda que sucintamente, as bases sobre as quais alicerça-se a Psicologia Budista, apresentamos, a seguir, uma descrição dos princípios básicos do Budismo.

3. As Bases da Psicologia Budista

Para uma rápida e sucinta introdução às idéias budistas, apresentamos aqui as duas condições básicas para praticá-lo. A primeira condição é a tomada de refúgio nas três jóias: o Buda, o Dharma e a

¹² The DALAI LAMA, BENSON, THURMAN, GARDNER, GOLEMAN, 1991. p.23-24.

Sangha. A segunda condição é a compreensão das quatro nobres verdades: a existência do sofrimento; sua origem; a possibilidade de seu término; e o caminho para tal fim.

Para a Psicologia Budista, este caminho é trilhado através de dois níveis distintos de realidade. Por um lado, tem-se um nível empírico no qual os fenômenos e eventos manifestam-se através do aspecto relativo de como experienciamos a realidade. Por outro lado, existe a natureza última da realidade, fundamental, além da dualidade, sem conceituação e que vai além do conceito e da forma.

Sua Santidade, o Dalai Lama, nos diz que não devemos tomar as palavras do Buda como verdade absoluta, mas como direcionamentos para os nossos próprios processos reflexivos. O próprio indivíduo deve assumir o papel de autoridade máxima. O Budismo estimula a auto-investigação e, por este motivo, encontramos na literatura budista níveis diferenciados de realidade. É o próprio Dalai Lama quem afirma que se, “no diálogo com o ocidente, a ortodoxia científica provar que o Budismo está errado em todas ou em algumas de suas idéias, então o Budismo terá que mudar e se ajustar a estas provas”.¹³ A literatura budista coloca a existência de fenômenos como subjacente ao princípio de origem dependente que pode ser dividido em duas categorias:

- (1) as causas externas na forma de objetos e eventos;
- (2) as causas internas na forma de eventos cognitivos e mentais.

É muito importante compreender que, segundo o Budismo, o princípio de origem dependente implica na inter-relação dos fatores (1) e (2) para que seja possível o surgimento de fenômenos a serem experienciados. Isto se explica, basicamente, através do conceito de carma – literalmente ação – que liga os pontos (1) e (2) por intermédio de relações de causalidade.

Do ponto de vista budista, a consciência humana é um dos cinco agregados (*skandha* em Pali, literalmente, pilha, monte). Eles são respectivamente: forma; emoções/sensações; percepções (discernimentos)/impulsos; formações disposicionais e consciência. Os budistas partem do princípio que, além desta composição bruta, a mente humana tem uma natureza cristalina e chamam a isto de luz clara da mente. Aplicando

¹³ The DALAI LAMA, BENSON, THURMAN, GARDNER, GOLEMAN, 1991. p14-15.

técnicas meditativas adequadas, pode-se alcançar e experienciar este estado de natureza cristalina da mente, indo além da dualidade e da presença dos cinco agregados.

Porém, a Psicologia Budista não se limita apenas a analisar esses estados alterados de consciência. Cabe aqui um comentário sobre o termo alterado. Dentro da visão budista de cognição, podemos operar em níveis diferentes de realidade. O Budismo desenvolveu, portanto, uma variedade de modelos da realidade, de relacionamentos entre o corpo e a mente, cada um deles para ser usado por razões diferenciadas: para desenvolver um sistema de medicina, desenvolveu um modelo reducionista com a mente reduzida ao corpo; para o desenvolvimento de uma filosofia da moral, criou um modelo dualista; para modelos meditativos, incorporou uma visão unificada do corpo e da mente e, finalmente, para os níveis mais sutis da filosofia e para a ciência, o Budismo desenvolveu um modelo interacionista das relações entre o corpo e a mente.

Analisando os princípios da Psicologia Budista e contrapondo-os àqueles correntes no ocidente, Thurman¹⁴ sugere que o que está errado com a abordagem ortodoxa dentro das Ciências Cognitivas é a concentração excessiva no seu hardware e a quase total negligência do estudo de seu software. A recusa dos modelos computacionalistas da cognição humana em aceitar como premissa a existência de estados mentais interiores autônomos, tais como desejo, raiva, ganância, etc., leva à ineficácia da psicologia cognitiva ocidental. Thurman nos lembra que não é possível fazer ciências exatas nesta área de estudos. Seria mais interessante, e certamente traria resultados mais eficazes, se os pesquisadores na área parassem de desenvolver o hardware do sistema e comesçassem a se concentrar no conserto de seu software.

A partir de alguns experimentos relatados no *Mind/Science Symposium*, poderíamos postular que este reparo do nosso software mental pode ser feito através da reprogramação da mente, por intermédio de técnicas de interiorização, meditação, e de sua consequente transformação.

¹⁴ The DALAI LAMA, BENSON, THURMAN, GARDNER, GOLEMAN, 1991. p.57-58.

4. Em busca de um novo paradigma para os Estudos da Linguagem

À luz dos comentários desenvolvidos anteriormente, acreditamos ser possível afirmar que o diálogo entre a Psicologia Budista e as Ciências Cognitivas tem elementos para tornar-se extremamente frutífero. Configura-se como um poderoso elemento de reflexão contrário às noções hegemônicas de processamento modular encapsulado, gerenciamento central e representação estabelecidos *a priori*. Nas palavras de Varela, Thompson & Rosch:¹⁵

Vimos não apenas que a cognição é ação corporificada, e, como tal, inexoravelmente atada às histórias que vivemos, mas também que essas histórias, por nós vivenciadas, são o resultado da evolução enquanto deriva natural. Assim sendo, nossa corporeidade humana e o mundo que é gerado através de nossa história de acoplamentos refletem apenas uma de muitas trilhas evolucionárias possíveis. Somos sempre restringidos pelo caminho que nós mesmos estabelecemos, mas não existe nenhum terreno definitivo para prescrever os passos que damos.

¹⁵ The DALAI LAMA, BENSON, THURMAN, GARDNER, GOLEMAN, 1991. p.213-214.

Referências Bibliográficas

- CHOMSKY, Noam. *New Horizons in the Study of Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- The DALAI LAMA; BENSON, Herbert; THURMAN, Robert A. F.; GARDNER, Howard E. & GOLEMAN, Daniel. *MindScience: An East-West Dialogue*, The Harvard Mind Science Symposium. Boston: MIT Press, 1991.
- ELMAN, Jeffrey L. et alli. *Rethinking Innateness: A Connectionist Perspective on Development*. London: MIT Press, 1996.
- FODOR, Jerry. *The Modularity of Mind*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. *The Tree of Knowledge*. Boston/London: Shambala, 1988.
- PINKER, Steven. *The Language Instinct*. London: Penguin, 1994.
- RUMMELHART, David & McCLELLAND, Jay. *Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition*, Cambridge: MIT Press, 1986.
- TRUNGPA, Chögyam. *Shambhala: the Sacred Path of the Warrior*. Boston/London: Shambhala, 1988.
- TRUNGPA, Chögyam. *Cutting through Spiritual Materialism*. Boston/London: Shambhala, 1973.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan & ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press, 1991.

A teoria dos atos de fala entre convenções e intenções

Hugo Mari¹

Apresentação da teoria

A compreensão essencial da teoria dos atos de fala pode ser considerada em função do conceito de força ilocucional. Embora a construção inicial da teoria tenha depositado, no funcionamento dos performativos, uma atenção especial, o seu desenvolvimento mostrou a importância da força ilocucional como o fundamento de maior relevo. O que é, então, uma força ilocucional e como ela se estrutura para garantir a consecução de um ato de fala?

Uma força ilocucional pode ser compreendida, de modo genérico, como um conjunto de parâmetros que, atuando sobre um dado conteúdo proposicional, transforma-o em um ato, isto é, define uma forma de atuação de um locutor sobre alocutários ou sobre um aspecto da realidade. Especificamente, podemos dizer que um locutor atua com sucesso nestas duas dimensões, quando inclui no seu desempenho: (a) um *ponto de realização* (π), entendido como um princípio de orientação dos participantes de um ato (comissivo x diretivo), como forma de interpelação da realidade (assertivo x expressivo) ou como

¹ Parte da temática deste texto está incluída no projeto de pós-doutorado do autor – *Contrato comunicacional: uma possibilidade interlocutiva para os atos de fala* – na Universidade de Paris XIII e financiado pela CAPES (Processo: BEX 1122/00-2).

condição para engendrar um estado de coisas (declarativo); (b) *um modo de realização* (μ), que representa especificações possíveis de um ponto, em função de particularidades que ajustam os interlocutores um em relação ao outro (ordem, pedido, súplica) ou em função da natureza da intervenção de um locutor (promessa, desejo), ou em função do modo pelo qual o locutor se compromete com um estado de coisas (juramento, afirmação, conjectura); (c) *condições de conteúdo proposicional* (θ) que determinam certas propriedades que a forma lingüística deve assumir em razão da natureza do ato; (d) *condições preparatórias* (Σ) que apontam certos requisitos que os interlocutores devem satisfazer, como condição prévia à consecução de um ato; (e) *condições de sinceridade* (Ψ) que preconizam o estado psicológico do locutor no momento de execução de um ato.

No proferimento de um ato, muitos desses parâmetros podem estar explicitados, seja em razão da forma lingüística do ato (π : comissivo / μ : desejo: “*Quero ir*”; π : diretivo / μ : pedido: “*Peço que vá*”), seja pela natureza dos interlocutores envolvidos (Σ : o locutor é hierarquicamente superior ao alocutário- π : diretivo- μ : ordem: “*Atenção! Marchar!*”), seja por certas propriedades do conteúdo proposicional (θ : ação futura do evento narrado- π : assertivo- μ : predição: “*Com o aumento da produção, o desemprego deve diminuir.*”). Entretanto, práticas corriqueiras de linguagem revelam a necessidade de que o contexto de realização de um ato atue como uma espécie de suplemento de onde extraímos, nas dimensões mais diversas, os ingredientes que vão, de fato, permitir a consecução de um ato em sua forma plena.

Dentre estes aspectos, circunscritos ao ambiente de realização de um ato, é importante acompanhar sinais externos como a gesticulação que acompanha o seu proferimento, como a entonação com que ele é marcado, como a ênfase sobre alguma unidade específica do enunciado e, a partir deles, extrair algum padrão convencional (ou intencional) que sirva para impulsionar a performance do locutor. Muitos atos, ainda que correndo o risco de equívocos, só podem ser compreendidos a partir desses sinais externos, que não estão inscritos (nem são nomeados) em sua estrutura, mas que determinam sua realização. Estamos, todavia, muito longe de ter uma compreensão precisa do quanto devemos fazer uso desses sinais. Sabemos de sua relevância no processo, mas o modo como fazemos operá-los ainda é um tanto aleatório. Compensaria, em razão dos objetivos que nos movem neste momento, destacar, de modo

mais específico, um desses sinais, isto é, algum formato da modulação de voz, da entonação que intervém na produção dos atos. Seria importante, pois, destacar alguns problemas relativos à percepção de um ato, a partir do papel das convenções, enquanto um determinante para força, e do papel das intenções, enquanto um determinante para efeitos perlocucionais. Vejamos alguns aspectos que podem ser apontados em cada uma dessas dimensões.

Dimensão convencional e intencional de um ato

O contraste entre essas duas dimensões, no interior da teoria, procurou assegurar, no contexto de realização de um ato, resultados distintos, mas não necessariamente contrapostos, nem exclusivos. Por essa razão, é comum associar as condições de realização de um ato, em termos de sua força ilocucional, à dimensão convencional, enquanto asseguramos à dimensão intencional os efeitos perlocucionais. Em termos gerais, a questão pode ser vista como um procedimento que vise distinguir duas orientações diferentes para a consecução de um ato: de um lado, os resultados obtidos em razão da execução de uma força (*ordem, promessa, conjetura, agradecimento, sugestão*) e, de outro, os efeitos decorrentes de interpretações ulteriores de um ato (*insinuação, sedução, ameaça, mentira*). Sabemos, todavia, que dificuldades enormes ainda persistem na especificação do valor de cada uma destas dimensões. Na seqüência, vamos procurar explorar alguns aspectos mais ajustados à discussão presente.

A idéia de que convenções devam ser assumidas como mecanismos reguladores de um ato não representa um fato simples de ser justificado na teoria. Recorre-se, com freqüência, a duas orientações básicas: o que há de convencional em um ato, ou decorre de certas intervenções impostas por instituições sociais, ou decorre de particularidades de sua construção lingüística. Por exemplo, atos que pressupõem condições rígidas de realização como *batizar, casar, exonerar, nomear, expatriar* costumam delinear sua existência a partir de alguma forma de instituição. O ritual de realização de cada um destes atos é concebido no interior de uma instituição que fixa padrões de procedimentos e normas aceitáveis para os seus participantes. Há atos, entretanto, com graus de exigências menos rígidos e costumam delinear aspectos do seu uso convencional em razão de fatores que se correla-

cionam com a identidade dos locutores integrantes da relação – *ordem x pedido* –, das condições formais do proferimento – *juramento x asserção* –, da natureza das ações a serem realizadas – *promessa x ameaça*. Em todos esses casos, estamos falando, pois, da realização ilocucional de um ato, aquela que foi acima configurada, a partir de cinco componentes para definir o conceito de força.

O fato de o convencionalismo dever ser percebido em todas as formas de realização de uma força ilocucional não assegura qualquer padrão universal para o seu reconhecimento. A teoria tem enfrentado este problema, ao apontar a necessidade da presença de marcas externas de reconhecimento de uma força ilocucional. Duas posições confrontam-se, de modo mais explícito, em relação à presença de marcas: uma posição é conhecida como o *convencionalismo radical*² para a qual todo enunciado registra marcas que asseguram a sua realização como uma força ilocucional específica; a outra, identificada como *convencionalismo fraco*, admite apenas ser possível reconstruir um ato de tal forma a tornar explícita a força – *ponto e modo* – que realiza.

Para a primeira posição, estas marcas se fundamentam, não só em características lingüísticas do proferimento – a presença de verbos performativos, a presença do imperativo enquanto modo característico para força diretiva, especificações semânticas do conteúdo proposicional, bem como em características não-lingüísticas, isto é, algum tipo de ritual institucional, de determinação entre locutor e alocutário. Parte das dificuldades com o convencionalismo radical poderia ser considerada, por exemplo, a partir do uso do imperativo: se o seu uso é uniforme na especificação do ponto de realização – π : diretivo –, ele nada assegura, entretanto, em relação ao *modo*. Ora, pensar a especificidade de uma força ilocucional é determinar também o seu modo de realização e, nesse particular, uma frase, na forma imperativa, como “*Não corra!*” pode representar modos diversos – μ : ordem, sugestão, pedido etc – do ponto diretivo. Dificuldades adicionais podem ser lembradas através de um raciocínio inverso: uma *ordem* pode ser realizada, estando o seu conteúdo expresso por uma forma nominal – “*Atenção!, Fogo!*” – ou por um infinitivo – “*Apontar! Atirar!*”.

Aqui, um aspecto importante a ser considerado, como compensação à ausência das marcas em questão, seria o fato de podermos inserir ou não, no rol destas marcas, aspectos que devam ser derivados

² RECANATI, 1981. p.97.

a partir da realização fônica de um proferimento. Em que termos, por exemplo, poderíamos reconhecer, na entonação, enquanto marca lingüística, um instrumento capaz de determinar, no ponto diretivo, diferenças entre *comando*, *pedido* e *súplica*, quando nenhum traço performativo estiver a serviço de sua distinção?

A outra posição é reconhecida como convencionalismo fraco e coloca a reconstrução de marcas explícitas como possibilidade, sem que sejam elas garantidas na estrutura ou na manifestação de um ato. Assim, um ato se realiza, de algum modo específico, independentemente de nele estarem inseridas, *a priori*, marcas explícitas de determinação da sua força ilocucional. Para qualquer circunstância de realização de um ato, podemos, por outro lado, tornar explícitas marcas que podem requerer sua realização numa dada força, isto é, podemos explicitar o seu modo de realização, através da introdução de uma forma performativa. O exemplo acima – “*Não corra!*” – pode ter o seu modo explicitado por um performativo: μ : ordem: “*Ordeno que não corra!*” – μ : sugestão: “*Sugiro que não corra!*” – μ : pedido: “*Peço que não corra!*”.

Indiferentemente, às pretensões do convencionalismo radical ou às acomodações do convencionalismo fraco, devemos considerar que a única convenção que tem valor universal, na realização de um ato, é aquela representada pela natureza semântica da proposição que serve de base para o ato. Uma sinalização de estrada que comunica aos motoristas – “*Devagar!*” – poderá ser bem sucedida, seja como *sugestão* [para facilitar o controle do veículo], seja como *advertência* [para evitar riscos iminentes], seja como *aviso* [pela presença de animais na pista]. Não importa, entretanto, o modo como a força diretiva venha a se realizar, ela estará sempre vinculada ao significado de *baixa velocidade*, pois isso faz parte de uma convenção lexical que os usuários estão mais ou menos dispostos a reconhecer, pela presença do termo *devagar*. Podemos recorrer a uma asserção específica como *O placar ainda está zero a zero*, para reportar um estado de coisas, relativo a uma disputa esportiva qualquer. Pelas convenções lingüísticas do conteúdo da proposição, não importando a natureza do evento, não se registra vantagem para nenhum dos integrantes da disputa. Entretanto, este mesmo ato pode ser usado, indiretamente, para descrever infinitos estados de coisa, que não refletem, de imediato, disputas esportivas, mas que apenas retratam situações de uma certa neutralização causal (isto é, ausência de efeitos imediatos em favor de uma das partes), relativa

a: (i) planos de segurança executados pelo poder público; (ii) medidas emergenciais sobre desemprego; (iii) expectativa de relacionamento amoroso entre duas pessoas; (iv) repercussões práticas de uma dieta alimentar. Ainda para aplicações de natureza diversa, podemos admitir a existência de restrições impostas por convenções vinculadas ao conteúdo proposicional, já que todas as aplicações possíveis, provavelmente, com padrões de extensão diferenciados, implicam a idéia genérica de *ausência de efeitos*.

A dimensão intencional de um ato, mesmo considerada no plano da teoria como um suplemento para o conceito de força, ainda está a requerer muitas decisões. A princípio, parece correto admitir que a esfera do perlocucional seja, de fato, justificada a partir de intenções. Se a perlocução, como Austin a pensou, deve caracterizar-se pelas seqüelas que um ato pode produzir, não seria correto regularizá-la na estrutura de uma força: o ato de *expulsar* [π : declarativo- μ : expulsão] alguém de uma agremiação num dado evento obedece a um ritual de regularização, cujos componentes podem ser justificados a partir da estrutura de uma força. Muitas expulsões foram, naturalmente, realizadas em estrita obediência a esses componentes estruturais da força e vieram ou não gerar seqüelas. Muitos expulsos podem ter se sentido *injustiçados, perseguidos, caluniados* – uma forma de seqüela perlocucional possível para o modo expulsão. Todavia, nenhuma desses sentimentos é uma decorrência natural da realização deste ato – pode ser o estado mental daquele que se sente alcançado pelo ato –, enquanto um padrão de comportamento que regula algum tipo de infração em razão de um evento qualquer.

Parece importante também considerar, sobretudo em relação aos atos indiretos, a dimensão intencional como um aspecto de sua força ilocucional. Se de acordo com Strawson,³ recorrendo a Grice, a intenção presente em um ato afeta principalmente o modo pelo o locutor significa o conteúdo proposicional – o locutor significa não-naturalmente ao proferir um ato –, é possível supor que a realização de um ato indireto venha implicar, de forma decisiva, a presença de intenções. Vamos supor o seguinte enunciado: “*O ônibus vai demorar*”. Comumente, podemos converter este enunciado em ato, aplicando-lhe uma força

³ STRAWSON, 1968. p.57.

ilocucional específica: π : *assertivo*- μ : *predictivo*. Entretanto, este mesmo ato pode realizar-se de forma diferente: posso fazê-lo valer como π : *comissivo*- μ : *desejo* se informo ao meu alocutário a pretensão de pegar um táxi, de seguir adiante, ou como π : *diretivo*- μ : *sugestão*, se faço indicações ao alocutário para tomar uma decisão que não seja esperar o ônibus. Em ambos os casos, nenhum traço se faz marcar no enunciado como indicativo dessas possibilidades particulares, pois nem mesmo as condições de conteúdo proposicional – verbo na forma do futuro é específico para quaisquer das formas de sua realização. Logo, só podemos admitir que a circunstância enunciativa do ato leva a materializar alguma forma de intenção que permita interpretá-lo para além da sua forma assertiva. Essa realização só se torna possível por alguma marca na enunciação do ato, ou por algum aspecto da situação enunciativa que permita o alocutário essa forma de compreensão indireta.

As dificuldades com o domínio da intenção podem ser documentadas através de duas afirmações de Austin:⁴

(5) Já que nossos atos são atos, sempre temos que nos lembrar da distinção entre produzir efeitos ou conseqüências que são intencionais ou não intencionais; e entre (I) quando a pessoa que fala tenciona causar um efeito que pode, contudo, não ocorrer e (II) quando a pessoa que fala não tenciona causar um efeito ou tenciona deixar de causá-lo e, contudo, o efeito ocorre.

Seguindo a orientação intencional do raciocínio do autor, podemos avaliar a relação entre locutor e alocutário a partir da assimetria no domínio da intenção (INT):

a) $Loc/_{INT1}$ versus $Aloc/_{INT\emptyset}$ (item I);

b) $Loc/_{INT\emptyset}$ versus $Aloc/_{INT1}$ (item II).

O esquema, todavia, nos permite outras variações em relação ao domínio da intenção sobre os atos. Podemos ratificar esse padrão de assimetria, admitindo uma outra possibilidade:

c) $Loc/_{INT1}$ versus $Aloc/_{INT2}$.

⁴ AUSTIN, 1990. p.92.

Ou ainda supor esquemas com ajustes simétricos como em:

d) Loc/_{INT ∅} versus Aloc/_{INT ∅} (pela ausência de intenção);

e) Loc/_{INT 1} versus Aloc/_{INT 1} (pela identidade de intenções);

Uma conclusão intuitiva parece refletir a tendência dos esquemas acima em consideração à presença de intenções nos atos de fala: o locutor, embora propulsor de uma intenção associada a um ato particular, não consegue sobrepor-se ao alocutário, fazendo valer essa intenção. Um ato construído na perspectiva do locutor visando *humilhar* o alocutário não apresenta nenhuma garantia de que o alocutário venha se sentir assim afetado: este poderá não perceber o teor da intenção daquele, ou até mesmo introduzir uma outra. Esta é a razão pela qual muitos interlocutores se desentendem em torno de elogios e de críticas. Se o domínio das intenções obedecesse a um padrão de certeza, não haveria razões para desentendimentos e estaríamos, com certeza, condenados a interpretações que se repetem.

Grande parte das intenções costuma, portanto, ser introduzida nos atos sem uma demarcação precisa na forma do enunciado, o que torna o seu domínio instável nas práticas de linguagem. Se não é consensual a admissão de sua demarcação pela presença física de partículas adverbiais, de formas verbais, perguntamos se a modulação da voz não exerceria aqui um papel importante. Por exemplo, efeitos perlocucionais diferenciados a serem considerados a partir de um ato assertivo como “*Os seus palpites têm sido muito esclarecedores*”, poderiam estar associados a formas particulares de enunciação deste ato.

Uma enunciação que viesse enfatizar PALPITES poderia sugerir um valor de *desprezo*, como seu efeito perlocucional, em razão do contraste que o alocutário poderia fazer desse termo com outros como conselho, recomendação. Uma outra que destacasse MUITO poderia, precisamente, estar sugerindo um efeito de *insignificância* na atitude do locutor diante da situação do alocutário; ou ainda se o realce fosse sobre ESCLARECEDORA, caracterizando o quanto o locutor não teria colaborado para esclarecer os problemas do alocutário. Enfim, em todas essas circunstâncias, se validadas nas dimensões propostas, estaríamos diante daquilo que Grice denominou como uma tentativa de criar uma significação não-natural para os termos respectivos.

Como vimos, à realização dos atos de fala está sujeita a padrões diferentes, quando migramos do campo das convenções para o das

intenções. Se em relação às convenções devemos esperar algum padrão de certeza na sua realização, o mesmo não devemos esperar quando um ato se inscreve no domínio das intenções. Por fim, se podemos associar fatos relativos à entonação como um recurso auxiliar de avaliação de um ato, a eficácia dessa associação deve ser esperada, precisamente, naquele território onde os instrumentos desenvolvidos no interior da teoria ainda deixam escapar muitos detalhes, isto é, onde prevalece um certo jogo intencional entre os interlocutores.

Referências Bibliográficas

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*; palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AUSTIN, J. L. *Sentido e percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MARI, H. Atos de fala no discurso de candidatos à Prefeitura de Belo Horizonte: análise da promessa e da crítica. MACHADO, I. L. et al. (Org.) *Teorias e práticas discursivas*. Estudos em análise do discurso. Belo Horizonte: Carol Borges, 1998. p.227-247.
- MARI, H. Atos da fala: notas sobre origem, fundamentos e estrutura. MARI, H. Et al. (Orgs.) *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.
- RECANATI, F. *Les énoncés performatifs*. Paris: Minuit, 1981.
- SEARLE, J.R., VANDERVEKEN, D. *Foundations of illocutionary logic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- SEARLE, J. R. *Actos de fala*. Coimbra: Almedina, 1984.
- SEARLE, J. R. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STRAWSON, P. F. *Logico-linguistic papers*. London: Methuen. 1971. Convention and intention in speech acts, p.52-68.
- URMSON, J. O. Criteria of intentionality. MORAVCSIC, J. M. E. (Ed.). *Logic and Philosophy for linguistics: a book of readings*. The Hague: Mouton, 1974. p.226-237.
- VANDERVEKEN, D. *Meaning and speech acts*; formal semantics of success and satisfaction, v.2. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- VANDERVEKEN, D. O que é uma força ilocucional? *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas: IEL-UNICAMP, p.173-194, 1985.
- VERÓN, E. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1987: La significación lingüística y el problema de la convencionalidad.

Relações discursivas do “onde” em textos acadêmicos

Janice Helena Chaves Marinho

Operam-se, na produção de textos acadêmicos escritos, diversas estratégias como as de estruturação tópica, de condensação de idéias, de supressão de redundâncias e ambigüidades, de explicitação dos tipos de relações estabelecidas entre os elementos lingüísticos que o compõem, de reformulação ou reorganização da sua seqüência argumentativa, etc.

Essas operações, pode-se dizer, são sempre, ou devem ser sempre realizadas nesse gênero de texto. O autor, sabendo da necessidade de disciplinar seu texto, uma vez que este vai ser lido e avaliado pelo professor, ou pela própria academia, empenha-se em planejá-lo, dando-lhe uma feição mais formal (ou menos coloquial). Não quero afirmar com isso que não se possam encontrar nele traços do texto oral, pois esses traços podem não ser sentidos como tais ou podem, ainda, servir à intenção do autor de produzir um texto de feição menos formal. Mas, quanto mais atento está o autor ao tipo e ao gênero de texto que produz, mais tende a empregar estratégias que considera próprias a esse texto. Assim, procura por exemplo expressar, com o uso de marcas lingüísticas, as relações que existem entre as informações contidas no seu texto, já que elas nem sempre são evidentes.

Essas marcas lingüísticas são designadas conectores pragmáticos. Elas podem ser conjunções, advérbios ou locuções adverbiais, pronomes relativos, cuja função é a de “significar uma relação (donde o termo *conector*), relação que se estabelece entre entidades lingüísticas ou contextuais (donde o termo *pragmático*)”.¹

¹ ROSSARI, inéd., p.4.

O interesse pelo estudo dessas marcas se deve a seu importante papel no discurso. Nas diferentes abordagens da análise do discurso, dedica-se bastante atenção a elas. A Pragmática, que reativou o interesse pelo estudo da argumentação, trata com especial atenção dos conectores, considerados “um dos mecanismos essenciais da persuasão da linguagem”.² A Pragmática integrada de Ducrot concebe os conectores como morfemas que possuem uma significação instrucional, na medida em que oferecem instruções àqueles que devem interpretar um enunciado. Para o modelo genebrino de análise modular do discurso, os conectores pragmáticos são definidos como marcadores das relações existentes entre os diversos tipos de constituintes da estrutura hierárquica; são eles que oferecem instruções sobre as relações hierárquicas entre constituintes discursivos e/ou relações pragmáticas entre constituintes discursivos e informações estocadas na memória discursiva.³ Para a Pragmática cognitiva, uma corrente mais recente nos estudos da linguagem, os conectores são elementos que funcionam como guias para a interpretação, cuja função é minimizar os esforços cognitivos do interlocutor.

Os conectores, então, nas diferentes abordagens, são vistos como elementos que desempenham funções no discurso. Seu emprego pode ser de fundamental importância para a interpretação, visto que são eles que vão guiar o interlocutor em seu percurso interpretativo.⁴

Trabalhando com textos produzidos por alunos universitários, chamou a minha atenção o uso do item “onde” em construções que, se seguidas as recomendações de nossas gramáticas normativas, são consideradas mal estruturadas, visto que esse item não está cumprindo o seu papel de advérbio relativo que “indica lugar em que”.⁵ A recorrência desse seu emprego nos textos escritos pelos alunos me levou a perguntar sobre esse seu funcionamento: teria “onde” alguma outra função ainda não investigada pelos estudiosos da língua? A partir dessa questão e após uma análise preliminar da atuação desse item nesse

² MAINGUENEAU, 1996. p.63.

³ Cf. ROULET, 1995.

⁴ Cf. REBOUL & MOESCHLER, 1998. p.96.

⁵ Segundo a definição encontrada em nossas gramáticas.

gênero de texto,⁶ levantei a hipótese de que ele pode atuar na organização discursiva como um conector discursivo.⁷

Neste trabalho, pretendo utilizar algumas das ocorrências do “onde” em textos acadêmicos a fim de investigar as relações discursivas que ele parece estabelecer no discurso. Para essa investigação, escolhi utilizar como referencial teórico-metodológico o Modelo de Análise Modular do discurso, que vem sendo desenvolvido por Roulet e sua equipe em Genebra.

Roulet (1999) apresenta um modelo de organização⁸ do discurso o qual permite que se estudem todos os aspectos ligados à interação verbal, uma vez que toma como objeto de estudo o discurso como interação verbal situada, em suas dimensões lingüísticas e situacionais.

Seu modelo se mostra um instrumento heurístico interessante uma vez que propõe que se decomponha a análise do discurso em diferentes etapas. Assim ele distingue as dimensões (lingüística, textual e situacional), as formas de organização elementares (fono-prosódica, semântica, relacional, periódica, informacional, enunciativa, seqüencial, inferencial e operacional) e as organizações complexas (tópica, polifônica, composicional, estratégica) e permite que se descrevam os fenômenos discursivos complexos através de descrições bastante simples.

As relações discursivas do “onde”

Na abordagem modular, os conectores recebem um tratamento que os associa a um papel fundamentalmente organizacional. E é principalmente na forma de organização relacional do discurso que eles são focalizados. Nessa forma de organização é que se trata das relações existentes entre os constituintes do texto, definidos na estrutura hierárquica,⁹ e as informa-

⁶ Cf. MARINHO, 1999.

⁷ Como assinala Reboul e Moeschler (1998), a terminologia não é fixa. Fala-se em conectores pragmáticos, conectores discursivos (Blakemore), conectores interativos (Roulet et al.), palavras do discurso (Ducrot et. al.), marcas de conexão (Luscher), etc.

⁸ Como esclarece o autor (Roulet, inéd.), o termo *organização* marca a orientação cognitiva bem como a ampliação do modelo genebrino a outras dimensões e formas de organização do discurso.

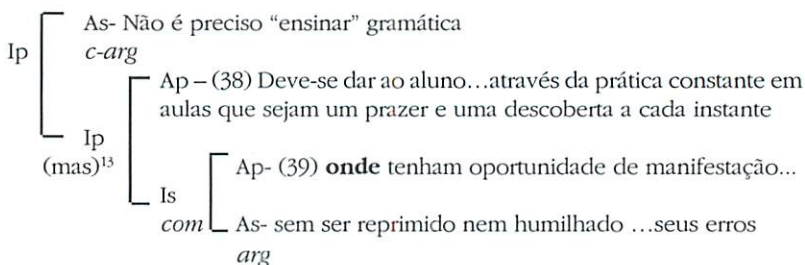
⁹ A estrutura hierárquica é a projeção da dinamicidade do processo de negociação que se desencadeia entre os interlocutores (neste caso, aluno e professor).

ções presentes na memória discursiva.¹⁰ Essas relações podem ser ilocucionárias, as que se dão no nível dos constituintes de uma troca (menor unidade dialógica), e interativas, as que se dão no nível dos constituintes da intervenção (maior unidade monológica). Estas últimas costumam ser marcadas pelos conectores, os quais vão permitir que se interpretem as relações de discurso.

Para tratar do funcionamento do “onde” como conector discursivo, proponho aos trechos¹¹ em que ele ocorre estruturas hierárquico-relacionais¹² – projeções de minhas hipóteses interpretativas –, as quais permitem a visualização das relações interativas entre os constituintes discursivos por ele ligados.

Estrutura 1

(37) Não é preciso “ensinar” gramática.(38) Deve-se dar ao aluno de 1º e 2º grau a oportunidade de crescer linguisticamente, através da prática constante em aulas que sejam um prazer e uma descoberta a cada instante, (39) *onde* tenham oportunidade de manifestação individual espontânea, (40) sem ser reprimido nem humilhado por constantes correções de seus erros.



¹⁰ Berrendonner (1983, p.230) define a memória discursiva como um “conjunto de saberes conscientemente partilhados pelos interlocutores”.

¹¹ Estes trechos foram extraídos dos textos que compõem o *corpus* de minha pesquisa de Doutorado, na qual este trabalho se insere. Eles já se apresentam segmentados em atos e devidamente numerados.

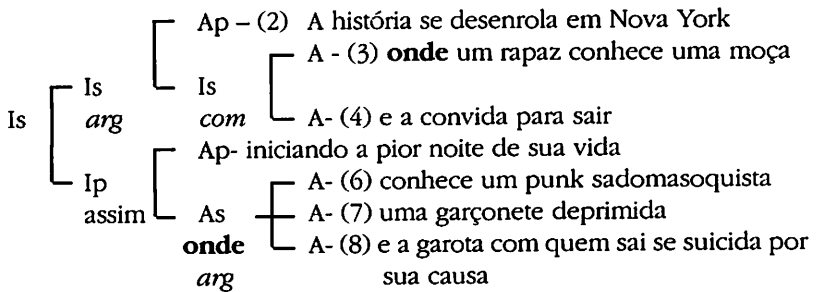
¹² Nestas estruturas hierárquico-relacionais, indico, através das formas abreviadas *arg*, para argumento, *c-arg*, contra-argumento, *ref*, reformulação, *com*, comentário e *top*, topicalização, as relações interativas que podem existir entre os constituintes das intervenções.

¹³ Os conectores que aparecem entre parêntese são os que, segundo minha interpretação, poderiam ser introduzidos entre os constituintes, possibilitando mais fácil identificação da relação existente entre eles.

Nesse trecho, “onde” funciona como conector, uma vez que liga dois constituintes discursivos, e ainda faz referência a um antecedente cotextual “aulas que sejam um prazer e uma descoberta a cada instante”. Quanto à relação interativa entre os constituintes por ele ligados, como evidencia esse esquema, tem-se que (39) apresenta um comentário que visa apoiar o ato (38) – de conteúdo assertivo (quase diretivo) – no qual o autor afirma com veemência o que se deve fazer ao invés de ensinar gramática. Assim, tem-se entre (38) e a intervenção formada pelos atos (39) e (40) uma relação interativa de comentário estabelecida por “onde”.

Estrutura 2

(2) A história se desenrola em Nova York, (3) onde um rapaz conhece uma moça (4) e a convida para sair,(5) iniciando assim a pior noite de sua vida,(6) *onde* conhece uma punk sadomasoquista, (7) uma garçõnete deprimida, (8) e a garota com quem sai se suicida por sua causa.



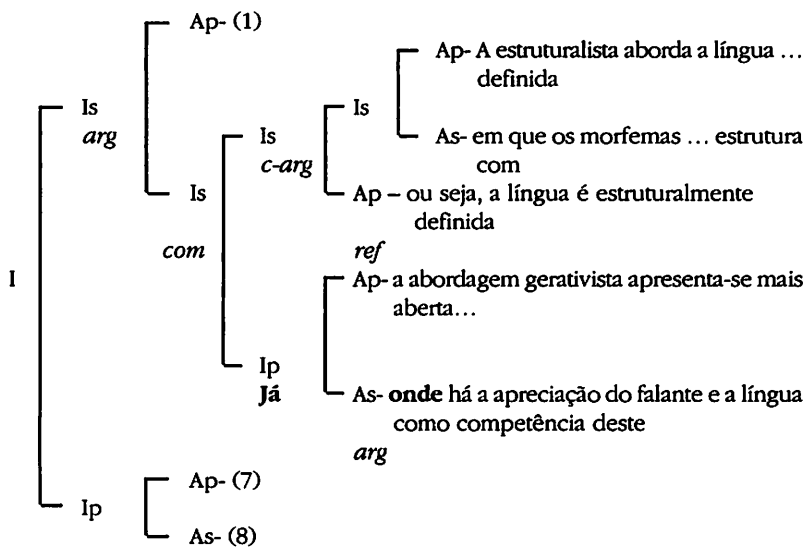
Em sua primeira ocorrência nesse trecho, o “onde” atua como um conector que estabelece uma relação interativa de comentário entre a intervenção formada pelos atos (3)-(4) e o ato precedente. Já na segunda ocorrência, interpreto que ele liga constituintes discursivos entre os quais se percebe a existência de uma relação argumentativa. Dessa forma, considero que ele estabelece entre os atos (6) a (8) e o ato precedente uma relação interativa argumentativa, visto que a ele se encadeiam os motivos pelos quais se iniciou a pior noite da vida do rapaz.

Nas ocorrências acima exemplificadas, “onde” intervém em constituintes hierarquicamente subordinados. A subordinação pode ser verificada pelo teste da supressão, segundo o qual o constituinte

subordinado pode ser suprimido sem interferir no sentido global da intervenção em que se inscreve.¹⁴ A presença desse conector em (6) não influencia diretamente a estrutura hierárquico-relacional, mas a sua ocorrência produz um efeito argumentativo, na medida em que introduz o porquê de ter-se iniciado a pior noite do rapaz.

Estrutura 3

(1) As abordagens estruturalista e gerativista tomam a língua de diferentes pontos. (2) A estruturalista aborda a língua enquanto estrutura que se apresenta de forma definida, (3) em que os morfemas são as “peças” desta estrutura, (4) ou seja, a língua é estruturalmente definida. (5) Já a abordagem gerativista, apresenta-se mais aberta em relação a estruturalista, (6) *onde* há a apreciação do falante e a língua como competência deste. (7) A língua deixa de ser uma estrutura (8) e se transforma em um mecanismo em movimento.



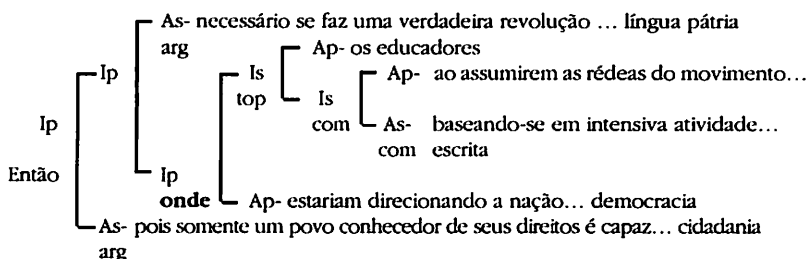
Nesse trecho, o autor contrapõe as abordagens estruturalista e gerativista, apresentando as características de uma em contraste com as da outra, marcando a relação contra-argumentativa com o uso do

¹⁴ ROULET, 1996. p.15.

marcador “já”, que encabeça a intervenção principal (Ip) formada pelos atos (5)-(6). O conector “onde” tem a função de introduzir um ato subordinado que apresenta um argumento à afirmativa presente no segmento precedente em que se comparam as duas abordagens, visando justificar essa comparação. A relação interativa por ele estabelecida nessa seqüência é a de argumento.

Estrutura 4

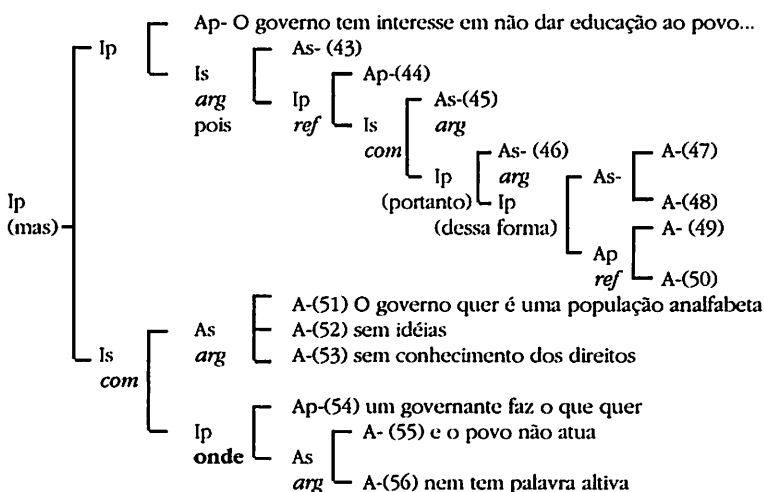
(31) Então, necessário se faz uma verdadeira revolução na metodologia de ensino da língua pátria, (32) *onde* os educadores (33) ao assumirem as rédeas de um movimento renovador do ensino, (34) baseando-o em intensiva atividade de leitura e prática escrita, (35) estariam direcionando a nação aos caminhos literários pertencentes à uma verdadeira democracia, (36) pois somente um povo conhecedor de seus direitos é capaz de exercer os princípios legítimos da cidadania.



Nessa ocorrência, “onde” introduz uma intervenção em que se apresenta a consequência de uma “verdadeira revolução na metodologia de ensino da língua pátria”, que seria os educadores direcionarem a nação a uma democracia. Nesse exemplo, ele atua como um elemento que marca a relação consecutiva aí presente, na medida em que não pode ser suprimido sem causar a agramaticalidade do enunciado, mas pode ser substituído por um marcador de consequência, que explicita essa relação: *Então, necessário se faz uma verdadeira revolução na metodologia de ensino da língua pátria, de modo que os educadores (...) estariam direcionando a nação aos caminhos literários pertencentes à uma verdadeira democracia.*

Estrutura 5

(41) O governo tem interesse em não dar educação ao povo brasileiro, (42) pois uma sociedade culta é uma sociedade ativa, (43) falante, (44) que sabe se colocar no lugar de cidadão (45) e sabe os seus direitos. (46) Pode-se reivindicar por aquilo que se quer (47) e não deixar tudo como os governantes querem que seja. (48) A sociedade participa (49) e atua nas decisões para o seu próprio bem. (50) O governo quer é uma população analfabeta, (51) sem idéias, (52) sem conhecimento dos direitos, (53) *onde* um governante faz o que quer (54) e o povo não atua, (55) nem tem palavra altiva.



Também nessa ocorrência “onde” introduz uma intervenção principal que contém a informação do efeito que pode ser conseguido pelo governo ao preferir uma população analfabeta a uma população “culto e ativa”: *o governo quer é uma população analfabeta, sem idéias, sem conhecimentos dos direitos **de forma que** um governante faz (com ela) o que quer e o povo não atua nem tem palavra altiva.*

Com as análises dessas ocorrências do “onde” procuro mostrar que esse item atua na organização discursiva na medida em que se comporta como conector responsável pela “ligadura” entre constituintes discursivos, ou melhor, entre os constituintes e as informações estocadas na memória discursiva. As estruturas hierárquico-relacionais aqui apresentadas distinguem os empregos desse item, que ora se inscreve

num constituinte subordinado, estabelecendo as relações interativas de comentário ou de argumento, ora se inscreve num constituinte principal, estabelecendo uma relação argumentativa consecutiva.

Entretanto, ao contrário do que ocorre com os conectores cuja instrução lexical já oferece informações que auxiliam a interpretação do discurso, “onde” não oferece uma instrução argumentativa específica, sendo necessário, então, considerar os conteúdos proposicionais e os conteúdos ilocutórios dos segmentos por ele ligados para que se possa tentar interpretar a relação que estabelece em cada ocorrência.

Referências Bibliográficas

- BERRENDONNER, A. Connecteurs pragmatiques et anaphore. *Cahiers de Linguistique Française*. n.5. 1983. p.215-246.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARINHO, J.H.C. O uso do “onde” no texto acadêmico. *Revista de Estudos da Linguagem*. v.8, n.1. Belo Horizonte:FALE/UFMG, jan/jun. de 1999. p.59-170.
- REBOUL, A. & MOESCHLER, J. *Pragmatique du discours*. Paris: Armand Colin, 1998.
- ROSSARI, Corinne. *Du cognitif au lexical. L'éclairage des relations de discours par les connecteurs*. (inérito)
- ROULET, Eddy et al. *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne: Peter Lang, 1985.
- ROULET, Eddy. Vers une approche modulaire de l'analyse du discours. *Cahiers de Linguistique Française*. n.12. 1991. p.53-81.
- ROULET, Eddy. Vers une approche modulaire de l'analyse de l'interaction verbale. In: VÉRONIQUE, Daniel & VION, Robert (ed.). *Modèles de l'interaction verbale*. Publications de l'Université de Provence, 1995.
- ROULET, Eddy. Une description modulaire de l'organisation topicale d'un fragment d'entretien. *Cahiers de Linguistique Française*. n.18. 1996. p.11-32.
- ROULET, Eddy. A modular approach to discourse structures. *Pragmatics*. v.7, n.2. jun. p.125-146, 1997.
- ROULET, Eddy. *La description de l'organisation du discours: du dialogue au texte*. Paris: Didier, 1999.
- ROULET, Eddy. Um modelo e um instrumento de análise sobre a organização do discurso. Trad. Sueli Pires. In: MARI, Hugo et al. (org.). *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges, 1999a. p.139-171.

- ROULET, Eddy. Une approche modulaire de la complexité d l'organisation du discours. In: ADAM & NOLKE (eds). *Approches modulaires: de la langue au discours*. Lausanne: Delachaux & Niestlé, 1999b.
- ROULET, Eddy. De la linguistique de la langue à l'analyse du discours. In: ROULET E., FILLIETTAZ, L. & GROBET, A. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang. (inédito)

A Lingüística e a definição do perfil básico de um profissional da área de Letras*

José Olímpio de Magalhães**

Não basta ter conhecimento: é preciso aplicar; não basta querer: é preciso fazer.

Goethe

1. Introdução

O objeto de estudo de um curso universitário nem sempre vem claramente estampado no seu nome, embora alguns sejam mais facilmente identificáveis. É, pois, normal que as pessoas procurem saber qual o assunto¹ ou objeto de estudo de determinadas Faculdades ou Institutos.²

* Os quadros apresentados ao longo do texto foram adaptados de uma sugestão do Prof. Samuel Moreira da Silva que, quando chefe do Departamento de Lingüística, fez para a Congregação da Faculdade de Letras/UFMG uma exposição mostrando a Lingüística como linha condutora de todos os cursos da Faculdade. Alguns comentários sobre o quadro resultaram de intervenções do Prof. Marco Antônio de Oliveira.

** Professor Titular de Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ A UFMG abre a Universidade às pessoas interessadas nestas questões, numa semana com múltiplas facetas: “Semana do Conhecimento”, “UFMG Jovem”, “Semana da Graduação e da Pós-Graduação” e “Semana da Iniciação Científica”. As surpresas com relação aos cursos, relatadas em entrevistas e manifestações, principalmente por aqueles estudantes que estão prestes a passar para o ensino de 3º grau, são muitas.

² Não há consenso em torno da definição do que seja uma “Faculdade” ou um “Instituto”. Para escrever este artigo, consultamos colegas e algumas pessoas

Dentre os cursos superiores cujo objeto não é evidente para muitos, estão aqueles da área de Letras. Quando dizemos que “somos da área de Letras”, ou quando um estudante universitário diz “faço Letras”, as reações de nossos interlocutores vão desde os que pensam que somos pintores de letras, calígrafos, ou que sabemos muitas línguas, ou que seremos professores de português, dentre outras.

Portanto, pode-se perguntar a um profissional ou a um estudante de Letras: Qual o assunto, o objeto de estudo de um Curso de Letras? Uma resposta ampla, e até mesmo vaga, a esta questão seria: a linguagem, ou o estudo científico da linguagem (= Lingüística). Isto sugere que este termo, ou este objeto, deva ser delimitado, embora escape ou resista à delimitação porque,

estando no centro da vida humana, tende a confundir-se com ela, a se fazer presente em todos os seus aspectos, de tal modo que o esforço para conhecê-lo e sobre ele teorizar poderia tomar a forma de um saber que acabaria por apagar os limites entre a Lingüística e as outras ciências ou disciplinas. (Lemos, 1998).

Pretendemos expor neste artigo os objetivos de uma Faculdade de Letras e discutir como os cursos de Letras no Brasil deveriam lidar com seu objeto de estudo e com sua delimitação, tendo em vista o perfil básico do profissional que querem formar, ou seja, tendo em vista os conhecimentos e habilidades desejadas de um egresso do Curso.

ligadas à administração universitária e ninguém sabia explicar claramente a diferença: alguns disseram que, embora sejam tomados como sinônimos, “Instituto” costuma referir-se mais a centros especializados de pesquisa; outros disseram que a diferença estava no fato de “Faculdade” abrigar apenas um curso enquanto “Instituto” representa um conjunto de cursos relacionados com uma mesma área. Como podemos ver na prática, pelo que conhecemos nas universidades do Brasil, as coisas não acontecem exatamente assim. Segundo uma consulta que fizemos à Pró-Reitoria de Graduação da UFMG, obtivemos a informação de que, em nível de Ministério da Educação, termos como “Faculdade”, “Instituto” e “Escola” são tratados como iguais. Parece-nos que tal distinção, embora devesse ser esclarecida, não é essencial para o que vamos aqui apresentar. Portanto, para efeito prático, usaremos a partir de agora apenas o termo “Faculdade”. Cumpre, entretanto, observar que “Faculdade de Letras” não é igual a “Curso de Letras”. Consideramos o primeiro mais como uma organização acadêmica (uma Instituição) enquanto que o segundo representa o que é produzido por tal organização.

2. Objetivos de uma Faculdade de Letras

Na nova proposta de Regimento da Faculdade de Letras da UFMG, aprovada pela Congregação em 15/09/2000 e encaminhada aos Conselhos Superiores, o Art. 3º, do Título II, propunha, inicialmente o seguinte:

A FALE, comunidade de professores, estudantes e pessoal técnico e administrativo, tem como objetivos o ensino de graduação e de pós-graduação, a pesquisa e a extensão, integrados na formação profissional, na produção e difusão da arte, da cultura, da ciência e da tecnologia *na área de estudos lingüísticos e literários*. (grifo nosso).

Na discussão da redação desse Artigo, sugeriu-se modificar a redação da expressão acima sublinhada para *“na área de estudos da linguagem verbal, em suas diversas manifestações”*, ou, apenas, *“na área de estudos da linguagem”*. A idéia era deixar de acentuar a dicotomia lingüística / literatura.³ Essa proposta foi acatada e o artigo ganhou a seguinte redação:

A FALE, comunidade de professores, estudantes e pessoal técnico e administrativo, tem como objetivos o ensino de graduação e de pós-graduação, a pesquisa e a extensão, integrados na formação profissional, na produção e difusão da arte, da cultura, da ciência e da tecnologia *na área dos estudos da linguagem*. (grifo nosso).

Então, parece ser consenso que o assunto de estudo de uma Faculdade de Letras é a LINGUAGEM, tanto da verbal quanto das conexões da verbal com a não-verbal.

³ Particularmente, somos a favor da manutenção da dicotomia, pois os objetivos dessas sub-áreas são nitidamente distintos, tanto em relação aos métodos da pesquisa, quanto à avaliação da produção. Produzir um texto sobre um tema da lingüística não é o mesmo que produzir um texto literário ou de crítica e análise literária. Tanto isso é verdade que as agências de fomento à pesquisa reconhecem tal dicotomia na concessão de bolsas e auxílios. A própria Faculdade de Letras possui dois programas diferentes de pós-graduação, dadas as peculiaridades da pesquisa e da produção científica de cada uma. Como diz Jan Mc Ewans, escritor inglês, *“À literatura, de outro modo, à ciência compete iluminar”*. Há Faculdades que, em sua denominação, ressaltam o papel da Lingüística e se intitulam, por exemplo, “Instituto de Letras e Lingüística”, como na Universidade Federal de Uberlândia.

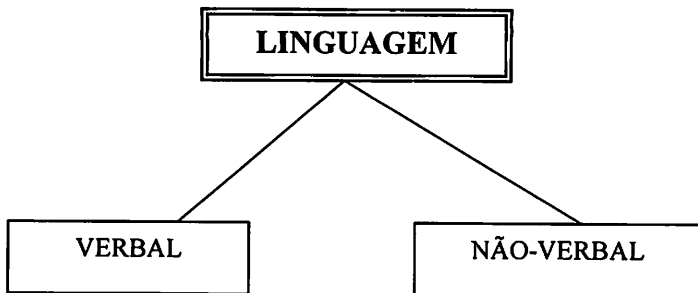


Fig. 1: Objeto de estudo de uma Faculdade de Letras

2.1. A conexão do verbal com o não-verbal

Creemos que a reflexão sobre o não-verbal associado ao verbal e vice-versa é feita, num Curso de Letras, pela Semiótica e Teoria Literária. Uma coisa (a linguagem não-verbal) não existe sem a outra (a linguagem verbal): todo estudo semiótico deve servir-se da língua, só pode existir na e pela semiótica da língua, o que o torna “parte da Lingüística: aquela parte que leva em conta as grandes unidades significativas do discurso” (Barthes (1974)). Santaella (1983), fala da Semiótica como:

...a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido. § Seu campo de indagação é tão vasto que chega a cobrir o que chamamos de vida, visto que (...) aquilo que chamamos de vida não é senão uma espécie de linguagem, isto é, a própria noção de vida depende da existência de informação no sistema biológico. (...)Nos fenômenos, sejam eles quais forem – uma nesga de luz ou um teorema matemático, um lamento de dor ou uma idéia abstrata da ciência - a semiótica busca divisar e deslindar seu ser de linguagem, isto é, sua ação de signo. Tão só e apenas. E isso já é muito. (p.15-17).

Dentre as várias conexões da Semiótica, as mais comuns são com a Literatura, o Cinema, as Artes, a Psicanálise e a Filosofia (= o pensar sobre o conhecimento humano). A Fig. 1, acrescida da exposição acima, fica assim:

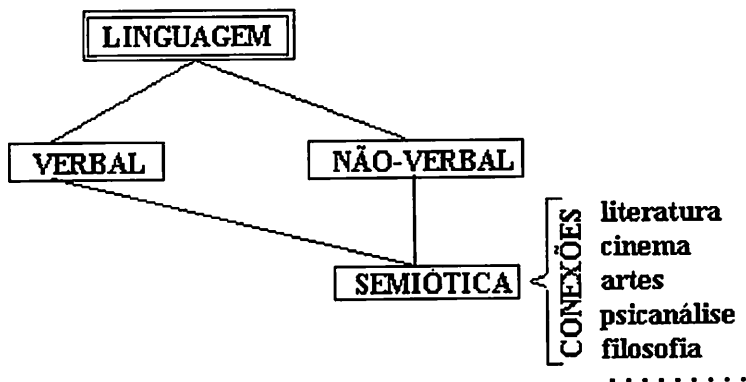


Fig. 2: Conexões da Linguagem não-verbal com a verbal

2.2. A reflexão sobre a linguagem verbal: a Lingüística

À reflexão sobre a linguagem verbal, à maneira de pensar sobre as diferentes línguas podemos chamar de LINGÜÍSTICA ou, mais peremptoriamente, de “o estudo científico da linguagem”. Neste sentido, Chomsky ([1980] (1985), p.171-2) resume a reflexão sobre a linguagem verbal na seguinte frase: “Como podemos saber aquilo que, de fato, sabemos?”

O objeto de estudo da Lingüística é duplo: o estudo da natureza geral das línguas particulares (ou estudo de uma “gramática núcleo”⁴), que denominamos de “Lingüística Teórica”, e o estudo das diferentes línguas (ou da gramática particular, real, das diferentes línguas), que denominamos de “Lingüística Aplicada”. Nas duas sub-seções que se seguem discutiremos tais denominações.

⁴ Gramática Núcleo é uma *gramática particular idealizada*, pois faz abstração da heterogeneidade existente no âmbito de cada comunidade lingüística. É um construto teórico idealizado que gera uma língua dada. *Não confundir com Gramática Universal ou D.A.L.* (Dispositivo de Aquisição da Linguagem) que é o esquema inato (ou órgão da linguagem) que todos temos para adquirir qualquer língua.

2.2.1. A Lingüística Teórica

A Lingüística Teórica não está alheia à variedade das línguas do mundo, mas concebe essa variedade como manifestação de princípios universais. Assim, a teoria lingüística não pretende iluminar questões sobre, digamos, o Português Brasileiro ou sobre qualquer outra língua; pretende, sim, ver como o Português Brasileiro e outras línguas podem iluminar os construtos teóricos e metodológicos da Lingüística em vários aspectos, tais como: teoria da Gramática, teoria da Leitura, teoria da Escrita, teorias da Análise do Discurso,⁵ teorias sobre o Texto, teoria da Variação e da Mudança Lingüística. Note-se que estamos enfatizando a *discussão teórica* acerca do saber e do fazer lingüísticos. Portanto, consideramos que todos os enfoques teóricos (somente enquanto propostas teóricas) que acabamos de citar constituem juntos a “Lingüística Teórica”. Neste sentido, cremos que as palavras de Chomsky (1997) endossam o que acabamos de propor e, de certa forma, desfazem a interpretação que muitos lingüistas ortodoxos têm do pensamento chomskiano:

A diferença entre saber alguma coisa e fazer alguma coisa é indiscutível. Há uma diferença: você sabe coisas e você faz coisas. Você pode estudar o que sabe e estudar o que faz: são temas diferentes, não importa o que você esteja estudando. Se você estiver estudando o uso do sistema visual, digamos, a maneira como você vê as coisas, é possível estudar o que você faz e quais são os mecanismos internos. São simplesmente estudos diferentes, embora obviamente relacionados. (...) § Descartes superou isso, dizendo: se você quiser desenvolver a teoria da visão, terá que abrir o olho de um carneiro, e terá que fazê-lo sozinho, ao invés de mandar o criado. (...) É assim que as coisas funcionam nas ciências. Não dá para distinguir os dados da teoria; é tudo integrado. (p.215-217).

⁵ Parece que estamos vivendo um momento de grande interesse pela Análise do Discurso. Isto se manifesta principalmente no grande número de alunos que procuram essa linha de pesquisa na pós-graduação. Há quem diga que esse campo de estudo está mais relacionado com a Semiótica e a Literatura, englobando linguagem verbal e não-verbal (conf. Fig.3, a seguir). É possível que esse transitar entre o verbal e o não-verbal explique a grande procura por esse campo de estudo.

Portanto, um bacharel em Linguística⁶ propriamente dita é um profissional que domina as questões teóricas acima citadas. Isto não quer dizer que o licenciado ou bacharel em outro curso da Faculdade de Letras não tenha que conhecer teoria linguística: esse suporte teórico deve estar latente e é essencial em qualquer ramo profissional (é o saber teórico). Ampliando, então, a Figura 2 temos:

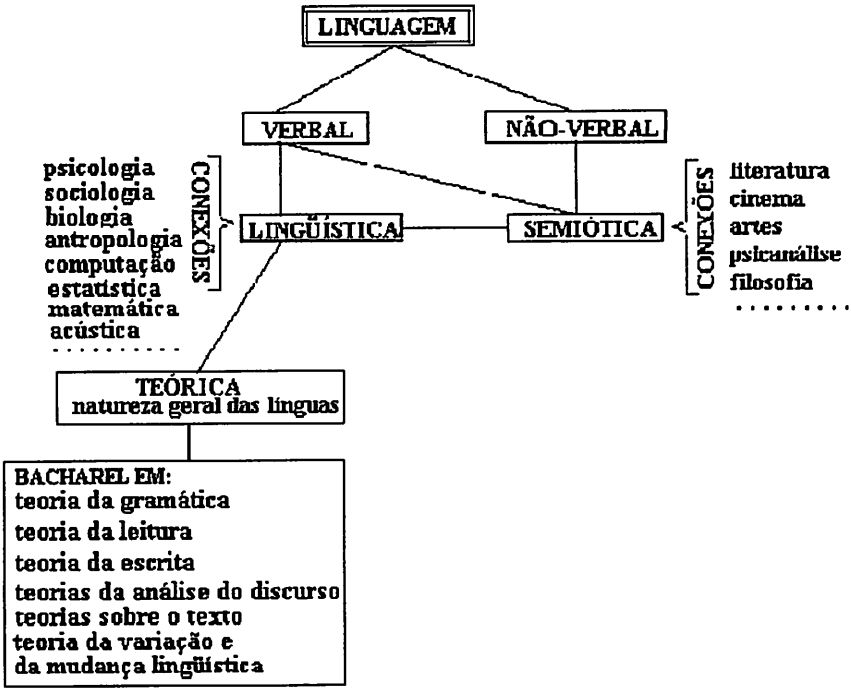


Fig. 3: A Linguística teórica, suas conexões e profissional desejado

Não se deve confundir as conexões entre a Linguística e outras ciências, resultando no que chamamos de “Linguística Lato-Sensu”, exemplificada em campos de pesquisa tais como Neurolinguística, Psicolinguística, Sociolinguística, Antropolinguística, Linguística compu-

⁶ No Brasil, só existe bacharelado especificamente em Linguística na UNICAMP e um outro, na USP, que oferece uma formação geral útil inclusive para o magistério. É proposta do Departamento de Linguística da FALE/UFMG a abertura, para breve, de um bacharelado em Linguística.

tacional e estatística, Lingüística Acústica, dentre vários, com Lingüística Aplicada, que veremos a seguir.

2.2.2. A Lingüística Aplicada

Uma questão que surge ao falarmos do estudo de uma língua em particular é sobre o que vem a ser Lingüística Aplicada, ou de que se ocupa Lingüística Aplicada?⁷ É comum, mesmo entre profissionais de Letras, entender-se a Lingüística Aplicada como uma área de investigação de técnicas de ensino-aprendizagem de língua materna ou de língua estrangeira (aí incluído o português para estrangeiros).⁸ Outra concepção é a de que se trata de uma aplicação das propostas da Lingüística Teórica – da forma como a definimos acima – seja a ensino das línguas (incluindo-se aí o Português), a documentação, a tradução, seja a ortofonia, tratamento de afasias, criação de línguas artificiais e aperfeiçoamento de técnicas de expressão.

A definição que propomos para Lingüística Aplicada é: *análise e proposta teórica acerca do uso de uma língua em particular, procurando explicar-lhe os fenômenos, relacionando-os a diferentes campos ou áreas da ciência, tais como Psicologia, Sociolingüística, Antropologia, Educação, Filosofia, Etnografia da Fala e, dentre elas, à Lingüística propriamente dita (ou Lingüística Teórica).*

A partir dessa definição, podemos, pois, apontar três características da Lingüística Aplicada: (a) é *multidisciplinar*, mas seus trabalhos têm uma abordagem única (o uso de uma língua em particular); (b) é *prática*, mas com propostas teóricas próprias; (c) é *aplicada* porque trabalha com o objeto da Lingüística,⁹ a língua (nesse sentido, podemos dizer que o objeto da pesquisa em Lingüística Aplicada é mais restrito, mas não menos importante¹⁰).

⁷ Sobre esse tema, consultar os diversos artigos que compõem o n. 22 da revista *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, do IEL/UNICAMP, citados no final deste texto.

⁸ Cabe lembrar que o primeiro Seminário Brasileiro de Lingüística foi promovido pelo Yázigi, em 1965.

⁹ O que se tem notado é que os trabalhos em Lingüística Aplicada acompanham as direções tomadas pela Lingüística Teórica em cada época.

¹⁰ “Entretanto, do ponto de vista epistemológico, a LA não constitui uma área diferente da lingüística. Ao lidar com questões relativas à linguagem humana,

Como vimos na seção anterior, não se deve confundir Linguística Aplicada com a relação entre a Linguística e outras ciências, resultando no que chamamos de “Linguística Lato-Sensu”, exemplificada em campos de pesquisa tais como Neurolinguística, Psicolinguística, Sociolinguística, Antropolinguística, Linguística computacional e estatística, Linguística Acústica, dentre vários.

Acrescentando a discussão acima à Figura 3, temos:

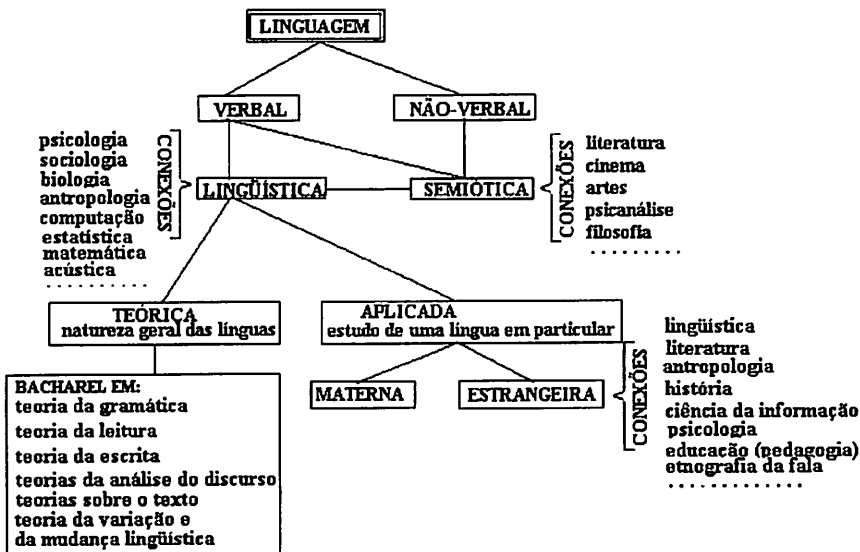


Fig. 4: A Linguística aplicada e suas conexões

3. O perfil básico do profissional da área de Letras

Como acabamos de ver na Fig. 4, o quadro *Linguística Aplicada: Estudos de uma língua em particular* pode bifurcar-se em *língua materna* e *língua estrangeira*, uma vez que os cursos de Letras também formam profissionais que vão atuar em um destes campos, no caso de uma graduação simples, e nos dois campos, no caso de uma graduação

quer tenha por objetivo resolver problemas de ensino ou de interação médico paciente, a LA assume uma concepção de Linguagem e de aquisição da linguagem já definidas no âmbito da linguística teórica”. (Ramos (1993), p.38.

dupla. Explicando: no caso da Licenciatura (em língua materna e/ou em língua estrangeira) queremos um profissional apto a lecionar no 1º e 2º graus e também nas primeiras séries do Ensino Fundamental, uma vez que a Nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) passou a exigir formação de nível superior para os professores de Educação Básica; no caso dos bacharéis, sua principal atuação será como redatores, revisores, intérpretes e tradutores. Cabe salientar, entretanto, que, a partir da aprovação da LDB, *o exercício profissional está desvinculado da concessão de diploma*, cabendo aos conselhos ou ordens profissionais¹¹ conferir autorização para o exercício da profissão. Currículos flexíveis permitirão que tais conselhos ou ordens avaliem o profissional mais pelos conhecimentos que apresentam do que pelas características de currículos impostos. Por isso, é importante que os currículos sejam de fato flexíveis para que não haja ingerência de tais conselhos ou ordens dentro das Faculdades. Voltaremos a esse assunto mais adiante, quando trataremos de Cursos e Currículos.

Como delinear, então, o perfil básico de um profissional da área de Letras? Seguindo a linha de raciocínio que desenvolvemos até aqui, podemos dizer que *os conhecimentos e habilidades desejadas desse profissional devem englobar a Lingüística, tanto a Teórica quanto a Aplicada* – dentro da concepção descrita em 2.1. e 2.2. – da seguinte forma:

- i. Lingüística Teórica: conhecimento básico de uma das teorias lingüísticas correntes, com capacidades de análise (refletir, raciocinar sobre dados das línguas em geral, com base em alguma teoria).¹² Para o diplomado especificamente nessa área (o Bacharel), exigir-se-á um conhecimento mais aprofundado das teorias lingüísticas correntes e maior detalhe nas análises.

¹¹ No Brasil, dentre os conselhos ou ordens profissionais que conferem autorização para o exercício da profissão a mais conhecida é a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil). Dentro desse novo espírito, pode ser que venhamos a ter uma OPB (Ordem dos Professores do Brasil).

¹² Marcuschi (1998). P. 57-58, criticando a visão errônea da disciplina e da área, revelada pela ementas e bibliografias sugeridas em certos cursos, diz que “é lamentável, mas os alunos de Letras, quando deixam o curso, ainda não conseguem identificar alguns aspectos básicos de sua própria área. Caso fôssemos submeter os alunos a algumas indagações, teríamos surpresas desagradáveis”.

- ii. Língua Portuguesa (Vernáculo): saber refletir teoricamente sobre os fatos da língua e ter domínio mais exigente da norma padrão: saber ler, escrever e revisar textos, fazer críticas literárias e expressar-se oralmente bem.
- iii. Língua estrangeira: habilidade básica de leitura em uma língua moderna, pelo menos. Para o profissional específico desta área, exigir-se-á que saiba refletir teoricamente sobre os fatos da língua e que tenha domínio mais exigente da norma padrão: saber ler, escrever e revisar textos, fazer críticas literárias e expressar-se oralmente bem.

O quadro final da nossa discussão fica assim configurado:

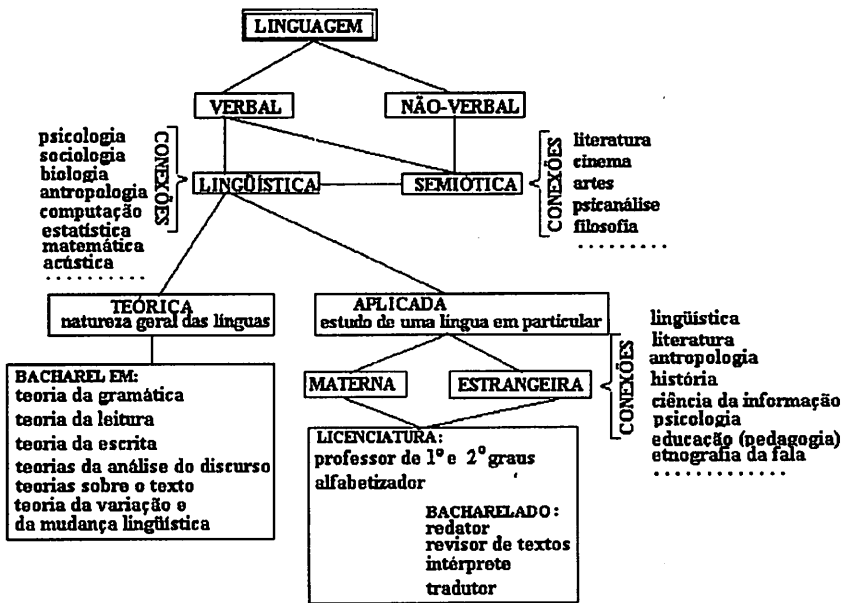


Fig. 5: A Linguística e a definição do perfil básico de um profissional da área de Letras

4. Cursos e Currículos: o lugar da Linguística

As Instituições de Ensino Superior do país têm procurado alternativas para aprimorar e atualizar seus cursos e currículos. Parte dessa preocupação se deve às atuais exigências do MEC/SESu para que um

curso continue funcionando. Para avaliar as condições de oferta de Cursos de Graduação, foram criadas comissões de avaliações formadas por dois ou três professores que buscam examinar os cursos *in loco*. São analisadas a qualificação de seu corpo docente, a organização didático-pedagógica e as instalações, tanto as físicas quanto as especiais como laboratórios, equipamentos e bibliotecas.

Dentre os procedimentos implementados pelas Faculdades, a partir desse processo de avaliação, podem ser destacados: (a) preocupação em implantar uma política de qualificação de seu quadro de docentes, (b) incentivo às atividades de pesquisa e de extensão e (c) busca de melhoria dos cursos através de propostas curriculares mais flexíveis que sinalizem para a necessidade de se ter um profissional de nível superior que apresente uma formação mais completa e complexa, não restrita à visão do especialista com o domínio apenas de sua área específica de formação. (Talvez o aperfeiçoamento dessa avaliação institucional dos cursos seja o caminho para sua melhoria, podendo até ser eliminado o chamado “provão”,¹³ tão questionado pelos alunos).

Há diversas propostas para as diretrizes curriculares dos cursos de graduação, encaminhadas ao Conselho Nacional de Educação, para exame e aprovação, pelas Comissões de Especialistas de Ensino da SESu (Secretaria de Ensino Superior). O Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG manifestou-se criticamente a respeito dessas propostas, a partir das seguintes premissas:

- *O currículo é o conjunto de atividades acadêmicas previstas para a integralização de um curso*, entendendo-se por atividade acadêmica curricular aquela considerada relevante para que o estudante adquira o saber e as habilidades necessárias à sua formação e que contemplem processos avaliativos.

¹³ Na verdade, o resultado do “Provão” é o reflexo da qualificação dos docentes da Instituição, do envolvimento dos alunos nas atividades de pesquisa e de extensão, da proposta de currículos mais flexíveis que sinalizem para a necessidade de se ter um profissional de nível superior que apresente uma formação mais completa e complexa, e, é claro, das instalações, tanto as físicas quanto as especiais como laboratórios, equipamentos e bibliotecas. Normalmente, os alunos das Faculdades que apresentam as características acima têm apresentado um bom resultado nesse “Provão”, o que dá toda razão aos alunos de protestarem contra o mesmo, exigindo melhoria das condições de ensino, pois o aluno é apenas fruto da Faculdade que o formou.

- O curso é um *percurso*, ou seja, pode haver alternativas de trajetórias.
- Cada aluno terá um *grau de liberdade relativamente amplo* para definir o seu percurso.
- O currículo deve contemplar a possibilidade de o aluno ter uma *formação complementar em outra área*, além da formação em área específica do saber.
- O currículo deve contemplar, além da aquisição de conteúdos, o *desenvolvimento de habilidades e atitudes formativas*.

Quando de sua visita ao Brasil, em 1996, em entrevista concedida a estudantes da Graduação em Letras, Chomsky disse algo que parece ir bem na direção dessa proposta de currículo e de curso:

Eu pessoalmente acho que nesta época da vida – na graduação, as pessoas deveriam estar explorando o mundo de maneira mais ampla, e somente na pós-graduação faz sentido se concentrar em um tópico específico. (...) Talvez esta opinião seja influenciada pela minha própria experiência pessoal. Eu vim para a área sem nenhum conhecimento prévio. (...) Qualquer que seja a base acadêmica do aluno, acho que a coisa mais importante é ter clareza de espírito, um espírito exploratório, vontade de mudar as coisas, isto é, uma insistência de que as coisas que lhe disseram façam sentido e, se elas não fizerem, você não tem que aceitá-las. (Chomsky (1997) p.210).

A Lingüística foi incorporada à grade curricular dos cursos de Letras do Brasil na segunda metade dos anos 50, não sem alguns traumas, como diz Geraldi e outros (1996):

...não havia lingüistas em número suficiente para constituir o corpo docente; os horizontes que norteavam os estudos da linguagem eram outros, de modo especial a idéia de uma correção lingüística de preferência nos moldes dos escritores bem sucedidos; as variedades lingüísticas eram vistas ora como desvio, ora como curiosidade; havia uma tradição estabelecida de estudos filológicos, literários e estilísticos, não sem inúmeras polêmicas a propósito da 'boa e correta expressão'. (p.307).

Embora a Lingüística seja uma disciplina bem estabelecida hoje nos currículos das Faculdades de Letras, os cursos ainda funcionam de acordo com seu potencial docente, o que acarreta, às vezes, o surgimento de outras disciplinas no currículo “maquiadas” de lingüística. Na exposição que aqui fizemos, procuramos mostrar que, embora não haja

um profissional chamado *lingüista*, toda a formação do profissional da área de Letras deve estar calcada na sua capacidade de refletir sobre os fatos da linguagem. Como diz Marcuschi (1998), p.59:

Cada curso, de acordo com seu potencial docente, deveria pensar a questão e distribuir tanto as disciplinas como os conteúdos dentro de uma visão geral em adequação tanto ao restante das disciplinas como ao núcleo da própria lingüística.

E conclui:

Certamente, o melhor currículo de Lingüística será aquele que possibilitará o aluno de Letras situar-se criticamente diante de sua atividade profissional, seja ela no ensino básico ou universitário nas questões relativas aos fatos da língua.

4. Conclusão

Vamos terminar as considerações feitas ao longo desta exposição dizendo que a Lingüística deve ter o papel preponderante nos cursos de Letras de fazer com que as pessoas reflitam sobre os fatos da linguagem para que surjam idéias novas. Para isso, não é suficiente ouvir alguém dizer alguma coisa: devemos ter razões para avaliá-la. Como diz Chomsky (1997), falando a estudantes de Lingüística sobre as qualificações necessárias a um acadêmico,

...você não deve levar muito a sério qualquer coisa que ouvir de qualquer pessoa que seja uma autoridade.¹⁴ Este é o requisito número um. Não sei de onde vem isso, mas é uma qualidade muito boa da mente. (...) Espera-se que você tenha idéias novas e diga aos mais velhos porque eles estão errados. É assim que as ciências avançadas funcionam, mas isso não ocorre nas outras disciplinas, e é um dos motivos pelos quais elas não progridem muito. (p.209).

Encarem, então, o que dissemos ao longo desse texto com muito ceticismo. Essa é a primeira qualidade acadêmica.

¹⁴ Não sabemos se foi por erro de digitação ou se foi proposital a ausência da vírgula depois de “pessoa”, o que nos leva a interpretar esse trecho como “não devemos levar muito a sério o que ouvimos principalmente se for de autoridade”. Com a vírgula, a leitura seria outra: “não devemos levar muito a sério o que ouvimos de qualquer que seja a pessoa (autoridade ou não)”.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. 3.ed. São Paulo, Cultrix, 1974.
- BASTOS, Lúcia K. & MATTOS, M. Augusta Bastos. "A Lingüística Aplicada e a Lingüística". In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, UNICAMP/IEL, n.22, jul/dez., p.7-23, 1993.
- CASTRO, Vandersi Sant'ana. "De que vêm se Ocupando os Lingüistas Ultimamente". In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, UNICAMP/IEL, n.22, jul/dez., p.25-31, 1993.
- CHOMSKY, N. "Chomsky no Brasil". In: *Revista DELTA*, PUC/SP, v.13, n. especial, 229 p., 1997.
- CHOMSKÝ, Noam. *Règles et représentations*. Trad. por Alain Kihm. Paris: Flammarion, 1985.
- GERALDI, J. W., SILVA, Lilian L. P. & FIAD, Raquel S. "Lingüística, ensino de língua materna e formação de professores". In: *Revista DELTA*, PUC/SP, v.12, n.2, p.307-326, 1996.
- LEMOES, Cláudia T. G. "Interrelações entre a Lingüística e outras ciências". In: *Boletim da ABRALIN*, n.22, junho, p.20-32, 1998.
- LOBATO, Lúcia P. "Lingüística e Linguagem". In: *Sintaxe Gerativa do Português: da teoria padrão à teoria da regência e ligação*. Belo Horizonte: Vigília, 1986.
- LYONS, J. *Linguagem e lingüística*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1981.
- MARCHUSCHI, Luiz A. "Currículo mínimo na área de Letras: o lugar da Lingüística". In: *Boletim da ABRALIN*, n.22, junho, p.52-59, 1998.
- RAMOS, Jânia. "A Lingüística Aplicada e sua Busca de Autonomia". In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, UNICAMP/IEL, n.22, jul/dez., p.33-39, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* 8.ed. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

Vitrúvio e a enciclopédia latina

Júlio César Vitorino

O ideal de cultura enciclopédica já se apresenta nos primeiros sofistas, ou seja, nos contemporâneos de Sócrates, tais como Górgias, Protágoras, Hípias de Élis, homens de uma vastíssima cultura, oradores habilíssimos e, somando-se tudo, grandes pensadores. Entre os precursores deve ser lembrado Tales de Mileto, filósofo da natureza, matemático, geômetra e astrônomo. Mas se nos dois últimos autores citados, Hípias e Tales, podemos encontrar um certo paralelismo entre o saber científico (*epistême*) e o conhecimento profissional (*téchne*), ainda assim pode-se afirmar que ciência e técnica eram consideradas como pertencentes a campos distintos.

Platão esteve sempre ligado ao problema da conexão entre ciência e técnica. Na sua obra já se encontram as bases para uma concepção unitária, ainda que hierárquica, do saber; uma concepção que a tradição sucessiva transformará em uma separação nítida e radical.¹ A distinção fundamental entre as diversas técnicas se baseia na relação dessas com o objeto, resultando um sistema tripartido que distingue técnicas de imitação (miméticas), técnicas de produção e técnicas de uso. No *Górgias* tenta-se uma classificação baseada no emprego de trabalho físico ou de reflexão mental, ou seja, entre artes servis e liberais,² enquanto no *Político* é esboçada uma bipartição das

¹ Cf. CAMBIANO, G., 1980. p.60-61.

² Plat., *Gorg.*, 450, c7-e2.

artes segundo a sua relação com a prática.³ Quanto à hierarquia, em primeiro lugar está a dialética, seguida pelas matemáticas e, depois, pelas outras ciências, de acordo com o grau de precisão de cada uma: uma técnica produtiva como a carpintaria faz amplo uso de medidas e instrumentos de precisão, enquanto a música, a agricultura e a medicina, onde prevalecem as conjecturas, não seriam propriamente técnicas, ou artes, mas sim atividades experimentais (*empeiríai*). A relação entre técnicas e ciências, e mesmo entre as diversas divisões internas a essas categorias, é confirmada pela existência de contatos disciplinares, pois todas dependem daquele estudo comum constituído pelo número e pelo cálculo.⁴

Aristóteles encarna em si o ideal da cultura enciclopédica, tendo cultivado quase todos os campos do saber, transmitindo à posteridade a ciência da sua época: não apenas os resultados de pesquisas pessoais, mas também aqueles dos precursores e dos contemporâneos. Na sua obra encontramos uma taxonomia relativa à classificação do saber mais bem definida e que retoma alguns dos resultados obtidos por Platão. O conhecimento divide-se em: teórico, ou especulativo, envolvendo matemática, física e teologia, ou seja, ciências abstratas, finalizadas em si mesmas e cujos resultados coincidem com o próprio conhecimento; prático, onde se incluem, por exemplo, a política e a citarística, artes cujo fim coincide com a própria atividade e que encontra na ação os seus resultados; enfim, poético, ou criativo, englobando artes como a carpintaria e a ciência das construções, campos da produção de objetos distintos da arte em si, cuja finalidade permanece externa ao conhecimento.⁵ Essa tripartição convive porém com a simples distinção entre conhecimento especulativo e prático,⁶ na qual o último compendia também o tipo criativo, em uma bipartição próxima à classificação platônica presente no *Górgias* baseada na distinção entre conhecimento puro e conhecimento aplicado. Fora do âmbito peripatético, as posteriores reflexões estóicas em torno da classificação das artes alteraram substancialmente esse quadro; em Posidônio, segundo o testemunho

³ Plat., *Polit.*, 258 b e 258 d4-e2.

⁴ Cf. Plat., *Resp.*, 522, c-d.

⁵ Cf. STOK, 1995. p.395-396.

⁶ Cf. Arist., *Met.*, 2 (a), 1, 993b 20-23.

de Sêneca, encontra-se um quadro bastante diverso, com uma divisão em artes populares, artes para o divertimento, artes para educação dos jovens e liberais,⁷ modelo que, com algumas alterações, será amplamente difundido em época romana.

As artes ligadas à educação dos jovens são aquelas que, na Antigüidade, constituíam o ciclo regular de estudos, geralmente denominado *enkyklios paidéia*, fórmula que, na cultura antiga, particularmente naquela helenística, indicava a preparação de base necessária a todas as formas superiores de cultura: literária, filosófica, científica ou técnica.⁸ Em âmbito latino, a expressão se encontra pela primeira vez em Vitrúvio,⁹ traduzida como *encyclios disciplina*, que em parte transcreve e em parte traduz a forma grega. Além do autor do *De architectura*, também Plínio¹⁰ e Quintiliano¹¹ fazem referência à expressão grega, que em todos esses autores designa propriamente um ciclo de estudos e não um inventário geral dos conhecimentos como no atual termo «enciclopédia».

Em Vitrúvio, o significado de *encyclios disciplina* deve ser porém ampliado em relação à acepção corrente de ciclo de estudos. As disciplinas enumeradas pelo autor ultrapassam qualquer expectativa que permaneça ancorada à idéia de um currículo escolar tradicional. O seu programa enciclopédico, como será visto, corresponde mais àquele de uma educação integral, abraçando todos os campos do saber. Para o autor, a cultura enciclopédica na verdade é como um corpo único constituído desses membros.¹²

⁷ Cf. Sen., *Ad Luc.*, 88, 21; que as denomina *uulgares* ou *sordidae, ludicrae, pueriles* e *liberales*, mas Sêneca intervém no esquema, propondo uma fusão das *artes pueriles* e das *artes liberales* em um único campo.

⁸ Cf. ROMANO, 1997. p.77.

⁹ Vitr. I, 1,12.

¹⁰ Plin., *Hist. nat.*, praef., 14: *iam omnia attigenda quae Graeci tēs enkykliōu paidéias uocant.*

¹¹ Quint., *Inst.*, I, 10,1: *ut efficiatur orbis ille doctrinae, quem Graeci encyclo paedian uocant;* como se vê, Quintiliano traduz a fórmula grega com a expressão *orbis doctrinae.*

¹² Vitr., I, 1,12: *encyclios enim disciplina uti corpus unum ex his membris composita.*

No estado atual do nosso conhecimento, entre os autores latinos, o mais antigo que, movido pelo ideal de uma educação vasta e complexiva, escreveu uma espécie de enciclopédia de caráter prático, destinada, como nos informa o título, à educação do filho, foi Catão. Os *Praecepta ad Marcum filium* incluíam certamente agricultura, retórica e medicina, e não é certo que compreendessem também jurisprudência e arte militar, pois talvez tais matérias fossem temas de tratados independentes escritos pelo autor. A obra infelizmente se perdeu mas possuímos de Catão o *De agri cultura liber* que permite a reconstrução do caráter da obra e das suas finalidades práticas. Neste tratado o autor se refere diretamente às suas propriedades fundiárias, expondo, sem uma ordem sistemática, os preceitos úteis para a boa administração da fazenda e para o cultivo dos campos: normas para os trabalhos agrícolas, para a manutenção do gado, para o tratamento dos trabalhadores, para manipulação dos produtos, além de fórmulas rituais e jurídicas e receitas para diversas doenças. A concepção de uma enciclopédia com finalidade prática terá continuidade em Celso, pelos meados do século I d.C., o qual escreveu uma obra enciclopédica intitulada *Artes*, que provavelmente englobaria agricultura, retórica, filosofia, direito, arte militar, além dos oito livros dedicados à medicina conservados pela tradição manuscrita.

Mas o criador de um verdadeiro modelo cultural foi Varrão. Os seus escritos recobriam todos os setores do conhecimento e da erudição do seu tempo. Sendo um verdadeiro polígrafo, além de obras literárias, diálogos morais e biografias, escreveu sobre história, antiquariato, teatro, gramática, literatura e filologia, agricultura, e ainda uma enciclopédia propriamente dita, as *Disciplinae*, em nove livros, sendo os últimos dois dedicados à medicina e à arquitetura. Dos primeiros sete livros dessa obra deriva o sistema medieval de classificação das artes em artes do trívio e do quadrívio.

Entre os continuadores da enciclopédia latina, podem ser citados diversos autores de obras com características particularíssimas: Plínio (I séc.), com a sua vastíssima *Naturalis historia*; Aulo Gélcio (II séc.), com as *Noctes Atticae*; Marciano Capela (V séc.), com o *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, em um misto de verso e prosa, e, já nos inícios da época medieval, Isidoro de Sevilha (VI-VII séc.), com suas *Etymologiae* ou *Origines*, obra que alarga o arco de disciplinas para muito além dos limites tradicionalmente estabelecidos das sete artes liberais.

As características enciclopédias da obra de Vitrúvio retomam, pelo menos aparentemente, seja o modelo de Catão, seja aquele de Varrão. De um lado o autor insiste sobre a finalidade prática dos conhecimentos, mas ao mesmo tempo aspira a uma formação cultural o mais completa possível. Mesmo na distinção dos diversos ramos da ciência enciclopédica, cujo conhecimento seria necessário ao arquiteto, Vitrúvio tende a integrar aquelas tratadas tanto por um como por outro dos seus antecessores. Vitrúvio tende, portanto, a incluir no seu programa da *encycliōs disciplina*, indistintamente, todo o arco dos conhecimentos científicos da sua época. O autor não se preocupa em discernir o caráter liberal ou não de determinada disciplina, uma vez que todas essas têm por base um conhecimento comum. O aspecto manual ou mental de uma arte não atribui a essa um caráter mais ou menos culto, mais ou menos científico, pois é a formação técnica, específica de determinada arte, que cria a verdadeira distinção entre uma arte e outra: quanto aos empreendimentos de trabalhos que devem ser conduzidos à perfeição pela habilidade manual ou pelo exercitação prática, esses cabem àqueles que foram instruídos a produzir particularmente em uma única arte.¹³ Pode-se colher nesse passo um aceno à distinção platônica das artes em servis e liberais, a qual se refere ao envolvimento, no exercício da arte, do corpo e das mãos ou, então, do raciocínio, critério certamente conexo com a avaliação ético-social do exercício das artes como se pode facilmente perceber da própria nomenclatura utilizada nessa divisão. Vitrúvio, apoiando-se no exemplo recente de Varrão, não se detém nessa questão: a sua intenção é exatamente aquela de defender a posição liberal já conquistada pela arquitetura, assim como pela medicina, a partir do quadro das artes traçado pelo autor das *Disciplinae*.

Quanto à hipótese de uma possível influência do sistema varroniano sobre o elenco de disciplinas presente no *De architectura*, tal possibilidade deve ser considerada com cautela. Já foi dito que Vitrúvio teria mantido pelo menos o número das disciplinas varronianas, ou seja, nove.¹⁴ Na verdade, a primeira série de disciplinas elencadas por Vitrúvio

¹³ Vitr. I, 1,16: *Operum vero ingressus, qui manu ac tractationibus ad elegantiam perducuntur, ipsorum sunt qui proprie una arte ad faciendum sunt instituti.*

¹⁴ Cf. ROMANO, 1997. p.68, n. 39: *Vitruvio elenca nove discipline, quante erano quelle che componevano il sistema esposto da Varrone, ma la coincidenza fra lo schema enciclopedico vitruviano e quello varroniano è solo numerica.* Deve ser observado porém que o esquema vitruviano inclui, obviamente, a própria arquitetura e, portanto, seriam no mínimo dez as disciplinas elencadas por Vitruvio.

compreende letras, desenho, geometria, história, filosofia, música, medicina, direito e astrologia – mais a arquitetura obviamente. Confrontado com o esquema de Varrão, o qual engloba gramática, retórica, dialética, música, aritmética, geometria, astrologia, medicina e arquitetura, os números não se igualam. Mesmo quanto aos conteúdos, não se pode falar de uma adoção, no *De architectura* do modelo varroniano: a concordância proposta por Herman Geertman¹⁵ faz corresponder as disciplinas citadas por Vitruvius àquelas que integravam a obra de Varrão: letras à gramática e à retórica (incluindo nessa última direito e história); o desenho juntamente com a ótica são agregados à geometria; a filosofia é dividida em ética e física, sendo a primeira correspondente à dialética de Varrão e a segunda em parte à aritmética e em parte à geometria. Como se vê, o resultado parece pouco convincente. Já foi aventada a hipótese que Vitruvius tivesse acrescentado ao sistema tradicional da educação básica também as disciplinas do estudo superior como é o caso do direito.¹⁶ Além disso, são designados dois campos do conhecimento pelos quais Vitruvius demonstra grande interesse, mas que não constituem âmbitos autônomos: a física (*physiologia*), segundo Vitruvius pertencente à filosofia, e a ótica, pertencente à astronomia e à geometria.

A única distinção qualitativa que se pode observar, exatamente em um momento em que o autor faz um pedido de desculpas (uma *excusatio*) em relação às suas competências, soa como uma prefiguração do sistema do trívio: peço, ó César, a ti e àqueles pelos quais estes volumes serão lidos que não seja levado em conta o que estiver pouco de acordo com as regras da gramática, pois não tentei escrever como um sumo filósofo, nem como um orador habilidoso, nem como um gramático exercitado nos mais altos refinamentos da sua arte, mas apenas como um arquiteto, não de todo ignorante das letras.¹⁷

Vitruvius, neste passo se refere àquelas disciplinas anteriormente indicadas com a designação genérica de *litterae*,¹⁸ ou seja, à retórica, à

¹⁵ Cf. GEERTMAN, 1994. p.11-12.

¹⁶ Cf. ROMANO, 1997. p.77.

¹⁷ Vitruvius, I, 1,17: *peto, Caesar, et a te et ab is qui ea volumina sunt lecturi, ut sit quid parum ad regulam artis grammaticae fuerit explicatum ignoscatur. Namque non uti summus philosophus nec rhetor disertus nec grammaticus summis rationibus artis exercitatus sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere.*

¹⁸ Para a interpretação do significado de *litterae* em Vitruvius, cf. FLEURY, 1990. p.71-72.

gramática e, em certo modo, à dialética, porque naquilo que diz respeito à filosofia o autor se demonstra na maioria das vezes não somente bastante interessado mas, pode-se dizer, mesmo competente, sobretudo em relação às questões naturais, isto é, à física, já individuada por ele como parte da filosofia. A interpretação oferecida por alguns dos estudiosos da obra de Vitruvius segundo os quais¹⁹ o autor, com a expressão *litteras scire* (literalmente: conhecer as letras), queira referir-se ao simples fato de saber escrever, é totalmente estranha à ordem dos argumentos no tratado, onde temos realmente um elenco de disciplinas e não de simples habilidades. Também a história não deve ser inserida estreitamente no âmbito das letras, pois o autor a considera não tanto do ponto de vista literário, mas principalmente como um certo conhecimento de antiquariato, de obras de arte, de histórias e de lendas antigas, ou seja, mais propriamente, de *antiquitates*.²⁰

Uma das características mais importantes do programa vitruviano é que esse admite que se confira um mesmo estatuto de arte liberal, com base científica, o que não se repetirá jamais nos outros esquemas de divisão das disciplinas de época romana, à pintura e à escultura, também essas implicitamente reconhecidas como atividades que se baseiam sobre conhecimentos teóricos dos quais o próprio autor faz alguns exemplos e um largo uso no *De architectura*.

De tudo isso que se pôde observar é lícito deduzir que o esquema das artes de Vitruvius se resolve como uma soma da concepção da cultura e da educação romana, mais ligada à realidade e mais prática, e daquela helenística, mais articulada e aberta. Vitruvius, não apenas por uma sua possível condição social de extração inferior, se demonstra bastante isento de preconceitos em relação à questão da dignidade do trabalho manual. Interessa-lhe que todas as artes tenham uma componente lógica, racional, e que os nossos conhecimentos e a nossa cultura científica tenham por base obras escritas deixadas pelos antecessores. Vitruvius demonstra ter conhecimento, mesmo que nem sempre de primeira mão, de obras de filósofos, astrônomos, naturalistas, matemáticos, geômetras, geógrafos, historiadores, engenheiros, pintores,

¹⁹ Cf. FLEURY, 1990. p.71.

²⁰ Deve-se recordar que Varrão havia escrito sobre tais assuntos uma obra intitulada exatamente *Antiquitates*.

escultores, arquitetos, médicos e é consciente do valor de todas essas obras para a continuidade e o progresso do conhecimento humano. Exatamente enquanto compilador de toda uma ampla herança cultural da qual o autor, certamente, já pressentia o desaparecimento futuro, Vitruvius se coloca como figura importante entre aquela série de autores que nos transmitiram, mesmo se fragmentariamente, a enciclopédia do mundo antigo.

Referências Bibliográficas

- CAMBIANO, Giuseppe. *I rapporti tra episteme e techne nel pensiero platonico*, "Scienza e tecnica nelle letterature classiche (Atti delle seste giornate filologiche genovesi, 23-24 febbraio 1978, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, p.43-61, 1980.
- FLEURY, Philippe. *VITRUVIUS, De l'architecture*, livre I, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- GEERTMAN, Hans. *Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*. "Le project de Vitruve, Object, destinataires et réception du *De architectura*", Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Institut de recherche sur l'architecture antique du CNRS et la Scuola normale superiore de Pise (Rome, 26-27 mars 1993), Rome, École Française de Rome, p.7-30, 1994.
- ROMANO, Elisa (Introdução e comentário ao livro I do *De architectura* de Vitruvius), "GROS, Pierre (cur.). *VITRUVIUS. De architectura*". Torino, Einaudi, 1997.
- STOCK, Fabio. *La medicina nell'enciclopedia latina e nei sistemi di classificazione delle artes dell'età romana*, "Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt", XXXVII, 1, Berlin - New York, Walter de Gruyter, p.393-444, 1995.

Reflexão crítica no processo de aprendizagem: o ponto de vista do aluno sobre experiências de aprendizagem de língua inglesa

Laura Miccoli

I. Introdução

Há alguns anos venho conduzindo investigações sobre experiências de sala de aula com o objetivo de entender melhor o processo de aprendizagem nesse contexto. Este trabalho apresenta os resultados parciais de uma investigação¹ realizada no segundo semestre de 1999, envolvendo alunos de diferentes turmas de língua inglesa da Faculdade de Letras da UFMG. Apresento, primeiramente, o marco teórico que norteia esta investigação, fazendo referência aos conceitos de aprendizagem e reflexão em educação e às pesquisas em linguística aplicada que se utilizaram desse construto, inclusive, à metodologia e os resultados de Miccoli 1997, 2000,² pois estes serão comparados àqueles aqui

¹ A pesquisa “Reflexão Crítica no Processo de Aprendizagem: o ponto de vista do aluno sobre experiências de aprendizagem de língua inglesa” contou com financiamento parcial da FAPEMIG através de uma bolsa de Iniciação Científica no período de março de 1999 a fevereiro de 2000.

² Miccoli, L. (1997). Learning English as a Foreign Language in Brazil: a joint investigation of learners’ classroom experiences. Tese de Doutorado não publicada. Departamento de Educação. Universidade de Toronto. Miccoli, L. (2000). A deeper view of EFL learning: students’ collective experiences. *Claritas*, 6, p.7-36. São Paulo: PUC.

apresentados. A seguir, descrevo a presente pesquisa, seus objetivos e a metodologia utilizada. Os resultados são discutidos em seguida, comparando-os aos resultados de pesquisas anteriores. Finalmente, são apresentadas as implicações práticas para o ensino e aprendizagem de língua inglesa em sala de aula.

II. Contexto da Pesquisa

Foi-se o tempo em que a educação era entendida como um processo onde ensinar era transmitir conhecimentos e a aprendizagem resumia-se à acumulação desse conhecimento. Hoje em dia, entende-se a educação como um processo contínuo onde ensinar é oferecer oportunidades de aprendizagem. Esta, por sua vez, significa mais do que ter conhecimentos ou dominar conteúdos: implica em saber aplicá-los a diferentes situações através de atividades ou experiências trazidas para a sala de aula com o objetivo de desenvolver competências e habilidades. Entretanto, para que esta nova concepção de ensino e aprendizagem seja bem sucedida é necessário promover a reflexão como mola propulsora para a emancipação tanto do professor como do aluno (Richards and Lockhart 1994 e Mezirow 1990).³

Considerando que o ensino de língua inglesa na FALE, UFMG reflete a concepção atual do que seja ensinar e aprender e que esta, nem sempre, atende às expectativas dos alunos, na maioria das vezes com vivências apenas na concepção tradicional de ensino, (Melo 2000)⁴ é que foi concebida a presente investigação. Partindo-se da seguinte premissa: a promoção de reflexão crítica leva a uma aprendizagem transformadora na medida em que permite a compreensão das experiências que fazem parte do processo de aprendizagem, o objetivo primordial da investigação foi incentivar a reflexão crítica de forma a levantar dados sobre as experiências em sala de aula para, a partir de sua

³ Richards, J.C. e C. Lockhart. (1994). *Reflective teaching in second language classrooms*. Cambridge: Cambridge University Press. Mezirow, J. (1990). *Fostering critical reflection in adulthood: a guide to transformative and emancipatory learning*. San Francisco: Jossie-Bass.

⁴ Melo, G. C. V. (2000). O ensino de língua inglesa via internet e a autonomia do aluno. Dissertação de mestrado não publicada. Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, FALE, UFMG.

análise, a incrementar as descrições dos aspectos que influenciam o processo de aprendizagem de língua inglesa.

III. Marco Teórico

Na área de lingüística aplicada (LA), encontra-se referência à reflexão como um instrumento para o desenvolvimento da metodologia de pesquisa (Bailey 1983, Cavalcanti 1987 e Miccoli 1989)⁵ ou para a otimização do processo de ensino. Em estudos como os de Bailey e Nunan 1996,⁶ Richards and Lockhart 1994 e Woods 1996,⁷ a reflexão foi a base para promoção de mudanças em professores em treinamento, para a formação crítica de professores de língua inglesa e para a compreensão mais ampla do processo de ensino (Bailey and Nunan 1996). Entretanto, em comparação a esses, ainda é incipiente a bibliografia que se utiliza da reflexão do aluno para se entender o processo de aprendizagem (Bailey 1983, Budd and Wright 1992,⁸ Mohan and Smith 1992,⁹ Schmidt and Frota 1986,¹⁰ Swain and Miccoli 1994¹¹). A característica inicial desses estudos documentou as reflexões do

⁵ Bailey, K. (1983). Competitiveness and anxiety in second language learning: looking through the diary studies. Em Seliger, M. e M. Long (Orgs.) *Classroom-oriented research in second language acquisition*. Rowley, Mass: Newbury House. Cavalcanti, M. (1987). Using the unorthodox, unmesurable verbal protocol technique: qualitative data in foreign language research. Em Dingwall, S. e S. Mann (Orgs.) *Methods and problems doing applied linguistics research*. University of Lancaster. Miccoli, L. (1989). Journal writing as feedback and an EFL-related issues discussion tool. *Estudos Germânicos*, 8, 2, p.59-66. Belo Horizonte: UFMG.

⁶ Bailey, K. e D. Nunan. (1996). (Orgs.) *Voices from the language classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁷ Woods, D. (1996). *Teacher cognition in language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁸ Budd, R e T. Wright. (1992). Putting a process syllabus into practice. Em Nunan, D. (Org.) *Collaborative language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁹ Mohan, B, e S.M. Smith. (1992). Context and cooperation in academic texts. Em Nunan, D. (Org.) *Collaborative language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁰ Schmidt, R. and S. Frota (1986). Developing basic conversational skills in a second language: a case study of an adult learner of Portuguese. Em Day, R.R. (Org.) *Talking to learn: conversation in second language acquisition*. Rowley, Mass: Newbury House.

¹¹ Swain, M. e L. Miccoli. (1994). Learning in a content-based, collaboratively structured course: the experience of an adult ESL learner. *TESL Canada Journal*, 12, 1, p.15-28.

pesquisador/aprendiz sobre seu processo de aprendizagem (Bailey 1983, Schmidt and Frota 1986 e Schumann and Schumann 1977¹²). Mais recentemente, a reflexão foi utilizada para documentar as vantagens da abordagem colaboracionista para o ensino de uma segunda língua (L2) como, por exemplo, Budd and Wright 1992, Mohan and Smith 1992 e Swain and Miccoli 1994.

Os estudos sobre estratégias de aprendizagem (EA) dominam a investigação da contribuição do aluno no processo de aprendizagem de L2 (Oxford 1993¹³). A maioria das pesquisas em EA investiga o resultado da aplicação das EA após orientação dos alunos sobre sua eficácia. Poucas pesquisas transcendem a abordagem utilitária do uso de estratégias. Donato and McCormick (1995)¹⁴ fazem uso da teoria sociocultural de Vygotsky (Lantolf and Appel 1994),¹⁵ levando os alunos a escolher suas EA como resultado das reflexões críticas mediadas por portfólios.

Uma revisão sobre o papel da reflexão no processo de aprendizagem revela que ela não aparece nas taxonomias de EA mais conhecidas (Naiman et al 1978, Rubin 1981, O'Malley et al 1985, Oxford 1990).¹⁶ Na taxonomia de Oxford (1990), estratégias metacognitivas tais

¹² Schumann, F.N. e J.H. Schumann. (1977). *Diary of a language learner: an introspective study of second language learning*. Em Brown, H.D., C.A. Yorio e R.H. Crymes (Orgs.) *Teaching and learning English as a second language: trends in research and practice – selected papers from the 1977 TESOL Convention*. Washington, D.C.: TESOL.

¹³ Oxford, R. (1993). Research on second language learning strategies. *Annual Review of Applied Linguistics*, 13, p.175-187.

¹⁴ Donato, R. and D. McCormick (1994). A sociological perspective on language learning strategies: the role of mediation. *The Modern Language Journal*, 78, 4, p.453-464.

¹⁵ Lantolf, J. e G. Appel (1994). (Orgs.) *Vygotskian approaches to second language acquisition research*. Norwood, NJ: Ablex.

¹⁶ Naiman, N. M.Frohlich, H. Stern, and A.Todesco. (1978). The good language learner. *Research Education Series*, 7. Ontario Institute of Studies in Education. Rubin, J. (1981). Study of cognitive processes in second language learning. *Applied linguistics*, 1, p.118-131.

O'Malley, J.M., A.U. Chamot, G. Stewner-Manzanares, L. Kupper and R. Russo. (1985). Learning strategies used by beginning and intermediate ESL students. *Language Learning*, 33, p.21-46. Oxford, R. (1990). *Language learning strategies: what every teacher should know*. New York: Newbury House.

como as de monitoração e avaliação são classificadas como estratégias cognitivas indiretas por não se aplicarem diretamente ao processamento do código linguístico. O papel delas é dar apoio ao processo de aprendizagem. Embora a reflexão envolva monitoração e avaliação, entendo que a reflexão vai além do papel indireto dado às estratégias metacognitivas.

O entendimento sobre reflexão que apresento a seguir está apoiado nos trabalhos de Dewey (1916),¹⁷ Kelly (1955),¹⁸ Freire (1972),¹⁹ Boud et al (1985) e Mezirow (1981,²⁰ 1990) sobre o uso do termo reflexão. Em seus escritos, observamos que a reflexão é um processo ligado a experiências (Dewey, 1916), dessa forma, aplicável à aprendizagem de L2. A teoria de construtos de Kelly (1955) se refere às percepções únicas sobre as experiências que cada indivíduo vivencia que levam ao desenvolvimento de construtos. Aplicados à sala de aula, Kelly (ibid) identifica a necessidade dos construtos dos alunos serem conhecidos pelos professores para que não haja uma discrepância entre eles (Boud et al 1985). De maneira similar, Freire (1972) refere-se ao poder da educação como uma força em direção à mudança através do que chama 'conscientização' – o processo de tornar-se consciente de nossos falsos construtos como o primeiro passo para a mudança pessoal e social. Mezirow (1981) se refere à reflexão crítica como essencial para o estudo da educação de adultos. Segundo ele, através da reflexão nos tornamos conscientes de: nossas percepções e o sentido que lhes damos; nossos comportamentos e de nossos hábitos em relação ao que vemos, pensamos e como agimos. Mais ainda, Mezirow subdivide a reflexão em reflexão afetiva, reflexão discriminatória e reflexão 'julgatória'.²¹ A *reflexão afetiva* se relaciona às percepções de sentimentos; a *reflexão discriminatória* se refere à habilidade de identificar percepções e a *reflexão julgatória* se refere à habilidade de nos conscientizarmos de nossos julgamentos. A partir dessas leituras, a reflexão e o ato de

¹⁷ Dewey, J. (1916). *Democracy in Education*. New York: Macmillan.

¹⁸ Kelly, G.A. (1955). *The psychology of personal constructs*. New York: Norton.

¹⁹ Freire, P. (1972). *The pedagogy of the oppressed*. Harmondworth: Penguin.

²⁰ Mezirow, J. (1981). A critical theory of adult learning and education. *Adult Education*, 32, 1, p.231-259.

²¹ Mezirow utiliza o adjetivo judgmental.

refletir parecem envolver a monitoração (ou a conscientização) e a avaliação de experiências. Entretanto, envolvem também ações que levam a transformação e mudança. Por essas razões, entendo reflexão como mais que uma estratégia, por envolver monitoração, avaliação e ação. Boud et al (1985)²² definem reflexão como “a resposta do aprendiz à experiência” (p.18). Esses autores expandem o entendimento do que seja reflexão para apresentá-lo como “um termo genérico para aquelas atividades intelectuais e afetivas nas quais os indivíduos se engajam para explorar suas experiências de modo a levá-los a novos entendimentos e novas apreciações” (Boud et al 1985 p. 19).

Nos estudos voltados para a reflexão do aluno (Budd and Wright 1992, Mohan and Smith 1992 e Swain and Miccoli 1994), as descrições apenas tocam a superfície das interpretações dos alunos sobre suas experiências em sala de aula (Miccoli 1997, 2000). Em Miccoli 1997, a reflexão foi promovida através de entrevistas onde os alunos de uma mesma turma participantes da pesquisa se observavam em atividades de sala de aula.²³ Os resultados levaram a categorização de experiências de sala de aula em experiências diretas (*cognitivas, sociais e afetivas*) e indiretas (*contexto, bagagem pessoal, crenças e objetivos*). Verificou-se que a referência a experiências diretas foi bem maior (85%) que a referência a experiências indiretas (15%). Mais ainda, uma análise qualitativa dos dados permitiu compreender a relação entre as experiências dos alunos e o seu desempenho em sala de aula. Em Miccoli 2000, a reflexão foi promovida através de o uso de portfólios. Os resultados demonstraram que os alunos registraram em seus portfólios uma mudança em suas concepções iniciais sobre a aprendizagem, compreendendo melhor as experiências vivenciadas durante o semestre. A pergunta que essas pesquisas anteriores deixaram sem resposta foi se a investigação de alunos de turmas diferentes levaria a documentação de experiências e percentuais diferentes na relação experiências diretas/indiretas daqueles documentados em Miccoli 1997.

²² Boud, D., R.Keogh e D. Walker (1985) (Orgs.) *Reflection: Turning experience into learning*. London: Kogan Page.

²³ Os alunos assistiram a fitas de vídeo que documentaram suas ações em sala de aula. A seguir, responderam a perguntas baseados no que tinham visto e nas suas interpretações desses eventos.

Face essas considerações sobre o entendimento atual do que seja aprender e do papel da reflexão para a exploração das experiências de sala de aula é que a investigação que apresento a seguir foi concebida.

IV. A Pesquisa

O ensino de língua inglesa (LI) na UFMG vem desafiando alunos a se tornarem mais autônomos. A dinâmica de sala de aula vem deixando de ser centrada na figura do professor, colocando o aluno como sujeito do processo de aprendizagem. A implementação dessas mudanças pode ser verificada em novas abordagens para o ensino e aprendizagem de LI tais como desenvolvimento de projetos em vez do uso de material didático, o uso de drama para o desenvolvimento de habilidades orais ou ainda, o uso de portfólios para avaliação da aprendizagem. A resistência de alguns alunos a essas novas abordagens aponta para a importância de se promover a reflexão crítica. Acredita-se que através dela o aluno poderá apreciar seu processo de aprendizagem de uma forma diferente, i.e., entendendo o seu papel ativo e ampliando a aprendizagem para além do conteúdo de uma disciplina. A partir dessas considerações, a presente pesquisa teve por objetivo:

- Incentivar a reflexão crítica dos alunos participantes sobre suas experiências em sala de aula em contextos diferentes;
- Investigar o papel da reflexão crítica no processo de aprendizagem de LI;
- Verificar se as experiências de sala de aula reportadas pelos alunos diferem daquelas apresentadas em Miccoli 1997;
- Promover o desenvolvimento de atitudes pedagógicas que levem os aprendizes a reflexões críticas e, conseqüentemente, a um aprendi-zado autônomo e transformador;
- Incrementar as descrições dos aspectos que influenciam o processo de aprendizagem de LI.

V. Metodologia

Os princípios que norteiam a metodologia de pesquisa que apresento a seguir são os seguintes: (1) é importante conhecer as experiências dos alunos da FALE durante seu processo de aprendizagem para (2) permitir aos mesmos uma outra aprendizagem a partir de suas

reflexões críticas sobre as experiências de sala de aula. Para tal, uma abordagem etnográfica (van Lier 1988)²⁴ foi escolhida como a forma de se tomar conhecimento dessas experiências para, em um segundo momento, entendê-las. O projeto de pesquisa²⁵ foi apresentado e aprovado pela Câmara do Departamento de Letras Anglo-Germânicas.

5.1. Participantes

Os participantes foram alunos de diferentes disciplinas de LI desde os níveis mais básicos aos mais avançados. Como há sete níveis de disciplinas em LI, foi definido que o número mínimo de participantes seria sete.

A partir da concessão de uma bolsa de iniciação científica para o referido projeto, ficou a cargo da bolsista fazer contato com alunos de diferentes níveis para a seleção de participantes dispostos a contribuir com a pesquisa. Este procedimento buscou garantir aos alunos o sigilo necessário para que se sentissem a vontade para relatar suas experiências, sem o constrangimento que seria possível, caso a entrevistadora tivesse sido a própria investigadora. Os participantes escolheram nomes fictícios ao concederem as entrevistas para que, sob hipótese alguma, essa informação pudesse influir na análise de dos dados.

5.2. Procedimentos e Instrumentos de Pesquisa

Em primeiro lugar, a bolsista de iniciação científica foi treinada nos procedimentos desejados para a condução de entrevista etnográfica segundo Erickson 1986.²⁶ O treinamento iniciou-se pela leitura de bibliografia pertinente seguida de encontros para os esclarecimentos que se fizessem necessários e sua discussão detalhada. O treinamento em pesquisa etnográfica enfatiza que o papel do entrevistador deve ser o de buscar elementos para entender as colocações feitas pelo informante. Passada essa fase, a investigadora solicitou à bolsista que a

²⁴ van Lier, L. (1988). *The classroom and the language learner*. New York: Longman.

²⁵ O projeto de pesquisa submetido à Câmara tem mesmo título que este trabalho.

²⁶ Erickson, F. (1986). Qualitative methods in research on teaching. Em Wittrock, M.C. (Org.) *Handbook on research on teaching*. New York: Macmillan.

entrevistasse sobre sua metodologia de pesquisa de forma a que pudesse observar a bolsista em atividade e, dessa forma, poder dar-lhe feedback sobre seu desempenho. Em seguida, a investigadora solicitou à bolsista que marcasse sua primeira entrevista etnográfica, que aconteceu sob sua supervisão. A partir desse procedimento a bolsista passou a ser totalmente responsável pela condução de as demais entrevistas.

As sete entrevistas, que foram realizadas durante o segundo semestre de 1999, seguiram um roteiro básico de perguntas sobre a bagagem pessoal de cada informante para depois partirem para perguntas sobre as experiências de sala de aula. Cada informante encontrou-se individualmente com a entrevistadora em uma sala de aula da FALE em horário previamente acordado. As entrevistas foram conduzidas em português e tiveram duração que variou entre 30 minutos a 90 minutos, dependendo da colaboração do informante.

VI. Análise dos Dados

Erickson (1986) afirma que fitas de áudio e outros tipos de documentos não são propriamente dados, mas apenas materiais que devem ser transformados em dados. Para a produção de dados é necessária a conversão desses documentos em textos escritos (Erickson, *ibid*).

Os passos seguidos para a análise dos dados foram os mesmos adotados em Miccoli 1997, a saber: (1) transcrição das sete entrevistas para a produção de um texto escrito das experiências reportadas pelos informantes; (2) essas transcrições foram lidas e divididas em segmentos; (3) estes foram codificados segundo as categorias e subcategorias das experiências diretas, i.e., *cognitivas, sociais e afetivas* e das experiências indiretas, i.e., *bagagem pessoal, contexto, crenças e metas*. Devido a problemas alheios à vontade da equipe, só puderam ser transcritas efetivamente seis das sete entrevistas.

Após a codificação, foram realizados dois tipos de análise dos dados – quantitativa e qualitativa cujos resultados apresentamos a seguir.

VIII. Apresentação e Discussão dos Resultados

A análise quantitativa dos dados revelou as frequências apresentadas na Tabela 1, a seguir:

Experiências Diretas	Cognitivas	30 %
	Sociais	31 %
	Afetivas	21 %
Experiências Indiretas	Bagagem Pessoal	15 %
	Contexto	3 %
	Crenças e Objetivos	1 %

Tabela 1: Frequência de Experiências por Categorias Diretas e Indiretas

Uma análise da Tabela 1 sobre os tipos de experiências revela a supremacia da frequência das experiências diretas, que somam 81%, sobre as indiretas, que representam 19% do total. Os dados desta pesquisa confirmam os resultados de Miccoli (1997) onde a relação entre experiências diretas e indiretas foi de 85% para 15%. Isso é importante para validar a implicação de que as experiências indiretas – aquelas que se referem a experiências externas à sala de aula, por menor frequência em que ocorram, influenciam as experiências diretas – vivenciadas em sala de aula.

Uma análise das experiências diretas pode ser feita ao se observar a relação entre experiências cognitivas, sociais e afetivas na Tabela 1. Observamos que a frequência de experiências cognitivas (30%) está bem próxima à frequência das experiências sociais (31%). Observamos

ainda que diferença entre essas e as experiências afetivas é pouca, em torno de 10%. Ao comparar estes resultados aos de Miccoli (1997) observamos que os dados desta pesquisa não confirmaram a supremacia das experiências cognitivas (52%) sobre as sociais (19%) e afetivas (14%). Em vez disso, evidencia-se um equilíbrio entre as experiências cognitivas (30%) e sociais (31%) e um aumento de 7% nos relatos de experiências afetivas em comparação aos dados de Miccoli (1997).

Uma análise das experiências indiretas revela a supremacia das experiências anteriores dos participantes – sua bagagem pessoal (15%) sobre as demais, a saber: contexto (3%) e crenças e objetivos (1%). Esses dados são significativamente diferentes dos resultados de Miccoli (1997), onde houve uma frequência igual (4%) para as experiências da bagagem pessoal, contexto e crenças e um pouco menor (3%) para objetivos.

Algumas diferenças entre esse estudo e a presente pesquisa podem explicar as diferentes frequências. O estudo de 1997 tinha por objetivo entender como os alunos criavam sentido para as experiências vivenciadas em sala de aula. Neste, o objetivo era investigar o papel da reflexão crítica no processo de aprendizagem. Ou seja, no estudo anterior havia uma maior ênfase nas atividades de sala de aula, tendo sido usado o vídeo para lembrar os participantes sobre os acontecimentos em sala. Neste estudo, que não fez uso do vídeo, buscou-se mais uma reflexão sobre qualquer acontecimento que o participante desejasse compartilhar com a entrevistadora. Em outras palavras, este estudo foi menos estruturado que o anterior. Dessa forma, atribuímos a duas questões as diferenças nas frequências para as experiências diretas e indiretas no presente estudo. Primeiramente, a diminuição da supremacia das experiências cognitivas se deve ao fato de que sem o vídeo para lembrá-lo de atividades específicas, o aluno se atem às experiências que mais o afetam, especificamente, às experiências sociais e afetivas. Na realidade, a inversão da relação cognitivas e sociais e afetivas, evidencia que quando o aluno tem liberdade para escolher sobre o que falar, ele se referirá mais às questões sociais e afetivas que às experiências cognitivas propriamente ditas. Em segundo lugar, o aumento, em quatro vezes, da frequência de experiências de bagagem pessoal sobre as demais experiências indiretas pode ser entendida como resultado das justificativas apresentadas pelos participantes para as experiências que os participantes relataram à entrevistadora. A análise qualitativa a seguir elucidará melhor essas diferenças.

Na análise qualitativa dos dados, buscamos entender quais questões foram predominantes nos relatos das experiências sociais. Encontramos referências a duas áreas que se encontram nas subcategorias sociais apresentadas em Miccoli (1997), a saber: a relação professor/aluno e os trabalhos em grupo.

Uma análise detalhada dos relatos sobre a relação professor/aluno revelou que ser chamado pelo nome, ser cumprimentado pelo professor e interagir com o professor fora da sala são essências para que o aluno se sinta mais engajado com as atividades de sala de aula. Os relatos detalham os sentimentos de auto-estima que são promovidos quando um professor se dirige a um aluno na cantina ou o reconhece e lhe faz qualquer comentário pessoal. Essas colocações reforçam a relação entre as experiências sociais e afetivas já identificada em Miccoli (1997). Segundo os relatos, o professor que se coloca como pessoa ganha sobre o professor que, mesmo sendo brilhante, não se envolve com seus alunos.

Os informantes revelam, ainda, que ao perceberem, através das atitudes acima, que seus professores os reconhecem, sentem que sua presença em sala de aula é reconhecida para o bom andamento das atividades. Por exemplo, o professor que exige do aluno explicações sobre suas ausências demonstra interesse naquele aluno. Em contrapartida, os alunos respondem com mais assiduidade e envolvimento nas atividades propostas pelo professor. Esses relatos reforçam a importância da abordagem humanista (Rogers, 1968)²⁷ para o sucesso nas interações entre professor-aluno, segundo a qual um bom ambiente em sala de aula, o respeito à individualidade do aluno e às contribuições que ele pode oferecer à dinâmica de sala de aula são fundamentais para que professor e aluno encontrem um sentido maior para seus papéis. Um ensino e uma aprendizagem significativos é o resultado de um ambiente que privilegia relações mais igualitárias na sala de aula.

Quanto às experiências com trabalhos em grupo, os relatos apontaram para a importância do reconhecimento do papel que cada um desempenha no grupo. Por exemplo, quando um professor propõe que um trabalho seja feito em grupos é essencial que cada membro do grupo sinta seu lugar no grupo para que a atividade seja bem sucedida.

²⁷ Rogers, C. (1968) *Freedom to learn*. Columbus, Ohio: Charles E. Merrill.

O gostar de um trabalho em grupo está relacionado a uma divisão de tarefas clara para cada membro do grupo. Essas podem ser dadas pelo professor ou definidas pelo grupo em si. Entretanto, não saber qual o seu papel no grupo ou não ter seu trabalho reconhecido de alguma forma pelo grupo estão associados a relatos que desqualificam o trabalho em grupo como uma forma produtiva de interação em sala de aula. Quando os membros de um grupo discutem o que se lhes é proposto e definem previamente a responsabilidade de cada membro para com o grupo, os relatos tendem a ser positivos. Nesses casos, o papel dos membros contribui para a aprendizagem que decorre das atividades do grupo, seja em relação a aprendizagem de conteúdos específicos, seja na aprendizagem de habilidades interpessoais tão necessárias quando se trabalha dessa forma.

Um outro grupo de relatos considera que o trabalho em grupo não é proveitoso por dificuldades identificadas na conciliação de horários, na identificação do que o professor espera dos membros do grupo e nas interações entre eles. Relatos com esse conteúdo revelam uma falta de autonomia por parte do aluno em lidar com o tipo de questões envolvidas em um trabalho de grupo. Entretanto, parece que dos três fatores que contribuem para uma avaliação negativa do trabalho em grupo, o diferencial está na coesão do grupo. Se os alunos se relacionam com os colegas antes de entrar no grupo, as avaliações são mais positivas que em situação contrária. Para que o trabalho de grupo seja bem recebido pelo aluno é importante que o professor preste atenção a essas questões. Buscar a coesão, realizando, anteriormente à formação de um grupo, atividades que promovam o conhecimento daqueles que vão formá-lo seguramente levará a um melhor desempenho de seus membros que se sentirão mais seguros aos terem que trabalhar em conjunto.

VII. Implicações

Os conteúdos das reflexões sobre interações em sala de aula, sejam eles relativos à relação professor/aluno ou às relações entre colegas em trabalhos de grupo, evidenciam a importância dos aspectos afetivos no processo de ensino e aprendizagem de LI. Apesar de os alunos não se referirem diretamente à questões de auto-estima e ansiedade são esses os sentimentos que subjazem às reflexões críticas.

Essa estreita relação entre as experiências sociais e as afetivas confirma os resultados de Miccoli 1997, sendo confirmada em Schumann 1999.²⁸ De acordo com suas investigações sobre a relação entre questões afetivas e o cérebro, qualquer evento que percebemos ativa um sistema de avaliação emocional no cérebro que funciona em cinco dimensões:

- novidade/familiaridade
- objetividade/necessidade
- dificuldade/facilidade
- prazeroso/desagradável
- imagem pessoal/social

Uma avaliação positiva promove a aprendizagem; já uma avaliação negativa inibe a aprendizagem. As implicações para o processo de ensino e aprendizagem de LI em sala de aula, segundo Schumann (1999), parecem óbvias para o professor:

- traga coisas diferentes para a sala de aula;
- não interfira com os objetivos do aluno;
- não use materiais acima ou abaixo do nível dos alunos;
- não faça coisas desagradáveis;
- evite atividades que diminuam a imagem pessoal e social dos alunos.

Entretanto, para que as recomendações acima funcionassem de forma a provocar avaliações positivas promotoras de aprendizagem, seria necessário que todos os alunos de uma sala de aula preferissem novidades a atividades não tradicionais; tivessem consciência de seus objetivos ou ainda, que estivessem todos no mesmo nível. Conhecendo a diversidade e a heterogeneidade dos alunos, percebemos a dificuldade de afirmar que seguir as sugestões levará a promoção da aprendizagem. Além disso, observamos que as duas últimas recomendações voltam-se mais para questões afetivas que as demais. Quanto a essas não

²⁸ Schumann, J. (1999). Neural basis for stimulus appraisal in the brain. Em Arnold, J. (Org.) *Affect in language learning*. Cambridge: Cambridge University Press.

encontramos dificuldades em sua aplicação – afinal, ser desagradável ou realizar atividades que diminuam a imagem social do aluno são recomendações voltadas para o não esquecimento das regras de respeito mútuo básico entre professor e aluno – que a não ser em turmas multiculturais podem não ser compartilhadas por seus membros. Finalmente, fica claro que para haver sucesso na aprendizagem o professor deve conhecer bem seus alunos. Só assim ele poderá saber o que funcionará ou não. Essas observações reforçam a necessidade de uma relação mais estreita e transparente entre professor e aluno.

Quanto às reflexões críticas sobre o trabalho em grupo, Dörnyei e Malderez (1999)²⁹ reportam uma série de estágios na formação e dissolução de um grupo. O incremento de atividades em pares ou de atividades que promovam a interação dos alunos de forma a que eles se conheçam melhor como indivíduos é a melhor maneira de se promover coesão em um grupo.

As recomendações acima são dirigidas ao professor. Porém, o aluno deve questionar sua postura em sala de aula. Estará aberto para o que é novo? Manifesta-se se algo o desagrada? Esta consciente de suas metas? Estabelece uma relação mais pessoal com seus colegas ou apenas assume o papel de aluno?

Cabe ao professor e ao aluno a responsabilidade sobre a implementação de mudanças na sala de aula que promovam um processo de ensino e aprendizagem mais significativo para ambos. Ao professor compete a transparência e uma atitude de respeito ao aluno que vai a aula para ouvir o que ele tem a dizer, pois, por mais facilitador que seja o professor, ele ainda é o que detém o maior poder em sala. Ao aluno compete uma atitude mais participativa, reflexiva e autônoma frente àquilo que o professor traz para a sala de aula. Não basta apenas realizar o que se é solicitado; é preciso refletir sobre o porquê das atividades e das reações pessoais para uma aprendizagem mais bem sucedida. Em ambos os casos, é bom lembrar que colocar-se mais pessoalmente aproxima as pessoas e convida a interações mais verdadeiras.

²⁹ Dörnyei e Malderez (1999). Group dynamics for an affective learning environment. Em Arnold, J. (Org.) *Affect in language learning*. Cambridge: Cambridge University Press.

VIII. Conclusão

A pesquisa promoveu a reflexão crítica de sete alunos de níveis diferentes em LI na FALE. Esses alunos revelaram aspectos interessantes, nem sempre diretamente observáveis, sobre como são interpretadas as experiências que acontecem em sala de aula. Dentre as várias questões levantadas nas entrevistas, as que mais se destacaram foram àquelas relativas à relação professor/aluno e ao trabalho em grupo em sala de aula. A análise quantitativa dos dados revelou que as experiências reportadas neste estudo não diferem daquelas apresentadas em Miccoli 1997. Entretanto sua frequência foi bem mais equilibrada, indicando que quando fica a cargo do aluno refletir sobre suas experiências sua atenção se volta mais para as questões sociais e afetivas que para as cognitivas. Uma análise qualitativa das experiências sociais revelou que questões afetivas estão diretamente ligadas às reflexões e interpretações que os alunos fazem delas. Este resultado confirmou a importância dos fatores afetivos no processo de aprendizagem. Finalmente, as implicações apresentadas apontaram para a necessidade de se rever o papel tradicional do professor e do aluno em sala de aula para a implementação de mudanças que levem a um processo de ensino e aprendizagem mais significativo para ambos.

Referências Bibliográficas

- BAILEY, K. (1983). Competitiveness and anxiety in second language learning: looking through the diary studies. Em Seliger, M. and M. Long (Orgs.) *Classroom-oriented research in second language acquisition*. Rowley, Mass: Newbury House.
- BAILEY, K. e NUNAN, D. (1996) (Orgs.). *Voices from the language classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOUD, D., KEOGH, R. and WALKER, D. (1985) (Orgs.) *Reflection: Turning experience into learning*. London: Kogan Page.
- BUDD, R. and WRIGHT, T. (1992). Putting a process syllabus into practice. Em Nunan, D. (Org.) *Collaborative language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAVALCANTI, M. (1987). Using unorthodox, unmeasurable verbal protocol technique: qualitative data in foreign language research. Em Dingwall, S. e S. Mann (Orgs.) *Methods and problems in doing applied linguistics research*. University of Lancaster.

- DEWEY, J. (1916). *Democracy in Education*. New York: Macmillan.
- DÖRNYEI e MALDEREZ (1999). Groups Dynamics for an effective learning environment. Em Arnold, J. (Org.) *Affect in language learning*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ERICKSON, F. (1986). Qualitative methods in research on teaching. Em Wittrock, M.C. (Org.) *Handbook on research on teaching*. New York: MacMillan
- FREIRE, P. (1972). *The pedagogy of the oppressed*. Harmondworth: Penguin.
- KELLY, G.A. (1955). *The psychology of personal constructs*. New York: Norton.
- LANTOLF, J. and APPEL, G. (1994). (Orgs.) *Vygotskian approaches to second language acquisition research*. Norwood, NJ: Ablex.
- MELO, G. C. V. (2000). O ensino de língua Inglesa via internet e a autonomia do Aluno. Dissertação de mestrado não publicada. Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, FALE, UFMG.
- MEZIROW, J. (1981). A critical theory of adult learning and education. *Adult Education*, 32, 1, p.231-259.
- MEZIROW, J. (1990). *Fostering critical reflection in adulthood: a guide to transformative and emancipatory learning*. San Francisco: Jossie-Bass.
- MICCOLI, L. (1989). Journal writing as a feedback and an EFL-related issues discussion tool. *Estudos Germânicos*, 8, 2, p.59-66. Belo Horizonte: UFMG.
- MICCOLI, L. (1997) *Learning English as a foreign language in Brazil: a joint investigation of learners' classroom experiences in a university classroom*. Tese de doutorado não publicada. Departamento de Educação. Universidade de Toronto.
- MICCOLI, L. (2000). A deeper view of EFL learning: students' collective experiences. *Claritas*, 6, p.7-36.
- MICCOLI, L. (2001). English through Drama for Oral Skills Development: an investigation on its value in a Brazilian university classroom. Artigo não publicado. Departamento de Letras Anglo-Germânicas. UFMG.
- MOHAN, B. and SMITH, S.M. (1992). Context and cooperation in academic texts. Em Nunan, D. (Org.) *Collaborative language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NAIMAN, N., FROHLICH, M., STERN, H. and TODESCO, A. (1978). The good language Learner. *Research Education Series*, 7. Ontario Institute for Studies in Education.
- O'MALLEY, J.M., CHAMOT, A.U., STEWNER-MANZANARES, G., KUPPER, L. and RUSSO, R. (1985). Learning strategies used by beginning and intermediate ESL students. *Language Learning*, 33, p.21-46.
- OXFORD, R. (1990). *Language learning strategies: what every teacher should know*. New York: Newbury House.

- OXFORD, R. (1993). Research on second language learning strategies. *Annual Review of Applied Linguistics*, 13, p.175-187.
- RICHARDS, J.C. and LOCKHART, C. (1994). *Reflective teaching in second language classrooms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROGERS, C. (1969). *Freedom to learn*. Columbus, Ohio: Charles E. Merrill
- RUBIN, J. (1981) Study of cognitive processes in second language learning. *Applied Linguistics*, 1, p.118- 131.
- SCHMIDT, R. and FROTA, S. (1986). Developing basic conversational in a second language: a case study of an adult learner of Portuguese. Em Day, R.R. (Org.) *Talking to learn: conversation in second language acquisition*. Rowley, Mass: Newbury House.
- SCHUMANN, J. (1999). Neural basis for stimulus appraisal in the brain. Em Arnold, J. (Org.) *Affect in language learning*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHUMANN, F. N. and SCHUMANN, J.H. (1977). Diary of a language learner: an introspective study of second language learning. Em Brown, H.D., C.A. Yorio e R. H. Crymes (Orgs.) *Teaching and learning English as a second language: trends in research and practice – selected papers from the 1977 TESOL Convention*. Washington, DC: TESOL.
- SWAIN, M. and MICCOLI, L. (1994). Learning in a content based, collaboratively structured course: the experience of an adult ESL learner. *TESL Canada Journal*, 12, 1, p.15-28.
- VAN LIER, L. (1988). *The language and the language learner*. New York: Longman.
- WOODS, D. (1996). *Teacher cognition in language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

Filologia Românica: um espaço interdisciplinar

*Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen**

A área de estudos conhecida como “Filologia Românica” há muito faz parte dos currículos dos cursos de Letras como disciplina obrigatória. No entanto, sob este nome praticam-se atividades diversas, que medeiam entre a própria história externa da formação das línguas românicas, ou seja, um estudo da história antiga e medieval, no que essas possam interessar à formação dessas línguas e: ou o estudo diacrônico histórico de uma ou mais línguas românicas; ou o estudo diacrônico ahistórico de uma ou mais línguas românicas; ou o estudo sincrônico histórico de uma ou mais línguas românicas; ou o estudo sincrônico ahistórico de uma ou mais línguas românicas, todos esses envolvendo a possibilidade de estudos comparativos, até a área da Edótica, tendo como material textos medievais ou modernos escritos em uma língua românica, como sensatamente nos lembra TELLES.¹

Para que se compreenda bem esta diversificada área de estudos é necessário que o seu nome seja fatorado nos seus elementos constitutivos, ou seja, o substantivo ‘filologia’ e o adjetivo posposto ‘românica’, que modifica e restringe o espectro de significados de ‘filologia’. Dos dois, o menos controverso é o significado do adjetivo românica; por ele começaremos.

‘Românico’ significa “relativo ao mundo românico, ao legado romano”, enfim, ‘à língua da România’, o latim falado, modificado.

* Professora Titular de Filologia Românica da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ TELLES, C. M., 1999.

Este adjetivo, derivado do adjetivo latino 'romanicus', existia desde a fase arcaica da língua latina ao lado de 'romanus'. Este último é derivado do topônimo 'Roma', teve seu significado alterado com o passar do tempo e a expansão de Roma, chegando a perder o significado toponímico originário e adquirir um significado político e lingüístico. Segundo Gaston Paris apud TAGLIAVINI,² à época das invasões "Romanus é o habitante, falante de latim, de uma parte qualquer do Império".

Ainda o mesmo autor, por volta do século VII, 'romanicus' estava para 'Romania', assim como 'romanus' esteve para 'Roma' no início da história de Roma. A 'romanus' correspondia o advérbio 'romane', e a 'romanicus', o advérbio 'romance'. 'Romane loqui' significou 'falar como os romanos, os latinos', 'romance parabolare' significou nessa época 'falar como os habitantes da România', falar uma língua que não era mais o latim, mas que também não era uma língua estrangeira, mas sim uma das evoluções sócio-historicamente circunstanciadas do latim falado.

A Filologia 'românica' tratará, pois, no que concerne ao adjetivo 'românica', das línguas que se assemelham a esse latim diferenciado e falado, das línguas que guardam em si algo de latino, que são, por fim suas descendentes: as línguas românicas.

Resumindo, todas as línguas genealogicamente derivadas do latim falado serão, em princípio, objeto da filologia românica, a saber: o português, o espanhol, o catalão, o galego, o francês, o provençal, o francoprovençal, o italiano, o romeno, o sardo, o rético e o dalmático.

Com pequenas variações essas têm sido as línguas românicas reconhecidas como tais pelos romanistas. Uma dessas variações refere-se à inclusão ou não do galego como uma língua românica independente do português e do espanhol; outra, à colocação do catalão como uma língua da Ibero-românia ou da Galo-românia, ou ainda à divisão da România em Oriental e Ocidental proposta por VON WARTBURG.³ Nem todos são unânimes em aceitá-la, como por exemplo, Renzi que segue Tagliavini, que, por sua vez, não reconhece von Wartburg.

Muitas outras classificações das línguas românicas foram propostas antes e depois desta. Algumas não lograram a aceitação de toda a comunidade científica; outras, caducaram pois as concepções lingüísticas que lhes serviam de base foram substituídas por outras. Pode-se mesmo afirmar

² TAGLIAVINI, 1949.

³ VON WARBURG, 1936.

que, em cada encontro da “Société de Linguistique et de Philologie Romanes”, que acontece a cada cinco anos, alguma alteração às classificações tradicionais é proposta com base em novos fatos e análises desenvolvidas.

A que apresenta a maior diferença das consensualmente aceitas hoje é a de Friedrich Diez – considerado por alguns como o pai da Filologia Românica –, de 1838, em que apenas seis línguas são reconhecidas: o português, o espanhol, o francês, o romeno, o italiano e o provençal, frente às doze anteriormente mencionadas.

Evidentemente, tal classificação trai o conceito de língua vigente à época, ou seja, “língua” era sinônimo de “língua literária”. Como se pode observar, todas as seis línguas elencadas já possuíam à época uma literatura expressiva e a presença do provençal lado a lado com as outras nos indica o critério predominantemente literário usado por Diez em sua classificação.

Segundo TAGLIAVINI⁴ foi o escritor romântico da língua alemã Goethe quem aconselhou a Diez a leitura dos trabalhos de François Raynouard sobre o provençal, o que o teria levado a incluir esta língua na sua classificação das ‘línguas’ românicas.

O que mudou de lá para cá, então, que se manifesta na diferença entre essas duas classificações, a comumente aceita hoje e a de Diez?

Muito embora houvesse na historiografia lingüística da época de Diez – (1838) – os trabalhos predecessores de Humboldt (1767-1835) que não restringira suas observações apenas a línguas que tivessem manifestação literária, mas estendera-as até às línguas indígenas norte-americanas e às línguas malaio-polinésias, além das já conhecidas e exploradas indo-européias, essa vertente dos estudos lingüísticos não foi absorvida na área românica. Nessa continuou-se a chamar de ‘língua’ às línguas com manifestação literária ‘stricto sensu’ e manifestação literária de qualidade. Às outras manifestações lingüísticas, não-literárias, ou orais chamou-se quase que pejorativamente de dialetos.

Sob a égide do estruturalismo, já no século XX, a língua passou a ser objeto de investigação científica de uma maneira diferente da que havia sido até então. Dentre os inúmeros novos conceitos introduzidos por essa corrente do pensamento, que se manifesta nos estudos lingüísticos, os que nos interessam mais de perto são o da primazia da língua

⁴ TAGLIAVINI, 1949. p.57.

falada sobre a escrita e o da primazia dos estudos sincrônicos sobre os diacrônicos. Esses dois pressupostos rechaçam, portanto, a um plano inferior, os estudos historicistas do final do século XIX e a língua escrita como cerne da atenção dos estudiosos da linguagem.

Sob a influência da valorização da oralidade das línguas, entram em primeiro plano os estudos de línguas não-reduzidas à escrita, pois dentro dos pressupostos estruturalistas, para ser objeto de estudo da ciência da linguagem não é necessário que uma língua tenha manifestação escrita, ou literária 'lato sensu'. Todas as línguas podem ser objeto de estudo das ciências da linguagem, uma vez que todas, sem exceção, possuem uma estruturação fônica, morfológica, sintática, e semântica, essas organizadas num sistema 'où tout se tient'.

Conseqüentemente os estudos sincrônicos de línguas contemporâneas foram também privilegiados em detrimento dos diacrônicos e históricos, já que os históricos contavam, e contam ainda hoje, com a necessidade de se utilizarem textos escritos, na maioria das vezes literários, praticamente como via única de acesso às línguas do passado. Sincronia/contemporaneidade/língua falada foram alçados a primeiro plano, e diacronia/passado/língua escrita foram rebaixados, deixando de ser o centro de interesse dos estudiosos da linguagem.

Chega-se lentamente a uma separação necessária entre língua e literatura, áreas íntimamente relacionadas, mas que passam a ter seus objetos de estudo bem delimitados e diferenciados.

O que se pode observar, então, nesse período de tempo que transcorre entre as duas classificações das línguas da família românica, é uma evolução na conceituação de "língua", reflexo da evolução do pensamento lingüístico geral nessa área.

Não apenas as línguas literárias "stricto sensu" serão consideradas 'línguas românicas', mas também aquelas de manifestação escrita pragmática ou incipiente. Línguas regionais também passam a fazer parte do elenco das línguas românicas e às seis línguas de Diez somam-se: o galego, o catalão, o francoprovençal, o rético, o sardo e o dalmático.

Referimo-nos, nos parágrafos precedentes, à classificação geral das línguas românicas, mas deve-se detalhá-la de modo a incluir áreas como a dos estudos crioulos de base românica, ou a das chamadas línguas de segunda geração, que acabam por coincidir com as línguas resultantes da expansão línguas românicas para fora da Europa, ou seja, as línguas da România Nova. Embora não figurem na classificação geral

das línguas românicas o crioulo de Cabo Verde ou ainda o judeu-espanhol, são línguas indubitavelmente do domínio românico.

Quanto ao seu domínio geográfico, tanto serão objeto da Filologia Românica as línguas românicas na Europa, seu lugar de nascimento, como as que foram transplantadas para o Novo Mundo no Renascimento, vindo a constituir o que se denomina România Nova e que inclui América Latina, regiões da África e Ásia.

Como se vê, trata-se de uma família de línguas espalhada pelas mais diversas regiões da terra, cada língua com suas variações cronológicas, espaciais, sociais e individuais mantendo entre si um elo histórico comum a origem latina, a romanidade das línguas.

Tratará, portanto, a nossa disciplina, de todas essas línguas, em todos os tempos? Dará conta de sua evolução com o passar do tempo, a partir do latim?

A essa questão responderemos investigando o nome 'Filologia', suas várias acepções e as diversas atividades que têm sido praticadas sob ele.

Duas etimologias nos interessam a este respeito: a de 'filológico' e a de 'filologia'. Segundo Tagliavini a palavra grega φιλολογος designava 'o amante da conversação, em contraste com o homem de poucas palavras'; passou depois a significar 'o amante da conversação douta' e, finalmente à acepção de 'o erudito, o estudioso'. Tal significado mantém-se ainda hoje no português: ao nome 'filólogo' sempre se associa a conotação de erudição. Daí o uso deste para se referir a estudiosos de línguas ou de literaturas portuguesas possuidores de grande erudição.

Quanto à palavra 'filologia', Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁵ nos ensina que esta compõe-se de três elementos mórficos: a raiz grega do verbo φιλέιν 'amar' fil-+ a vogal de ligação -o- e a forma -logia procedente da raiz log~leg, na acepção de 'conhecimento'. Diferentemente de outras palavras de formação mórfica semelhante, como 'antropologia' 'mitologia', 'filologia' não significa 'conhecimento/ciência/arte de amar', mas 'amor ao conhecimento', ao 'lógos', 'à linguagem'.

Esta acepção nos deixa com um campo em aberto: como diz AUERBACH⁶ "como é possível ocupar-se da linguagem de muitas e diferentes maneiras, o termo 'filologia' tem um significado muito amplo e abrange atividades assaz diversas", atividades que ainda variam até a atualidade.

⁵ VASCONCELOS, 1912. p.126-132.

⁶ AUERBACH, 1972. p.11.

Uma indefinição corriqueira é a existente sob o nome ‘filologia portuguesa’. No que toca ao seu primeiro elemento ‘filologia’ pode-se entender, no Brasil: ‘a gramática filológica portuguesa’, ou ‘o estudo da língua portuguesa através de textos literários’ ou ‘a edição crítica de textos literários’ ou ainda ‘o estudo da história da língua portuguesa, sobretudo da história externa e da evolução fônica’ ou até mesmo ‘a dialetologia portuguesa ou brasileira’. O livro de Harri Meier de 1948 intitulado *Ensaio de Filologia Românica I*, re-editado no Brasil em 1974, é um bom exemplo dessa miscelânea. Considerado por seu prefaciador como uma contribuição à ‘filologia portuguesa’, dos oito ensaios nele apresentados, quatro versam sobre temas da história da língua portuguesa e das línguas românicas; um, sobre ortografia portuguesa e três, sobre literatura portuguesa e românica.

Quando se emprega ‘filologia’ sem nenhum adjetivo aumenta a imprecisão do vocábulo e espera-se que quem o proferiu nos dê maiores detalhes. Como muito bem colocado por Renzi⁷ em sua *Introducción a la Filología Románica*, tradução espanhola do original italiano de 1977, sempre se quer saber mais, quando se ouve a palavra ‘filologia’, no caso, a românica: “la filología es una materia hermosa, una materia hermosísima, ...mas qué es la filología románica?”

Voltemos nossa atenção para surgimento da área românica de estudos dentro do comparativismo iniciado nos séculos XVIII e XIX por Franz Bopp (1791-1867) no domínio indo-europeu e por Jacob Grimm (1785-1863) no germânico. A área românica mostrou-se um campo excepcional para se testarem as hipóteses histórico-comparativas, uma área privilegiada, cuja língua de base – o latim – era fartamente atestada em suas diversas modalidades. Foi o que fez o já citado Friedrich Diez (1794-1876): aplicou no âmbito românico os pressupostos teórico-metodológicos propostos para o indo-europeu e a família germânica de línguas.

Através da sua *Grammatik der Romanischen Sprachen*, publicada em Bonn entre 1836 e 1846, que alcançou na época cinco edições, seguida do seu *Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen*, de 1854, que também chegou à 5ª edição, lançou Diez os fundamentos da ‘Filologia Românica’ como disciplina histórica.

⁷ RENZI, 1982. p.17.

No que concerne ao termo 'filologia' e à atividade que este designa, os estudos românicos delineiam nessa época uma das suas vertentes atuais: a vertente propriamente lingüística, que como se viu, nasce como comparativa e histórica, dentro da tipologia genealógica da época, tendo como suporte a noção da romanidade das línguas, já referida acima.

Há ainda uma outra leitura possível do nome 'filologia' não referida até agora: a 'filologia' entendida como edição de textos. Ainda segundo Auerbach, uma das formas mais antigas da atividade dita filológica "a forma por assim dizer clássica e até hoje considerada por numerosos eruditos como a mais nobre e a mais autêntica é a edição crítica de textos."

A área românica possui textos preciosos inéditos que precisam ser editados segundo critérios confiáveis, tanto medievais quanto modernos, e essa 'nobre atividade', nos dizeres de Auerbach, também encontra material de trabalho nessa área.

Sob o ponto de vista da edição de textos românicos, por mim considerado o estritamente filológico, a filologia não precisa ser comparativa para ser românica, basta que se ocupe da edição de texto(s) redigidos(s) em uma das línguas românicas, segundo critérios da Edótica, que também evoluíram com o passar do tempo e que variam de país para país.

Toda essa discussão é necessária tanto ao professor de Filologia Românica, como aos alunos ou aos aficionados da área, pois ao se dissecar uma conceituação como a com que MIAZZI,⁸ por exemplo, inicia sua *Preparação à Lingüística Românica*, já se defrontarão com todas as questões pertinentes à delimitação da metodologia e objeto de estudo do que possa ser a Filologia Românica. Uma tomada de posição torna-se imprescindível, como já por mim colocado anteriormente.⁹ Pode-se falar de todas essas tendências num curso introdutório, de um semestre, ou num curso que tenha como objetivo o estudo da história e métodos da Filologia Românica, mas como filólogo ou romanista, não se pode atuar em todas essas áreas e, sobretudo, não se pode pesquisar tudo: um recorte tem de ser feito.

⁸ MIAZZI, 1976. p.15-17.

⁹ COHEN, M. A. A., 1996. p.19-30.

Curiosos... e impraticáveis, a esse respeito, são os requisitos que LAUSBERG¹⁰ considera necessários ao romanista. Além de conhecimentos de história e história da cultura européias, uma boa formação humanística, conhecimentos de grego, latim, francês moderno, inglês, alemão e... matemática! Conhecimentos de lingüística geral, fenomenologia filológica geral, acrescentando-se a tudo isso o domínio prático de todas as línguas românicas, vivas e mortas, incluindo além do conhecimento das línguas, que ele não explicita bem o que seja, a não ser a fonética rudimentar, a recitação de textos literários!

Como se pode perceber, reconheço, sob o nome de Filologia Românica duas áreas legítimas: a edição de textos escritos em línguas românicas segundo normas da Edótica, no meu entender a Filologia genuína, e a Lingüística Histórica Românica, estudo da gênese das línguas românicas a partir do latim falado, que engloba tanto a caracterização sócio-histórica dos contextos de produção dessas línguas, como o estudo da evolução da mesmas, estudo que compreenderá não apenas o das mudanças ocorridas como o do que se preservou nos componentes das suas gramáticas com o passar do tempo.

A interface entre a filologia românica e as literaturas românicas, explorado por alguns não tem sido objeto do meu interesse, por considerar, como Lausberg, que a unidade existente entre as línguas românicas não existe nas literaturas, ou, não existe a romanidade na literatura 'stricto sensu' em línguas românicas, pelo menos nas literaturas modernas. Sabe-se, no entanto, que há atividade dita filológica na área dos textos românicos medievais. Não entraremos aqui nessa vertente, já que demandaria uma incursão na questão literária propriamente, o que foge aos meus objetivos.

Com essa história tão diversificada, coloca-se, portanto, a Filologia Românica como um espaço interdisciplinar 'dentro' da área dos estudos lingüísticos e da crítica textual: há um trânsito entre a Lingüística Histórica Românica e a Crítica Textual exercida em textos escritos em línguas românicas: essas áreas se re-alimentam. Textos fixados pela crítica textual podem servir de 'corpora' para estudos de Lingüística Histórica Românica e caracterizações seguras de línguas de determinado período histórico podem retroativamente alimentar a edição de textos

¹⁰ LAUSBERG, H., 1956.

de determinada época. Gostaria, ademais, de enfatizar um ponto: se atualmente a área românica permite essas atividades interdisciplinares, foi porque tanto os estudos lingüísticos como os literários 'lato' e 'stricto sensu', passaram por um período necessário de distanciamento, cada um procurando definir seu objeto de trabalho e sua metodologia e que, agora, cada um, digamos, calçando seus próprios sapatos, pode seguramente desenvolver projetos interdisciplinares sem o perigo da indesejável perda de identidade.

Referências Bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- COHEN, Maria Antonieta Amarante. *Memorial*. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 1996.
- LAUSBERG, Heinrich. *Lingüística Românica*. Tomos I e II, Madrid: Gredos, 1970.
- MEIER, Harri. *Ensaio de Filologia Românica I*. 3.ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.
- MIAZZI, Maria Luiza F. *Introdução à Lingüística Românica*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- RENZI, Lorenzo. *Introducción a la Filología Românica*. Madrid: Gredos, 1982.
- TELLES, Célia Marques. *Memorial*. Salvador: Instituto de Letras: UFBA, 1999.
- TAGLIAVINI, Carlo. *Orígenes de las lenguas Neolatinas*. 1.ed. esp., 2.reimp., Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Lições de Filologia Portuguesa*. Lisboa: Martins Fontes Ed., [s.d.].
- VON WARTBURG, Walter. *La Fragmentación Lingüística de la Romania*. 2.ed. aum., Madrid: Gredos, 1971.

A pontuação nos textos jornalísticos e publicitários

Maria Nazaré S. S. Guimarães

Como já é do nosso conhecimento, o ensino da pontuação deixa muito a desejar, uma vez que se dá preferência ao enfoque normativo o qual restringe as funções dos sinais ao nível da frase.

No entanto, é no corpo do texto que a pontuação faz sentido. Assim, uma análise dos sinais usados para pontuação, em textos contemporâneos, pode nos trazer dados novos para uma proposta alternativa de ensino.

Pensando nisso, temos pesquisado, em textos jornalísticos e publicitários, o emprego de alguns sinais como o ponto final, o ponto de exclamação, o ponto de interrogação, a vírgula, as aspas, o travessão, entre outros.

Ao checar a compatibilidade entre os fatos abordados pelos gramáticos sobre o emprego da pontuação e as conclusões a que estamos chegando nessa pesquisa, percebemos que a pontuação pode ser estudada levando-se em conta a função discursiva da língua e as instâncias da enunciação.

A escolha pelos textos jornalísticos e publicitários deveu-se ao fato de ambos apresentarem traços de informalidade ou de uma estrutura mais desenvolta, mais próxima da fala cujo objetivo é envolver o leitor, ganhando sua credibilidade.

O texto publicitário, comparado a qualquer outro, oferece a vantagem de motivar o aluno pelo seu poder de sedução e sua maior proximidade com o cotidiano do aprendiz. Também o texto jornalístico só se concretiza ao deslocar-se da obra para o consumidor. Segundo

Nilson Lage,¹ “a linguagem jornalística é basicamente constituída de palavras, expressões e regras combinatórias *que são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal.*” (Grifo nosso)

Pretendemos aqui mostrar os resultados parciais de nossa pesquisa, esperando estar contribuindo para a elaboração de material pedagógico alternativo que possa garantir um ensino mais eficiente da pontuação na produção textual.

1. Da natureza enunciativa da pontuação

Segundo Lourenço Chacon,²

os sinais de pontuação mostram-se como marcas enunciativas do processo de escrever, revelando aspectos rítmicos desse processo, bem como da atividade do escrevente de organizar sua produção gráfica e de, simultaneamente, marcar-se como sujeito da escrita.

Os sinais funcionam como marcas de interlocução no texto escrito, antecipando o interlocutor e, ao mesmo tempo, revelando o produtor da escrita; ao chamarem a atenção do leitor, chamam também a atenção para o próprio escrevente. Em outras palavras, o próprio fato de se pontuar é a marca mais flagrante da presença do interlocutor na produção textual: pontua-se para alguém, pontua-se para orientar a escrita, pontua-se para se fazer entender.

Antigamente os escritores preferiam construções longas que exigiam vírgulas e ponto-e-vírgulas. Hoje, parece-nos que as construções curtas imperam e as diferentes maneiras pelas quais se enuncia determinam a pontuação.

Ainda, segundo Chacon, um outro aspecto que comprova mais uma vez a natureza enunciativa dos sinais de pontuação é a dificuldade que os estudiosos têm de descrever suas condições de emprego. A dificuldade de sistematização é conseqüência de se centrar essa sistematização no enunciado, uma vez que o enunciado esconde diferenças de enunciação.

¹ LAGE, 1986. p.38.

² CHACON, 1998. p.123.

A gramática da língua regulamenta o uso dos sinais de pontuação, mas os escreventes, com sua relativa liberdade, usam de maneiras diversas esses mesmos sinais. Ou seja, as regras da pontuação constituem-se em variáveis que podem prevalecer em algumas situações, já que os atos enunciativos são instâncias de subjetivização da linguagem e os sinais de pontuação revelam o caráter, a cada vez único, de que se revestem esses atos. A utilização que o sujeito faz dos sinais de pontuação ajusta e caracteriza, na produção gráfica, a atividade enunciativa já que demarca a ação entre interlocutores quando esta se dá por meio da escrita.

Mas como a escrita é feita com o propósito de ser lida com voz, os sinais de pontuação apontam ainda para o oral. A oralidade está subjacente já que a ação provocada no leitor, ao receber a produção escrita, será a de recuperar, pela leitura, a voz do escrevente transcodificada em caracteres gráficos. Escrevente e leitor constituem-se, assim, como seres atravessados pela escrita e pela oralidade.

No entanto, enquanto código de expressão verbal, a escrita adquire um estatuto semiótico, relativamente autônomo em relação à oralidade, sem representá-la como tal, mas transcodificando-a. Em outras palavras, embora dialogue com a oralidade, a escrita é um outro código de expressão verbal, com relativa autonomia.

Os fragmentos verbais que o sujeito delimita por meio da pontuação, usando travessões, aspas, parênteses e vírgulas, indiciam quebras na continuidade da escrita e parecem sintagmatizar – ritmicamente – elementos relacionados à presença do outro, o que implica a fragmentação do sujeito escrevente. A isso Chacon chama caráter rítmico da pontuação. Em suas palavras,

aspectos rítmicos da atividade enunciativa estão subjacentes à seleção e à combinação que o sujeito faz de fragmentos na escrita, uma vez que, ao demarcá-los por meio de sinais de pontuação, o sujeito não apenas os individualiza, mas também (ou sobretudo) os alterna, estabelecendo, com eles, relações rítmicas.³

Como se vê, o ritmo da escrita é recuperado através dessas marcas de pontuação e nos permite o acesso ao movimento do texto, estando ligado, portanto, à dimensão textual da linguagem.

Feitas essas considerações iniciais, vamos à análise de casos.

³ CHACON, 1998. p.143.

2. Sinais de pontuação em textos jornalísticos e publicitários

Como já se disse, as regras gramaticais que prescrevem o uso dos sinais de pontuação são formuladas a partir de frases isoladas e não levam em conta o contexto em que os sinais são usados.

Basta uma rápida olhada em textos de placas, outdoors e outros textos jornalísticos e/ou publicitários para percebermos que a pontuação vem sendo usada de maneira bem diferente do que aparece nas gramáticas.

Como a gramática explicaria, por exemplo, o uso dos sinais de pontuação nos trechos abaixo arrolados?

- 1) *Maçã brasileira. Você nem imagina do que ela é capaz. Maçã brasileira. Ajuda a digestão e modera o apetite. Evita o colesterol, a formação de cálculos e o câncer digestivo. Tem sais minerais e vitaminas. Previne alergias, impurezas do sange e irritações físicas. Maçã brasileira. Tem sabor único. Gala ou Fuji, é succulenta e apetitosa. Agrada a todos, crianças e adultos. Maçã brasileira. Disponível o ano todo. Fácil de ser encontrada, fácil de ser conservada. Vai com você a qualquer lugar. Maçã brasileira. Saúde e sabor todo dia. (Veja, nov. 2000)*
- 2) *Novo Siena. Nova frente. Nova traseira. Novo tudo. (Veja, 14/02/2001)*
- 3) *Globalstar, o único telefone que fala de qualquer lugar do Brasil. Qualquer lugar, mesmo! (Veja, 28/02/2001)*
- 4) *Aprecie com moderação. Schincariol. O jeito certo de fazer cerveja. (Veja, 28/02/2001)*
- 5) *A dívida com o INSS está pesada? Então divida. Em até 24x sem juros. (Veja, 14/02/2001)*

De acordo com Villela,⁴ nos exemplos 1, 2, e 4, o uso do ponto final sugere uma relativização da norma em proveito da expressividade e interlocução. Ou seja, os trechos dos enunciados *Maçã brasileira* e os outros, delimitados por pontos, estão cumprindo uma função discursiva que tem que ser levada em conta em qualquer teoria da pontuação.

⁴ VILLELA, 1998. p.51.

No caso do exemplo número 1, o texto está construído enfatizando a *maçã brasileira*. Segundo Villela, os pontos foram utilizados para destacar cada uma das frases e para garantir a coesão entre os enunciados. O mesmo acontece com o exemplo 2.

Quanto aos pontos de exclamação e interrogação presentes, respectivamente, nos exemplos 3 e 5, é interessante lembrar Bueno⁵ para quem esses sinais reproduzem “o entrechoque dos sentimentos de quem está falando ou escrevendo”.

A respeito do ponto de exclamação, Cunha,⁶ – depois de afirmar que o mesmo se pospõe a qualquer enunciado de entoação exclamativa – chama atenção para o fato de que “a melodia das exclamações apresenta muitas variedades”, cabendo ao leitor a tarefa, extremamente delicada, de interpretar a intenção do escritor. Com base nesse gramático, pode-se perceber, segundo Chacon,⁷ que a entoação exclamativa é característica da delimitação dos interlocutores, já que indicia os sentimentos de quem escreve e possibilita a interpretação por parte de quem lê.

Parece-nos também que, no caso dos textos publicitários, os sinais de pontuação – no caso a exclamação e a interrogação – representam, da mesma forma, aspectos da oralidade como entoação e pausas. Tanto o escrevente quanto o leitor identificam-se através da oralidade e de suas possibilidades de transcodificação gráfica.

A interrupção por meio de pausas, travessões e aspas parece se dar em função de um *Outro* cuja interferência o sujeito escrevente não pode evitar em seu discurso. A própria entoação interrogativa demarca a irrupção desse Outro no texto, interrompendo a continuidade da escrita.

Esses sinais são, pois, usados para enfatizar, destacar, fragmentar o texto, garantindo a coesão e direcionando o texto para o Outro que se deseja convencer.

A situação parece ser bem parecida nos exemplos retirados de textos jornalísticos como reportagens, notícias e artigos de revistas *Veja*. Conquanto uma preocupação maior em relação ao padrão culto permeie esses textos, pode-se notar, com relação à pontuação, alguns casos em

⁵ BUENO, 1958. p.108.

⁶ CUNHA, 1986. p.605.

⁷ CHACON, 1998. p.128.

que os sinais são usados em proveito da expressividade e interlocução. Vejam-se esses exemplos:

- 6) *Gente. Mamãe e papai, noivei!*
Gente. Mamãe e papai, casei! (Veja, 27/12/2001)
- 7) *Tã dominado! Tã tudo dominado!* (Veja, 27/12/2001)
- 8) *Deus existe. E é italiano.* (Veja, 27/9/2001) (Título de artigo)
- 9) *Alô? É da Terra?* (Veja, 17/3/2001) (Título de artigo)
- 10) *Golpe de sorte ou eles sabiam demais?* (Veja, 28/02/2001)
(Título de reportagem)
- 11) *Para fazer dieta não é preciso passar fome.* (Veja, 28/02/2001)
(Título de reportagem)
- 12) ; - o
: - *
: -) | *Carlton*
 Um raro prazer

O uso de sinais de pontuação no título da matéria vem se tornando uma prática corriqueira. Nos exemplos 6 e 7, da seção *Gente*, as exclamações estão a serviço do leitor e o mesmo acontece em 9 e 10. Segundo Cunha,⁸ as interrogações, mais do que “sinal que se usa no fim de qualquer interrogação direta ainda que a pergunta não exija resposta”, demarcam o Outro, a presença desse Outro que vem adentrar o texto.

Aliás as interrogações tornaram-se comuns nos títulos de reportagens atuais. Também as aspas (exemplo 11), sinal indiciador, por excelência, da presença do Outro, vêm aparecendo constantemente nos títulos de entrevistas e/ou reportagens.

O título “Deus existe. E é italiano” do artigo de Diogo Mainardi, combina pontuação e não-pontuação, esta última também desempenhando, a nosso ver, função discursiva.

Encontramos, ainda, sinais de pontuação usados ludicamente. É o caso do exemplo 12 na propaganda de cigarro Carlton.

⁸ CUNHA, 1986. p.637.

Sem dúvida, uma teoria da pontuação deveria levar em conta a função discursiva da linguagem. A língua tem de ser estudada como processo interativo; decorre daí que o texto tem de ser visto como conjunto de enunciados articulados cujo significado produz-se na instância da enunciação.

Uma teoria da pontuação que tivesse por fundamento a função discursiva e as instâncias da enunciação, sem dúvida, daria conta, ao contrário da gramática tradicional, de explicar o emprego dos sinais em todos esses exemplos.

Referências Bibliográficas

- BUENO, F. da S. *Manual de caligrafia, califonia, calirritmia e arte de dizer*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CUNHA, Celso F. Pontuação. In: *Pontuação e interação*. Belo Horizonte: PUC Minas, 1998. (Dissertação de Mestrado).
- LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.
- VILLELA, Ana Maria Nápoles. *Pontuação e interação*. Belo Horizonte: PUC Minas, 1998. (Dissertação de Mestrado).

O corpo como instrumento da linguagem oral

Nívia Figueiredo Amaral

Notas introdutórias

Falar fluentemente uma segunda língua parece ser um grande desafio, mesmo após um período extenso de aprendizagem. Constatamos isso em nossa prática de mais de vinte anos no ensino do alemão, o que nos motivou a investigar as estratégias que pudessem desenvolver a habilidade de expressão oral.

Em nossas investigações e experiências observamos que não seria necessário nada de muito mirabolante, de dispendioso e de difícil assimilação para os aprendizes. E realmente nada que exigisse dos professores uma travessia de mares. Tudo o que precisamos está, talvez, presente a qualquer hora ao alcance de todos: o corpo!

Pretendemos apresentar nesse trabalho os passos percorridos para que tal afirmação possa ser feita. Fizemos primeiramente um retrocesso no tempo, por meio de uma breve leitura das *teorias sobre aquisição da linguagem*, desta vez na visão de um psicólogo como Jean Piaget (1896-1980), de filósofos como Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e Rudolf Steiner (1861-1925).

Teorias sobre aquisição da linguagem

Embora haja várias teorias sobre a aquisição da linguagem, concentramo-nos nos três filósofos acima citados, dada a imediata percepção de um ponto de encontro entre eles, o qual se tornou o eixo norteador do nosso trabalho.

Em sua Monografia “Wittgenstein e Piaget para uma concepção de linguagem”, Fábio Belo (1998) traça um minucioso paralelo entre Wittgenstein e Piaget, demonstrando que há um consenso entre ambos quanto à associação da linguagem com movimentos sensório-motores. Ele escreve que:

A linguagem, para Wittgenstein (1953), é basicamente uma atividade... No nível pragmático, a regra e o uso vêm juntos: ‘o aprender, o saber e o entender as regras de uso das palavras estão todos refletidos no que fazemos. Para entender uma regra devemos saber como aplica-la, e aplicando-a mostramos que a entendemos’ [...] ‘Todo signo sozinho parece morto. O que lhe dá vida? – No uso, ele vive. Tem então a viva respiração em si? – Ou o uso é sua respiração?’¹

Com base em suas observações das crianças, Piaget (1959) constata que os primeiros sons por elas emitidos são reflexos automáticos associados às suas atividades físicas. Na fase seguinte, as ações e sons que eram emitidos por acaso, passam a ser repetidos, também associados aos gestos. Dessas repetições simples surgiriam novas formas de linguagem mais complexas.² Ele destaca que:

(...) nenhum conhecimento se deve somente às percepções, pois estas são sempre dirigidas e enquadradas por esquemas de ações. O conhecimento procede, pois, da ação, e toda a ação que se repete ou se generaliza por aplicação a novos objetos gera por isso um ‘esquema’, ou seja, espécie de conceito prático. A ligação fundamental constitutiva de todo o conhecimento não é, portanto, uma simples associação entre objetos, já que esta noção negligencia a parte de atividade devida ao indivíduo, mas a assimilação dos objetos aos esquemas desse indivíduo.³

Rudolf Steiner já sabia disso. Segundo Jaffke (1996), ele defendia a idéia de que a aquisição da linguagem ocorre a partir de todos os movimentos produzidos pelas crianças em seu primeiro ano de vida – desde os movimentos dos dedos da mão, até os dos pés. E considerava

¹ WITTGENSTEIN, 1979. [1953]. p.83, 87, 131.

² PIAGET, 1995. p.114.

³ PIAGET, 1983. p.39.

os movimentos corporais mais importantes do que qualquer trabalho consciente realizado posteriormente para a aquisição da linguagem.⁴

Apoiado na teoria de Steiner, F. Carlgrenn (1990) esclarece que no ato de falar existe uma atividade que se realiza no tórax e uma outra que ocorre paralelamente, realizando-se na cabeça. Ou seja, quando pronunciamos um som, ocorre em nosso interior um como que movimento invisível.⁵ Na tentativa de expressar através dos gestos pictóricos e rítmicos os movimentos que ocorrem internamente a partir do som, R. Steiner criou a arte da Eurytmia. Nessa arte de movimentos e som cada vogal e cada consoante teria um movimento específico. (O que foi posteriormente, como veremos, aplicado ao ensino/aprendizagem de línguas no âmbito das escolas Waldorf).

Vale lembrar que esses movimentos não são feitos mecanicamente, mas sempre acompanhados de uma linguagem com imagens poéticas associadas aos sentimentos. (informação verbal). Steiner escreve:⁶

(...) As consoantes são consideradas símbolos de coisas exteriores. Em uma palavra a letra inicial seria o símbolo para uma forma animal ou vegetal, ou ainda para um objeto exterior. (...) As vogais reproduzem o interior humano e sua relação com o mundo exterior, a saber: no *A* encontramos a nuance sentimental da *admiração*, do *respeito*; O *E* exprime a sensação de precisarmos defender-nos de uma impressão externa, ou seja, o sentimento de *resistência*; O sentimento oposto de *aproximar-nos*, de *unir-nos*, é expresso pelo *I*; O *O* tem algo a ver com *espanto*; E o *U* está relacionado com o *susto* ou o *medo*.

A estreita ligação dos movimentos corporais com a linguagem é evidenciada por R. Steiner também quando ele trata da importante tarefa dos educadores de estimular na infância e na adolescência o desenvolvimento dos “doze sentidos”. São esses os sentidos que H.v. Kügelgen (1989) classifica nos três grupos seguintes: “*percepções corpóreas, percepções sensoriais, percepções cognoscitivas*”, as quais estão respectivamente ligadas ao *querer, sentir e pensar*.⁷

⁴ JAFFKE, 1996. p.94.

⁵ CARLGREN, 1990. p.79.

⁶ STEINER, 1992. p.25, 26, 60.

⁷ KÜGELGEN, 1989. p.73-74.

Interessa-nos aqui destacar um dos sentidos do primeiro grupo, quer seja aquele responsável pela captação do *movimento*, assim como um dos sentidos do terceiro grupo, o qual responde pela capacidade de entendimento da *linguagem*.

O Psicólogo J. D. Yaari (1991) apresenta o sentido do movimento como aquele que nos leva a acompanhar com os olhos, com a cabeça e, às vezes com o corpo todo, certos movimentos observados. Este fato é perceptível em expectadores de uma partida de tênis, que acompanham os jogadores com seu próprio corpo. Já o sentido da linguagem nos faz repetir interiormente as palavras, que ouvimos alguém pronunciar. Haveria, portanto, uma relação direta entre esses dois sentidos. Sob essa perspectiva, o trabalho adequado dos movimentos sensório-motores refletiria positivamente no processo da fala. Para elucidar o fato ele diz:

A laringe é o órgão da fala. A fala tem a qualidade de reproduzir o movimento das coisas que se repetem no movimento do ar nessa estrutura tão especial. A linguagem é a entrelinha do movimento. A comunicação imediata ocorre sempre que as pessoas se ativam para fazê-lo. E quanto mais despidos de representações intelectuais mais fácil e mais profunda se torna a comunicação. [...] A prática da fonoaudiologia mostra isso com muita clareza, porque os problemas de fala ou de leitura são resolvidos com exercícios de movimento. A linguagem usa sempre o movimento das mãos, pés, olhos e, enfim, do corpo inteiro...⁸

Sugestões a partir de recentes pesquisas sobre o cérebro humano

As sugestões feitas por recentes pesquisas sobre o cérebro humano trouxeram um novo impulso para se reavaliar os tradicionais conceitos sobre o ensino de línguas estrangeiras. Uma delas é a constatação de que as regiões em cada um dos dois hemisférios cerebrais, responsáveis pela linguagem, trabalham paralelamente. Enquanto uma área do hemisfério esquerdo codifica, por exemplo, certas percepções em forma de descrição lingüística, a área correspondente no lado direito percebe-as como imagens. Enquanto o lado esquerdo se ocupa da gramática, da palavra, da dedução, da racionalidade, da análise, da causalidade, da matemática, o direito trabalha respectivamente com o ritmo, com a melodia, com a associação, com a criatividade, com a

⁸ YAARI, 1991. p.53-55.

síntese, com a totalidade, com as emoções. É o que nos revelam estudiosos, como S.J. Dimond, J.G. Beaumont (1989), citados em Jaffke (1996)⁹ e Eissmann et al. (1993), concluindo, por conseguinte, que é de grande relevância o trabalho com metodologias capazes de propiciar um equilíbrio entre esses dois hemisférios.¹⁰

Destacamos também a constatação de Penfield, L. Robert (1959) e J. Decreus (1965) da importância de se iniciar o ensino de línguas estrangeiras antes dos nove anos de idade, como proposto por Steiner já no início do séc. XX. Suas pesquisas comprovaram que a plasticidade, a vitalidade e flexibilidade cerebral na infância deveriam ser aproveitadas para a aquisição de uma segunda língua, por favorecerem enormemente a percepção dos sons, do ritmo, a entonação, a acentuação e conseqüentemente a aquisição de uma pronúncia semelhante a do nativo e a fluência lingüística.¹¹

M. Vilke (1980) e W. Penfield (1964) reforçam essa premissa ao demonstrarem que o aprendizado de línguas estrangeiras, após a segunda década de vida, torna-se difícil por não ser algo tão favorecido pela fisiologia. Em seus estudos eles concluem que para esse fim, o cérebro humano, a partir dos nove anos, começaria progressivamente a se enrijecer e que, portanto, os sucessos obtidos nesse período não mais se repetiriam nos anos posteriores.¹²

As considerações acima vêm confirmar nossa crença de que o início tardio da aprendizagem de línguas estrangeiras pode causar dificuldade para a fluência lingüística. Esse é um fator relevante e merece ser avaliado cuidadosamente, já que esse ensino tem início nas escolas brasileiras, de modo geral, somente a partir da quinta série do curso fundamental, e, para muitos, já na idade adulta.

As ponderações de L. Newmark e D.H. Reibel (1968), bem como de P. Christophersen (1973), que passamos a descrever a seguir, nos deixam, entretanto, a otimista impressão de que nem tudo está perdido: seria apenas uma questão de tempo e metodologia, ou seja, os adultos podem ser tão bem sucedidos, quanto as crianças, desde que possam ficar expostos, durante tempo adequado ao processo de aprendizagem

⁹ DIMOND, S.J./ BEAUMONT, J.G, 1989. p.167.

¹⁰ EISSMANN, 1993. p.115.

¹¹ PENFIELD, W./ ROBERTS, L., 1959: 255; 236; 240; 255. DECREUS, J., 1965. p.25.

¹² PENFIELD, W. 1964. p.7; VILKE, M., 1980. p.25-26.

da língua estrangeira e que as dificuldades de pronúncia podem ser sanadas por meio de treinos especiais.¹³

Outros defensores dessa teoria afirmam ainda que o ensino escolar até então não têm favorecido esse aspecto, conforme afirma K. Hellwig (1992), por ser antes dirigido unilateralmente para o sistema cognitivo-analítico de processamento de informações do ser humano, projetando, assim, uma sobrecarga sobre o hemisfério esquerdo.¹⁴

Tais afirmações fortalecem nossa tese de que o segundo fator causador das dificuldades do aprendizado da língua estrangeira relaciona-se com os métodos tradicionais de ensino, que têm focalizado, praticamente apenas as habilidades de leitura, escrita e tradução.

Em 1989, R. Löffler, considerada por Jaffke (1996) como um dos expoentes na Alemanha a favor da aprendizagem integral nas aulas de línguas estrangeiras, argumenta que

(...) faz-se necessária uma pedagogia capaz de promover o equilíbrio de ambos hemisférios, por meio da ligação das capacidades cognitivas-rationais com as emocionais e criativas. Aprendizagem integral na escola implica no esforço para que o aprendiz não apenas alcance seu objetivo o mais eficientemente possível, mas também para que, no seu trajeto em direção a esse objetivo, ele participe com o maior número possível de forças e habilidades. Como elementos metodológicos e construtores que podem contribuir para se ativar a ligação do cognitivo com o afetivo, ou seja, para estimular e desenvolver as funções do hemisfério esquerdo e do direito seriam, entre outros: *a mímica, gestos, pantomimas, imitações, representações de papéis, inclusão da percepção de sons, ritmos e ruídos.* (grifo e tradução nossa).¹⁵

B. Weisgerber (1991) corrobora essa tese ao sugerir que:

se aproveite o poder poético da linguagem contida nos versos, canções, poesia e jogos, desde o início do contato com a língua estrangeira. São exatamente esses tipos de textos, despojados de objetivos pragmáticos, que aumentam o prazer no ouvir sons estrangeiros e que podem ser assimilados mais profundamente. (tradução da autora)¹⁶

¹³ NEWMARK, L./ REIBEL, D.H., 1968. p.145-146; CHRISTOPHERSEN, P. 1973. p.49.

¹⁴ HELLWIG, K 1992. p.42.

¹⁵ LÖFFLER, R., 1989. p.29.

¹⁶ WEISGERBER, B. 1991. p.45.

Estratégias no auxílio à expressão oral

Uma característica marcante nas aulas de alemão para adultos, trabalho com o qual tenho me envolvido, é a heterogeneidade dos alunos, no que se refere aos conhecimentos prévios da língua. Há aqueles que na infância já a ouviram ou até mesmo a falaram. Alguns que decidem reiniciar o aprendizado interrompido há alguns anos. Outros contam com certos conhecimentos devido à sua ascendência alemã. E por outro lado há também um grande número dos que nunca tiveram qualquer contato com essa língua e, entre esses, alguns que apresentam uma grande dificuldade em aprendê-la. Frequentemente percebemos logo nas primeiras aulas o inevitável surgimento de uma barreira na comunicação entre esses diferentes grupos.

Encontramo-nos na busca das formas para superar essa barreira comunicativa e, sobretudo, para auxiliar o processo de aprendizagem do último grupo. Percebemos inicialmente que, nos métodos tradicionais os aprendizes se defrontam muito cedo tanto com a conscientização gramatical, como com a escrita e leitura antes mesmo de terem ouvido ou sequer falado a língua alvo. Julgamos que a confrontação prematura com tais aspectos cognitivos provocaria inibição no ato de falar.

Como possibilitar o ouvir e falar sem conhecimentos prévios de gramática? Reunimos experiências bem sucedidas, com a utilização de poesias/versos, canções folclóricas, dramatizações, enigmas e trava-línguas acompanhados do gestual. Meios que contribuíram também para que as aulas se tornassem mais variadas, ampliando assim as possibilidades de atender os mais diversos tipos de aprendizes, com suas “inteligências múltiplas”, as quais H. Gardner (1995) classifica como: musical, corporal-cinestésica, lógico-matemática, lingüística, espacial, interpessoal, intrapessoal.¹⁷

Notas Conclusivas

Acreditamos que associando as expressões corporais à estética da linguagem, expressa nos versos, canções folclóricas e peças teatrais, estaremos propiciando às aulas de línguas estrangeiras um cunho artístico capaz de promover o necessário equilíbrio das forças do pensar, do sentir e do agir. Não seria esse um meio de abrir espaços aos apren-

¹⁷ GARDNER, 1995. p.22-26.

dizes para trabalharem suas inseguranças e assim se libertarem de suas inibições, que cerceiam sua capacidade de expressar-se adequadamente, de desenvolver livremente suas forças criativas individuais? Não estariam esses recursos metodológicos lhes ampliando a possibilidade de quebrarem velhos paradigmas e finalmente conhecerem a dimensão exata das próprias potencialidades?

Em suma, as técnicas de utilização do gestual nas aulas de alemão, inspiradas na Pedagogia Waldorf,¹⁸ tanto nos cursos de língua alemã da graduação da Faculdade de Letras da UFMG, como nas classes de primeira a quarta série do curso fundamental da Pólen Jardim Escola (primeira escola Waldorf de Belo Horizonte), têm propiciado largamente o surgimento de situações sócio-interativas, de novas possibilidades de prazer quanto ao ensinar e ao aprender um novo idioma, rompendo, sobretudo, barreiras para a expressão oral criativa e espontânea.

Referências Bibliográficas

- BELO, Fábio R. R. *Wittgenstein e Piaget para uma concepção de linguagem*. [Monografia apresentada no curso "A filosofia do segundo Wittgenstein" do Prof. Dr. Paulo Margutti/UFMG], (cópia xerográfica cedida pelo autor), 1998.
- CARLGREN, Frans. *Erziehung zur Freiheit*. 6.ed., Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1990.
- CHRISTOPHERSEN, P. *Second Language Learning*. Harmondsworth/Middlessex, 1973. p.49; apud JAFFKE, op. cit., p.146.
- DECREUS, J. *Der neu sprachliche Unterricht in praktischer Sicht*. in: LIBBISH, B. (Org.) *Neue Wege im Sprachunterricht*. Frankfurt [do original: *Advances in the Teaching of Modern Languages*, Oxford, 1964], 1965. p.25; apud JAFFKE, op. cit., p.144-145.
- DIMOND, S.J./ BEAUMONT, J.G. *Psychological implications of bilateral asymmetry*. in: *Hemisphere Function in the Human Brain*. New York, 1989. p.167; apud JAFFKE, op. cit., p.151.
- EISMANN, Volker, et alli. *Die Suche – Das andere Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache – Textbuch 1*. Berlin e München: Langenscheidt, 1993.

¹⁸ Pedagogia baseada nas observações de Steiner sobre a entidade humana, que visa, em linhas gerais, oferecer às crianças e jovens uma educação integrada, para que eles possam tornar-se adultos equilibrados e com responsabilidades sociais.

- GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas*. [Trad. do inglês por Maria Adriana Veríssimo Veronese, *Multiple Intelligences – The Theory in Practice*]. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- HELLWIG, K. *Fremdsprachen in der Grundschule zwischen Spielen und Lernen*. in: GOMPF, G (org.): *Fremdsprachenbeginn ab Klasse 3: Lernen für Europa*. Berlin/Bielerfeld, 1992. p.38-50; apud JAFFKE, op. cit. p.154.
- JAFFKE, Christoph. *Fremdsprachenunterricht auf der Primarstufe*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1996.
- KÜGELGEN, Helmut von. *A educação Waldorf: aspectos da prática pedagógica* [Trad. do espanhol por Alcides Grandisoli, *La Educación como Obra de Arte*]. São Paulo: Editora Antroposófica, 1989.
- LÖFFLER, R. *Bewegung – Körper – Sinne: Ein Beitrag zum ganzheitlichen Lernen im Englischunterricht*. in: BACH, G./TIMM, J. P. (org.) *Englischunterricht. – Grundlagen und Methoden einer handlungsorientierten Unterrichtspraxis*. Tübingen, 1989. p.29; apud JAFFKE, op. cit., p.155.
- MUSSEM, Henry Paul (org.). *Desenvolvimento e Personalidade da Criança*. São Paulo, 1995. p.114; apud BELO, op. cit., p.10.
- NEWMARK, L./ REIBEL, D.H. Necessity and sufficiency in language learning. 1968, in: *International Review of Applied Linguistic*. 1973. p.145-146; apud JAFFKE, op. cit., p.146.
- PALMARINI, Máximo (org.). *Teorias da Linguagem. Teorias da Aprendizagem. O Debate entre Jean Piaget e Noan Schomsky*. São Paulo, 1983. p.39; apud BELO, op. cit., p 31-32.
- PENFIELD, W. *The uncommitted cortex: the child's changing brain*. 1964, in: *The Atlantic Monthly*. 214: 77-81; apud JAFFKE, op. cit., p.145.
- PENFIELD, W. / ROBERTS, L. *Speech and Brain Mechanisms*. Princeton/NJ, 1959. p.236; 240; 255; apud JAFFKE, op. cit., p.144-145.
- STEINER, Rudolf. *A arte da educação II – Metodologia e didática no ensino Waldorf* [Trad. do alemão por Rudolf Lanz, *Erziehungskunst – Methodisch-didaktisches*]. São Paulo: Editora Antroposófica, 1992.
- VILKE, M. - *Die Vorteile des Frühbeginns*. 1980, in: FREUDENSTEIN, R. (org.) *Fremdsprachenlernen im Kindesalter. Fremdsprachenunterricht im vorschulalter und in den ersten Klassen der Grundschule*. Dortmund, p.25-26; apud JAFFKE, op. cit., p.145.
- WEISGERBER, B. *Grundlegendes zum Zweitsprachenerwerb*. 1991, in: ERMERT, K. (org.) *Frühes Fremdsprachenlernen – Schulreform für Europa – Dokumentation einer Tragung der Evangelischen Akademie Loccum und von "Kinder lernen europäische Sprachen e. V."* Frankfurt/Main, vom 23. – 25. November 1990, p.37-48; apud JAFFKE, op. cit., p.257.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.83, 87, 131; apud BELO, op. cit., p.9, 14, 27.
- YAARI, Josef D. *Os Doze Sentidos e a Metaforma da Psique*. São Paulo: Hermes Editora, 1991.

Do texto do aprendiz aos testes de proficiência em Português – Língua Estrangeira: avaliação e interlocução

Norimar Júdice

Não são apenas os aprendizes que vivenciam a avaliação como um momento estressante. Ela também constitui uma preocupação e uma dificuldade para aqueles professores que buscam medidas justas e instrumentos confiáveis para desempenharem essa tarefa com a visão de que a avaliação é uma etapa intermediária do processo de ensino-aprendizagem e não o seu ponto final, com a consciência de que esse é um momento de interlocução e não de mensuração pura e simples de um determinado produto.

Em nossa perspectiva, avaliar é, antes de tudo, instaurar diálogo, objetivando uma progressiva tomada de consciência dos agentes que interagem nesse processo – professores e alunos.

Além de uma oportunidade de interlocução e de conscientização, avaliar, para os professores, é um exercício de coerência, pois há que se promover a harmonia dos procedimentos empregados com todos os ângulos do processo de ensino-aprendizagem (a abordagem, o planejamento, o objetivo, o método). É preciso que essa etapa do processo de ensino-aprendizagem se articule coerentemente àquelas que a precedem e que não seja considerada como terminal, visto que dá elementos para que o processo seja permanentemente repensado, reformulado e continuado.

Avaliar é ainda preocupar-se com a consistência dos instrumentos e critérios utilizados, que, para serem eficazes, além de estarem em harmonia com uma perspectiva e uma prática de ensinar, têm de ser praticáveis, confiáveis e válidos.

Em nossa exposição, enfocaremos primeiramente a trajetória da prática de avaliação de textos nas salas de aula brasileiras de Português-Língua Estrangeira (PLE). Em seguida, apresentaremos as diretrizes que norteiam o trabalho de avaliação de textos no Cursos do Programa Português para Estrangeiros da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao final, faremos uma breve reflexão sobre a avaliação nos exames de proficiência em língua portuguesa para estrangeiros.

Ao focar nossa experiência docente na UFF, apresentaremos o quadro de referências em que fazemos a avaliação dos textos escritos pelos estudantes estrangeiros e a dinâmica do trabalho que visa ao aprofundamento da relação do aprendiz com a língua e com a cultura-alvo e à ampliação, no diálogo, de sua capacidade de dizer e de se dizer em português.

Ao tratar dos exames de proficiência de português, ressaltaremos seu caráter de meio de diagnóstico da situação do ensino-aprendizagem de PLE no contexto internacional e sua propriedade de fomentar o diálogo entre os docentes da área, com repercussões a médio e longo prazo sobre sua prática.

Trataremos, portanto, da interlocução na avaliação contínua em sala de aula, concebida como um agir em profundidade sobre o texto do aluno, e da interlocução na avaliação episódica em testes de proficiência, destacando seu caráter de um agir em extensão sobre um universo de textos que constitui produto da prática da rede de ensino de PLE.

Ressaltamos que, ao abordar a questão da avaliação nesse quadro, colocaremos necessariamente em foco o objeto sobre o qual ela se exerce – o texto – que, elaborado pelo aprendiz, flagra determinado momento de seu percurso na aquisição da língua-alvo.

Do monólogo ao diálogo com o aprendiz

Ao lermos o texto elaborado pelo aluno estrangeiro – flagrante de um estágio de seu processo de aquisição da língua – alvo – observamos problemas relativos aos mais variados planos, que hoje temos condições de diagnosticar e de trabalhar, na interlocução, com o aprendiz.

Apenas como ilustração, mencionaremos alguns exemplos de desvios que costumamos encontrar. Certos textos, escritos por alunos oriundos de países em que o sistema escolar deixa a desejar, espelham o despreparo dos estudantes para redigir em sua própria língua materna. Os problemas que podem ter essa origem apresentam-se sob formas variadas, podendo surgir na superfície ou em planos mais profundos do texto.

Outras falhas, como a escolha de um registro não apropriado ou a presença de certas incoerências, podem revelar descompasso entre o conhecimento de mundo do aluno e o contexto em que aprende a língua-alvo e cria o texto.

Há ainda desvios, como aqueles habitualmente surgidos no plano da morfossintaxe, do léxico e da grafia, que, por vezes, evidenciam interferências da língua materna e/ou de outras línguas conhecidas pelo aprendiz.

Na atualidade – pretendendo ensinar para a comunicação e avaliar na interlocução – estamos razoavelmente aparelhados para diagnosticar, discutir e trabalhar as falhas textuais relacionadas a diversos planos, mas não vai muito longe o tempo em que os profissionais de nossa área ensinavam língua de forma atomizada e avaliavam interferindo apenas na superfície do texto e nos limites da frase. Essa prática era arrematada por um episódio de avaliação quantitativo, que só levava em conta o certo e o errado, ignorando o uso da interlíngua como estágio rumo a um desempenho mais satisfatório na língua-alvo.

No texto do aluno, não era observado o percurso realizado na aquisição da língua-meta e nada era dito sobre acertos e progressos, voltando-se a atenção apenas para a quantidade de erros cometidos. Era entendido como erro todo desvio da linguagem padrão e, muitas vezes, não se considerava a adequação da escolha em função do contexto de comunicação. Também era freqüente que se desse uma dimensão indevida a questões menores, como, por exemplo, a ortografia, e não se contemplassem outras bem mais significativas.

O professor detinha a palavra e o texto era considerado como um produto definitivo que, depois de quantificados os erros e acertos, devia ser rotulado com uma nota ou um conceito. A concepção de avaliação era estreita, ou seja, *ato ou efeito de determinar o valor de*. Além disso, apenas o professor lia e avaliava o texto do estudante estrangeiro e nem se cogitava de sua apreciação pelos demais alunos e de atividades de

auto – avaliação. A avaliação não estabelecia interlocução real, não levava à reconstrução, à continuação do trajeto do aprendiz na aquisição da língua – alvo.

Do monólogo ao diálogo na avaliação de textos, o percurso foi longo, porém, na atualidade, firma-se a consciência de que avaliação não é ponto final do processo de ensino-aprendizagem da língua-alvo, constituindo, antes de tudo, parada para olhar em torno, verificar o percurso e redefinir a rota.

Com o avanço das teorias lingüísticas e pedagógicas e da tecnologia de circulação de informação, o professor de PLE, hoje, pode se preparar melhor para desenvolver suas atividades de conduzir e avaliar o processo de ensino-aprendizagem.

No que se refere às teorias de ensino de línguas em uso no momento, um primeiro ponto sobre o qual professores devem refletir é aquele que se relaciona à abordagem que orientará seu trabalho, ou seja, que pressupostos relativos à natureza da linguagem e do processo de ensino-aprendizagem os nortearão em sua empresa. Aqueles que concebem linguagem como um lugar de interação, como atividade, como ação interindividual finalisticamente orientada (Koch: 1992; 9),¹ e o processo de ensino-aprendizagem da língua-alvo como uma construção de conhecimento, em variadas situações que criam oportunidades para que o aprendiz ajuste seus textos a contextos variados de comunicação, devem ter um sistema de avaliação compatível com essa prática.

Avaliar, nesse caso, é observar como o aprendiz interage na língua-alvo em diversas situações não ensaiadas e semelhantes àquelas da vida real. É verificar se usa adequadamente a língua-alvo em textos orais e escritos produzidos no desenvolvimento de tarefas com propósitos comunicativos, elaboradas em contextos bem definidos e com base em material autêntico. É analisar como, na execução dessas tarefas, o estudante ativa e articula suas habilidades de compreender e de produzir textos orais bem como as de ler e escrever.

Para serem funcionais, as tarefas propostas pelo professor-avaliador devem dizer respeito a temas de interesse dos aprendizes e às suas experiências de vida; também precisam estar inscritas em contextos de comunicação relevantes e apresentar enunciados que permitam aos estudantes perceber claramente o objetivo pretendido.

¹ KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

Como avaliador, ou seja, como leitor mais experiente, o professor deve observar se a tarefa foi executada, plasmando-se em texto funcional para comunicação com o interlocutor virtual proposto, apresentando coerência e coesão, além de modo de organização e registro adequados para o contexto dado pelo enunciado.

Os textos dos aprendizes, quando avaliados convenientemente, darão ao professor informação segura sobre o andamento do processo de ensino-aprendizagem na turma e sobre os progressos e dificuldades de cada aluno, constituindo ponto de partida para um diálogo construtivo.

Diretrizes para avaliação da produção escrita

Considerando o texto do aprendiz como uma trama de sentidos tecida em um dado contexto de comunicação, em determinado estágio de seu processo de aquisição, o professor que deseja estabelecer critérios de avaliação coerentes com essa perspectiva deve fazer uma reflexão sobre essas questões bem como sobre os elementos da língua-alvo que dão textura ao texto.

Apresentamos alguns aspectos que, em nossa prática nos Cursos de Português para Estrangeiros da UFF, temos considerado relevantes para reflexão do professor e para o estabelecimento de um quadro de referências no interior do qual vai elaborar e avaliar as tarefas de produção textual. São eles: o objetivo, a dinâmica, a etapa e o perfil da clientela do curso no qual se inscreve a tarefa a ser avaliada; a situação de avaliação; o tema abordado, em relação à sua relevância e articulação com a experiência prévia do aprendiz; os objetivos da tarefa em termos das habilidades que pretende testar; o contexto de comunicação proposto para a atividade; o interlocutor virtual sugerido na proposta de atividade.

Na avaliação da produção escrita, observamos se o aprendiz leu produtivamente a proposta de atividade e os textos orais e/ou escritos que a integram e verificamos se desenvolveu a tarefa solicitada, levando em conta o tema e o contexto propostos, integrando habilidades e produzindo, na língua-alvo, um texto funcional para estabelecer comunicação com o interlocutor sugerido.

Visando a auxiliar o aluno em seu percurso de aquisição da língua, precisamos ir além, analisando em profundidade os recursos empregados por ele para tecer o seu texto. Esse é o momento de

verificar se o aprendiz é capaz de expor pontos de vista próprios ou contidos no texto com o qual interage no desenvolvimento da atividade, apresentando argumentos favoráveis e/ou contrários aos mesmos; produzir texto com modo de organização e registro apropriados para a tarefa proposta; empregar recursos lexicais e gramaticais que favoreçam a clareza do raciocínio explicitado no texto.

Em relação aos recursos lexicais, atentamos, entre outros pontos, para o emprego de palavras e expressões que, correspondendo realmente ao referente que se deseja explicitar, contribuem para a clareza do texto; hiperônimos que, englobando adequadamente outros itens lexicais, podem tornar o texto coeso e conciso; sinônimos que, evitando repetições excessivas, operam no plano da coesão.

Em relação aos recursos gramaticais, verificamos se o estudante é capaz de tecer o texto com sentenças e sintagmas cujos elementos estejam de acordo com os padrões de ordenação e concordância possíveis na língua-alvo; empregar, no texto, os tempos verbais adequados ao seu modo de organização, articulando-os dentro das possibilidades oferecidas pela língua-alvo (tempos e modos da argumentação e da narração; articulação do pretérito perfeito com o imperfeito do indicativo; articulação dos tempos do indicativo e do subjuntivo, levando em conta os conectores interfrásticos etc.); alinhar as sentenças que compõem o texto, empregando operadores argumentativos que traduzam o nexos que se quer estabelecer (oposição, causa, finalidade, conclusão etc.); usar os elementos de coesão por referência (pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, advérbios de lugar etc.), de coesão por substituição (emprego de palavras como “isso”, “assim” etc.), de coesão por elipse; empregar as regências nominais e verbais próprias da língua-alvo.

Em seguida, observamos se o aprendiz segue as convenções do código escrito da língua, como grafia e pontuação, que contribuem para conferir clareza e correção ao texto.

Ao apreciar – de todos os ângulos mencionados – a produção escrita de nosso aluno, como leitores mais experientes e não como leitores onipotentes, concordamos (endossando os acertos, mas não caindo no elogio barato ou gratuito); discordamos (apontando as inadequações em relação à proposta de tarefa apresentada); acrescentamos (fazendo observações que mostrem caminhos para a solução dos problemas ainda existentes); reconstruímos (realizando atividades de reescritura de seus textos).

A avaliação individual implica indicação, retificação e comentário, por grupos de ocorrência, de todos os desvios (se eles forem poucos) ou indicação e retificação de todos os desvios e comentário apenas dos mais relevantes (se forem muito numerosos). Todo texto merece uma pequena observação escrita dirigida pelo professor ao estudante, na qual a tarefa é analisada em contraponto com as que a precederam, indicando-se os progressos e, em seguida, as falhas surgidas, com ênfase para aquelas sistemáticas e para os problemas que, já comentados em textos anteriores, persistem.

Partindo da releitura individual crítica (pelo próprio aluno), chegamos à reescritura coletiva dos textos elaborados pela turma, lucrativa ação sobre sua própria produção, exercício efetivo de linguagem.

A reescritura coletiva dos textos constitui excelente manobra para observação da língua-alvo em dado contexto de comunicação e das múltiplas possibilidades que a mesma oferece para a construção do sentido do texto. Nessa etapa, o trabalho prioriza não só as dificuldades comuns mas também as bem sucedidas e variadas escolhas de linguagem feitas pelos aprendizes para construir determinados sentidos nos textos.

No trabalho de reconstrução consciente dos textos, é possível irmos substituindo umas construções por outras (ativas por passivas, pessoais por impessoais, nominais por verbais etc.), experimentando-as e observando os efeitos obtidos. Podemos também ir alterando, por exemplo, a atitude do enunciador (ex: certeza, dúvida etc), o grau de formalidade da situação, o perfil do interlocutor virtual.

Trabalhamos ainda no plano do léxico, substituindo palavras/ expressões por outras palavras/ expressões mais polidas, mais informais, mais específicas, mais abrangentes, mais técnicas, mais populares, mais concisas, mais extensas, equivalentes, opostas. Também é possível articular enunciados com diferentes conectivos que estabelecem as mesmas ou diferentes relações e ainda alterar a ordem ou a pontuação, dando ao texto outros sentidos, ou apenas ressaltando certos ângulos. Esses procedimentos são realizados com recurso ao repertório lingüístico que o aluno está construindo na língua-alvo, ampliado progressivamente em contato com textos orais e escritos de modalidades, modos de organização e registros distintos, e não, tomando as regras gramaticais como o ponto de partida. Em vez de memorização de regras, a exploração dos recursos expressivos da língua em aquisição para a construção do texto.

Como vemos, a avaliação do texto escrito elaborado pelo aluno estrangeiro no desenvolvimento de tarefas pode funcionar como um momento de diálogo para ajuste de seu trajeto na aquisição da língua-alvo.

Interlocução com a comunidade docente

Até agora, discorreremos sobre avaliação no universo da sala de aula, na qual interagimos com uma turma por um período relativamente extenso – um semestre, um ano. Enfocamos avaliação como um agir continuado, em profundidade e no plano do indivíduo inscrito em um pequeno grupo.

Ao passar a abordar a avaliação em testes padronizados de proficiência destinados a um grande e heterogêneo público, nosso universo se amplia de forma significativa: são centenas de candidatos de nacionalidade, língua, cultura, idade, sexo, profissão, nível de escolaridade, experiências de aprendizado diferentes.

Não há mais o contato direto e contínuo do professor/avaliador com o aprendiz, nem tampouco com o conjunto de textos de cada aluno. Na situação dos testes de proficiência, o processo de avaliação se dá num contato, indireto e episódico, entre a banca e os candidatos e com a análise de uma amostragem de textos orais e escritos produzida por cada um na realização das tarefas propostas no exame. Ressalte-se que, nos testes de proficiência, o universo de textos que chega até a banca constitui o produto da prática da rede de ensino que atua na área de PLE.

Para quem avalia alunos na situação de atividade de aula ou mesmo de final de curso, a situação dos testes de massa – muito diferente – é bastante perturbadora e também desafiadora. Diante da impossibilidade de contato prolongado e pessoal com o candidato, as bancas de elaboração e correção trabalham com uma perspectiva de aprendiz que é um autor-implícito, uma construção teórica baseada nas expectativas geradas pela experiência desses profissionais. Também para o candidato há uma construção teórica, a do avaliador, interlocutor-implícito, erigida a partir de sua vivência escolar no aprendizado da língua-alvo.

Se não há, portanto, interlocução direta, em que nível pode ocorrer, de alguma, forma a interação? Indagamo-nos: “E o diálogo?”

Será que a avaliação, nessas circunstâncias, passa de etapa intermediária a ponto final?

Diríamos que não. A banca, ao explicitar as diretrizes de cada tarefa proposta, deixa entrever os parâmetros segundo os quais as provas foram elaboradas e serão avaliadas. Morrow (1994: 155),² abordando a questão dos testes comunicativos, destaca a importância de a banca examinadora especificar e tornar públicos os critérios adotados na avaliação e as habilidades e áreas dos conteúdos às quais estão relacionados. Essa explicitação, por sua vez, torna possível o estabelecimento de interlocução entre banca e agentes sociais (professores e instituições) interessados nos exames. Esses últimos passam a discordar, concordar, interferir produtivamente, o que conduz ao constante aprimoramento dos parâmetros em utilização no exame de proficiência.

Os testes de massa influenciam a prática docente e as diretrizes do ensino. Dessa forma, ao explicitar seus critérios, a modalidade de avaliação pela qual optaram e as práticas docentes de língua estrangeira que endossaram, os organizadores dos testes de proficiência estão também interagindo com a tradição estabelecida nos cursos de PLE e abrindo espaço para que seu trabalho seja avaliado.

A interação não se restringe à banca e aos agentes sociais envolvidos, também o candidato, de alguma forma, participa da interlocução. Com a divulgação dos pressupostos dos testes, o candidato tenta imaginar o perfil do autor-implícito a partir do qual a banca elaborará a prova, como também o perfil do avaliador, leitor virtual dos textos que serão avaliados. Depois da realização da prova, o candidato pode também aprovar ou criticar a proposta do exame. Ao endossá-la ou questioná-la com seu professor, no espaço de sua própria sala de aula, ou mesmo com as bancas de revisão, também ele estará interferindo nos rumos do processo de avaliação em questão .

Acreditamos que os elaboradores de testes devem atuar num regime de mão dupla, ou seja, divulgando as diretrizes do exame e dialogando com os docentes da área para colher sugestões e críticas que contribuam para o aprimoramento do trabalho. Essa interlocução, que

² MORROW, Keith. Communicative language testing: revolution or evolution? In: Brumfit, C.J.; Johnson, K. *The communicative approach to language teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1994. p.143-157.

tem o papel de reajustar permanentemente sua rota, deve levá-los, juntamente com a comunidade de professores de Português para Estrangeiros que atua em diferentes países com perspectivas diversas do que seja ensinar a língua-alvo, a fazer ajustes em sua proposta de ensinar/avaliar, objetivando tornar sua prática cada vez mais consciente, coerente e consistente.

Conclusão

Não só como um agir em profundidade, em interlocução com o estudante, na sala de aula, mas também como um agir em extensão, em interlocução com os docentes, nos exames de proficiência, a avaliação, etapa intermediária do processo de ensino-aprendizagem, constitui uma oportunidade ímpar de professores e aprendizes, cada grupo em sua esfera de atividade, passarem a limpo sua atuação, revendo as escolhas feitas em função dos objetivos visados em determinada etapa de seu percurso.

Referências Bibliográficas

- CAROL, Brendan J. Typologie des tests de langue. In: Monnerie-Goarin, A; Lescure, R. *Évaluation et certifications en langue étrangère*. Paris: Edicef, 1993.
- JÚDICE, Norimar. *Avaliação: etapa intermediária no processo de produção de textos*. Niterói: COSEAC/UFF, 1994.
- JÚDICE, Norimar; DELL' ISOLA, Regina Lúcia P. Português – passaporte para novos mundos. In: *Anais do I Congresso de Português Língua Não-Materna* Lisboa: 1999 (no prelo).
- JÚDICE, Norimar. *Português língua-estrangeira: leitura, produção e avaliação de textos*. Niterói: Intertexto, 2000.
- KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MORROW, Keith. Communicative language testing: revolution or evolution? In: Brumfit, C.J.; Johnson, K. *The communicative approach to language teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1994. p.143-157.
- SCARAMUCCI, Matilde. O Projeto CELPE-BRAS no âmbito do Mercosul: contribuição para uma definição de proficiência comunicativa. In: Almeida Filho, José Carlos P. de. *Português para estrangeiros: interface com o espanhol*. Campinas: Pontes, 1995.

Léxico, contexto e o processamento da leitura em língua estrangeira

Regina Lúcia Péret Dell'Isola

Embora os estudos sobre o processamento da leitura ressaltem a importância do contexto sobre a compreensão lexical, não há conclusão definitiva sobre a relação entre a utilização do contexto e a leitura bem-sucedida de itens lexicais desconhecidos. Neste trabalho é questionada a possível influência do contexto para favorecer (ou não) a compreensão de itens lexicais durante o processamento da leitura em português – língua estrangeira (PLE) a partir de: 1) reflexões sobre a construção do conhecimento lexical e a leitura; 2) estudos sobre inferência contextual; 3) resultados de pesquisa quantitativa e qualitativa realizada com 93 leitores de PLE.

A construção do conhecimento lexical e a leitura

A compreensão lexical durante a leitura não é um processo simples, nem uniforme e tem se firmado como um desafio para professores e estudiosos que se interessam pelo ensino-aprendizado de línguas. No âmbito da pesquisa sobre construção de conhecimento lexical em uma língua estrangeira (LE), a leitura tem sido alvo de grande interesse. Acredita-se que, de um lado, o conhecimento de vocabulário facilita a leitura e que, de outro, a leitura pode incrementar o inventário lexical do aprendiz de uma LE. A questão que deu origem a esta pesquisa fundamenta-se na prática pedagógica de grande parte dos

professores de língua que sugerem a seus alunos adivinhar o significado lexical através de pistas contextuais. Essa prática, reforçada por muitos teóricos, valoriza o contexto como fonte de significação. Segundo Pietratoia (1997: 310):¹

ao contexto coube toda a capacidade de significar e, nesse poder incomensurável, tudo passou a ser considerado: condições extralingüísticas de todo o tipo, intenções supostas, parâmetros nem sempre presentes na enunciação.

A compreensão pode ser considerada como base da leitura, visto que a atribuição de sentido às palavras que compõem o texto pode ser o início de um processo bem ou mal sucedido de interação entre o leitor e o texto. A psicologia cognitiva concebe que um leitor, ao interagir com um discurso escrito, reconstrói o sentido do texto, compreende o que lê levando em conta, além das informações lingüísticas, seu conhecimento prévio ou informações não-visuais. Assim, compreender implica derivar algum sentido e relacioná-lo a outras experiências ou idéias, bem como parafrasear, abstrair conteúdos, responder ou reagir ao material escrito e ser capaz de criticá-lo.

A compreensão da leitura é influenciada pelo que o leitor já sabe, por aquilo que espera encontrar ou pelas previsões que tende a fazer e pelo contexto. Em princípio, quanto mais estreitas forem as relações entre esses fatores, maiores serão as chances de se compreender o discurso escrito. Entretanto, ainda que o texto seja claro, coerente e coeso e ainda que o leitor considere familiares em sua língua materna muitos dos signos utilizados no texto, torna-se clara, durante a leitura em LE, a arbitrariedade dos signos e indispensável sua descodificação ou tradução que passa pelas dimensões lingüísticas.

Sabe-se que um discurso que se desenvolve de forma lógica, certamente, possuirá um número de dados que ajudarão o leitor a captar seu sentido geral sem que, para isso, deva conhecer o sentido exato de todas as palavras. Mesmo assim, é preciso considerar a necessidade de se conhecer um certo número de palavras para a compreensão acontecer. Não se pode negar o texto como fonte de informação, ainda que, para que a compreensão ocorra, não seja necessária a leitura ou o conhecimento semântico de todas as unidades lexicais que o compõem.

¹ PIETRATÓIA, C., 1997.

Dessa forma, compartilham-se, no presente trabalho, as idéias defendidas pelos pesquisadores que postulam que a informação factual de um texto deva ser considerada a base sólida sobre a qual se apoiam os processos cognitivos de ordem superior como a generalização, a comparação, a conclusão. Conforme apontam Kleiman & Ratto (1986:37):² “Lemos nas entrelinhas porque somos capazes de perceber o que está na linha”.

Entende-se, portanto, que a compreensão de um texto em uma LE envolve o reconhecimento dos símbolos gráficos que podem servir de estímulos para a geração de significado através da ativação de esquemas de conteúdo (conhecimento e crenças que um indivíduo tem sobre o mundo), esquemas formais (conhecimentos sobre os tipos de textos, sua organização e suas estruturas típicas) e esquemas lingüísticos (conhecimentos lexicais, semânticos, sintáticos e pragmáticos). A leitura do “que está na linha” ocorre ao serem reconhecidas unidades lexicais e a elas serem atribuído(s) sentido(s). Conforme aponta Oliveira (1992: 72):³

mesmo alguns expoentes de linhas teóricas globalistas ou descendentes têm reconhecido nos últimos anos a necessidade de se conferir um pouco mais de atenção a fenômenos ligados à decodificação e a aspectos sistemáticos da língua.

Sem o dito, o não-dito não se afirma. Nesse sentido, a leitura submete-se à escrita, ao funcionamento formal do texto. O “dito” ou “o que está na linha” é sinalizador da leitura e conduz, de certa forma, à compreensão.

A tendência atual é relacionar o conhecimento do vocabulário e a habilidade de leitura. Grabe & Stoller (1997)⁴ afirmam que ler em uma LE envolve aprender palavras e sugerem que há uma relação causal recíproca entre leitura e vocabulário: a leitura melhora o conhecimento do vocabulário e o conhecimento do vocabulário apóia e auxilia o desenvolvimento da leitura. Embora considere praticamente evidentes essas afirmativas, a maioria dos pesquisadores dessa área concorda que o desenvolvimento do vocabulário é um componente crítico na compreensão da leitura.

² KLEIMAN, A., RATTO, I., 1986. p.37-59.

³ OLIVEIRA, P.S., 1992. p.69-94.

⁴ GRABE, W., STOLLER, F., 1997. p.98-122.

As inferências de base contextual

Em geral, o leitor, independentemente de seu nível de proficiência na língua alvo, tem dúvidas de vocabulário que podem comprometer a sua maneira de compreender o que lê. Ao encontrar palavras desconhecidas, ele pode ignorá-las ou tentar atribuir-lhes um sentido. Inferir o significado de um item lexical desconhecido parece não ser uma tarefa fácil, sobretudo para o leitor menos proficiente que, normalmente, tem um vocabulário limitado na língua que estuda.

Outrossim, as palavras não são apenas rótulos para as coisas. O papel designativo, a função denotativa ou referencial, de uma palavra converge para o fenômeno da multissignificação, que consiste na possibilidade de uma palavra apresentar vários significados. Esse fenômeno, muito mais freqüente do que parece, é antes uma regra de linguagem do que uma exceção. Assim, o conhecimento pleno de uma palavra demanda o reconhecimento de seus vários sentidos. Durante o ato de ler, exige-se do leitor uma escolha do significado plausível dentre uma série de possibilidades. Trata-se de uma escolha difícil para o aprendiz de uma LE que, para estabelecer com precisão o sentido de um vocábulo, terá que levar em conta uma série de fatores lingüísticos e extralingüísticos.

Muitas são as propostas para que o aprendiz, por meio da leitura, conheça o significado de uma nova palavra ou novos significados de palavras que lhe são familiares. Entre os procedimentos mais sugeridos estão: 1) o fornecimento pelo professor do significado de vocábulos previamente considerados difíceis; 2) o estímulo à consulta a dicionários ou a alguém mais proficiente na língua (como o professor, um colega ou um falante nativo); e 3) o convite (ou desafio) ao aprendiz a adivinhar o significado de uma palavra através do contexto.

Este último parece ser o procedimento mais sedutor entre os sugeridos. Geralmente, acredita-se que essa adivinhação dispensa qualquer outro tipo de consulta, além da consulta ao próprio texto, e que ela estimula a auto confiança do leitor em relação à língua alvo. Além disso, ainda que em tese, acredita-se que esse procedimento possa reduzir a quantidade de interrupções durante a leitura. Embora caiba ao leitor identificar as pistas contextuais que favoreçam a inferência de significados, isso parece não impedir que outras interrupções aconteçam, como também isso não leva a crer que o aprendiz sinta-se mais seguro ao adotar essa estratégia.

Observa Cornaire (1991)⁵ que, muitas vezes, inquietude e nervosismo se manifestam em estudantes jovens e adultos quando entram em contato com textos em uma LE. Para eles, a tarefa de ler pode tornar-se um obstáculo quase intransponível quando se deparam com a primeira palavra não compreendida. Constata-se que, na prática, parece ser difícil aos aprendizes suportar um certo grau de incerteza em relação aos itens lexicais desconhecidos o que, geralmente, os leva à desistência de prosseguir a leitura.

Um depoimento apresentado por Vorhaus (1984)⁶ parece confirmar essas observações. Quando foi sugerido o uso do contexto para se chegar ao significado das palavras desconhecidas, um leitor, aprendiz de inglês língua estrangeira (ILE), comentou:

não posso estar seguro quanto à minha decisão sobre qual informação é importante. Não me sinto à vontade no contexto. Na maior parte do tempo, sinto-me impotente como um estrangeiro ou uma criança.

Esse depoimento é corroborado em Grabe & Stoller (1997),⁷ por um aprendiz de português língua estrangeira (PLE), que, logo que chegou ao Brasil, freqüentou um mês de curso intensivo de Português para Estrangeiros, e durante os quatro meses subseqüentes procurou ampliar seu vocabulário, através de atividades de leitura e de audição. Entre suas observações, ele relata um sentimento de frustração como conseqüência do excesso de adivinhação.

Com base nesse relato, esses autores realizaram um estudo de caso sobre leitura e desenvolvimento de vocabulário em PLE e constataram que o leitor precisa certificar-se do significado correto de algumas palavras para prosseguir sua leitura com segurança. Eles concluíram que o leitor desenvolveu um alto grau de frustração quando se baseou unicamente na adivinhação através do contexto do significado em itens lexicais desconhecidos.

As pesquisas sobre a inferência do significado lexical através do contexto apontam para várias direções. Há, de um lado, pesquisas,

⁵ CORNAIRE, C., 1991.

⁶ VORHAUS, R. , 1984. p.412-416.

⁷ GRABE, W., STOLLER, F., 1997. p.98-122.

como as de Knight (1994)⁸ e Reis (1996),⁹ que procuram demonstrar que o contexto pode ser pouco eficaz na compreensão. Em várias situações, o leitor fracassa diante da necessidade de entender o contexto para captar as pistas oferecidas que, possivelmente, o levariam a inferências bem-sucedidas. De outro lado, pesquisas como as de Mondria & Wit-De-Boer (1991)¹⁰ valorizam o contexto como recurso eficaz para a compreensão lexical. Algumas investigações colocam em foco o leitor: seu nível de proficiência na LE e suas habilidades para usar estratégias, outras, como os estudos de Moran (1991)¹¹ apresentam as estratégias usadas pelos leitores de uma LE para identificar palavras desconhecidas no contexto. Relatam-se, a seguir, os resultados de pesquisa realizada pela autora do presente trabalho em que se investigou a hipótese de um possível efeito positivo do contexto sobre a elucidação do significado de itens lexicais desconhecidos (ou irreconhecidos) por aprendizes de PLE.

O contexto e a compreensão lexical em PLE

Partindo-se do pressuposto de que a leitura se dá interativamente, que a compreensão deriva do uso simultâneo de vários conhecimentos pelo leitor que o levam a descodificar (usar informações disponíveis do contexto verbal) e a interpretar (recorrer ao contexto não-verbal), identificou-se a quantidade de itens lexicais conhecidos por 93 aprendizes de PLE antes da leitura de um texto narrativo previamente escolhido para ser o texto base da investigação. Foram destacadas 25 palavras para a execução do teste em quatro etapas: Pré-leitura – teste de conhecimento do significado de itens lexicais descontextualizados; Leitura de texto em que esses itens lexicais aparecem; Pós-leitura – teste de conhecimento do significado de itens lexicais descontextualizados e Escrita – teste de compreensão do texto lido.

Verificou-se que maior quantidade de significados adequados ao contexto ocorreu após a leitura. Constatou-se também que para ter acesso ao significado, os aprendizes recorreram ao contexto verbal (o

⁸ KNIGHT, S., 1994. p.283-299.

⁹ REIS, Mariléia S. dos, 1997.

¹⁰ MONDRIA & WIT-DE-BOER, M., 1992.

¹¹ MORAN, C., 1991. p.389-400.

próprio item lexical, a estrutura da sentença em que o item está inserido, o discurso textual como um todo) e ao contexto não verbal (o conhecimento prévio, a memória, a afetividade, ou seja, os ambientes situacional, descritivo, subjetivo e global). Entretanto, o desempenho dos 93 aprendizes demonstra que a recorrência ao contexto parece não lhes dar garantia de compreensão bem-sucedida. Aprendizes de PLE podem não atribuir significado adequado a determinadas palavras descontextualizadas ou porque não as conhecem ou porque não as reconhecem fora do contexto. Em geral, aumenta-se o índice de compreensão do sentido dessas palavras pelos mesmos aprendizes, quando elas aparecem contextualizadas (embora isso não signifique que o contexto tenha sido de igual maneira eficiente para todos os leitores compreenderem essas palavras). Esses aprendizes podem utilizar estratégias fundamentadas no contexto para dar sentido a palavras desconhecidas, ou seja, o contexto pode ser um recurso para a compreensão lexical, mas parece não ser garantia de uma compreensão bem-sucedida. Algumas dessas estratégias podem ser explicitadas e, em princípio, nem sempre servem de orientação para outros aprendizes; o que aponta para a necessidade de se realizarem novas pesquisas sobre o assunto.

De acordo com os resultados desta pesquisa, e com base nas análises efetuadas e discussões realizadas, chega-se à conclusão de que o contexto não exerceu o mesmo efeito sobre a compreensão de itens lexicais desconhecidos ou irreconhecidos pelos aprendizes de PLE que se submeteram aos testes. Levando-se em consideração os resultados individuais, houve casos de aprendizes que “erraram” o significado da palavra antes e depois do contato com o texto. Isso significa que o contexto não favoreceu a compreensão desses aprendizes. Houve casos em que o contexto teria contribuído negativamente para a compreensão do significado de itens lexicais; quando o aprendiz, antes da leitura, forneceu um significado adequado para um item lexical e, após a leitura, apresentou um significado inadequado ao mesmo item. Além disso, não se pôde determinar o efeito do contexto sobre a compreensão lexical quando os aprendizes demonstraram conhecer o significado de algumas das palavras na pré e na pós-leitura.

Finalmente, verificou-se que houve casos em que o contexto contribuiu positivamente para a compreensão do significado de itens lexicais, pois houve aumento da quantidade de respostas adequadas após a leitura do texto. O que se observou é que, além dos graus de

dificuldade das palavras antes e depois da leitura, existem diferentes graus de eficiência do contexto.

Os 93 informantes que participaram desta pesquisa parecem ser uma amostra representativa dos que estudam a língua portuguesa, em geral, adultos, falantes de uma outra LE, que estão motivados a aprender o português do Brasil. Observou-se equivalência nos resultados obtidos, ou seja, tanto em ambiente de não-imersão quanto de imersão, os aprendizes apresentaram desempenho semelhante no que se refere à compreensão lexical dos itens selecionados no texto base. A relevância das análises desenvolvidas está no detalhamento da análise descritiva, no rigor das análises comparativas e na confiabilidade da análise estatística.

Conclusão

O ensino de vocabulário precisa ser objeto de novas investigações pela importância que exerce tanto na leitura quanto no desenvolvimento de outras habilidades. Algumas considerações pedagógicas devem ser propostas.

Uma primeira consideração pedagógica diz respeito à cautela que o professor deve ter ao sugerir o contexto como recurso para a inferência do significado de itens lexicais desconhecidos pelo aprendiz. Se, de um lado, os professores não devem ser coniventes com modelos de ensino do vocabulário descontextualizado, de outro, isso parece não significar que o contexto seja sempre um recurso eficiente para a compreensão lexical. Ainda que contextualizadas, as palavras podem não ser compreendidas pelo leitor. O índice de sucesso de compreensão lexical através do contexto varia (nesta pesquisa o contexto contribuiu para a compreensão de 68% do total de palavras do teste).

Uma segunda consideração pedagógica diz respeito a atividades que devem favorecer a compreensão lexical e, possivelmente, à aquisição de vocabulário. O trabalho com o léxico não se deve reduzir à apresentação de sinônimos e/ou antônimos para aquelas palavras desconhecidas – ou que o professor acredita que são desconhecidas pelo seu aluno. Pode haver momentos em que essa atividade seja útil, mas é preciso considerar as outras ricas oportunidades de o aprendiz buscar o significado para um item lexical desconhecido.

Uma terceira consideração pedagógica refere-se ao ensino de estratégias. Observou-se que os aprendizes de PLE entrevistados descreveram as estratégias que utilizaram para compreender os itens lexicais na pós-leitura e, apesar de desconhecerem a teoria a respeito, usaram estratégias já classificadas por autores como O'Malley & Chamot (1990)¹² e Cyr (1996).¹³ Nesta pesquisa, verificaram-se casos em que a mesma estratégia utilizada levou tanto à boa quanto à má compreensão lexical, o que significa que o trabalho dos teóricos é válido para a apresentação e classificação dessas operações, mas que elas não têm utilidade garantida para a inferência do significado da palavra contextualizada. Levanta-se aqui dúvida quanto à eficiência do ensino de estratégias para o aprendiz de nível intermediário.

Em vista do exposto, há evidências de que é preciso que o aprendiz sempre tenha em mente que uma palavra não é portadora de um significado absoluto, e sim que ela é um índice para a construção do sentido porque contém propriedades semânticas que projetam restrições seletivas, ou seja, a própria palavra é um contexto verbal que oferece suas "dicas". Há indícios de que não há como fazer previsões sobre o reconhecimento de determinados itens lexicais. Do que se vem afirmando, é possível depreender um princípio orientador: o fato de o significado de um item lexical ser determinado pelo contexto não garante que o contexto exerça influência positiva na elucidação desse significado, eis que o aprendiz de uma LE pode não ser capaz de identificar as relações do contexto verbal ou as possíveis relações do texto e o contexto não-verbal.

¹² O'MALLEY, J.M., CHAMOT, A.U., 1990.

¹³ CYR, Paul, 1996.

Referências Bibliográficas

- CORNAIRE, C. *Le point sur la lecture en didactique des langues*. Québec: CEC, 1991.
- CYR, Paul. *Le point sur... Les stratégies d'apprentissage d'une langue seconde*. Québec: CEC, 1996.
- DELL'ISOLA, Regina. O contexto e a compreensão lexical na leitura em português-língua estrangeira. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1999 (Tese, Doutorado).
- GRABE, W., STOLLER, F. Reading and vocabulary development in a second language. In: CODDY, J., HUCKIN, T. *Second language learning*. Cambridge: Cambridge University Press, p.98-122, 1997.
- KLEIMAN, A., RATTO, I. Extraíndo informações do texto: algumas considerações sobre marcação formal do tema e legibilidade. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, n.7, p.37-59, 1986.
- KNIGHT, S. Dictionary use while reading: the effects on comprehension and vocabulary acquisition for students of different verbal abilities. *The Modern Language Journal*, n.78, III, p.283-299, 1994.
- MONDRIA & WIT-DE-BOER, M. The effects of contextual richness on the guessability and the retention of words in a foreign language. *Applied Linguistics*. 12, n.3, 1992.
- MORAN, C. Lexical inferencing in EFL reading coursebooks: some implications of research. *System*, v.19, n.4, p.389-400, 1991.
- OLIVEIRA, P.S. Cursos básicos de leitura em língua estrangeira: elucidando o papel da gramática, com o Alemão por preferência. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, n.20, p.69-94, 1992.
- O'MALLEY, J.M., CHAMOT, A.U. *Learning strategies in second language acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- PIETRATÓIA, C. *Percursos de leitura – léxico e construção do sentido na leitura em língua estrangeira*. São Paulo: Annablume, 1997.
- REIS, Mariléia S. dos. *A teoria da aprendizagem do contexto na construção do significado de palavras novas: uma abordagem psicolingüística*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1997. (Dissertação, Mestrado)
- VORHAUS, R. Strategies of reading in a second language. *Journal of Reading*, v.27, n.5, p.412-416, 1984.

Notas sobre o método na Neurolingüística

Rui Rothe-Neves

Introdução

A Neurolingüística é o estudo do substrato neuronal dos processos envolvidos na linguagem. Como há quem as confunda, esclareço que nada tem a ver com sua quase-homônima, a Programação Neurolingüística, que é um tipo de psicoterapia breve e da qual não tratarei aqui. A Neurolingüística é um tipo específico do estudo da relação cérebro-comportamento, pois se caracteriza por seu objeto, não por seu método. Digo “comportamento” pois o foco é sobre o que se pode observar – o termo “desempenho” também seria adequado, mas se baseia numa distinção cada vez menos aconselhável.¹ Ao contrário de outras disciplinas que estudam as relações entre cérebro e comportamento em geral, a Neurolingüística serve-se de vários métodos, cada qual com vantagens e desvantagens. Isto, em geral, não é claro para quem está começando suas leituras na área e a bibliografia brasileira ainda é muito restrita.

Neste artigo, apresento os métodos utilizados para se produzir esse tipo de conhecimento, com notas críticas e bibliografia complementar para cada um deles. Com isto, pretendo oferecer um guia breve para o que iniciante se aprofunde nesta nova área de pesquisa básica, uma disciplina com estatuto próprio, em que questões metodológicas

¹ Cf. discussão em COGNITIVE SCIENCE, v.23, n.4, 1999. Número especial.

são de extrema importância. Neurolinguística é mais do que neurologia na lingüística ou vice-versa. Para mostrá-lo, adapto para a disciplina, a seguir, uma pequena revisão geral das abordagens científicas à relação cérebro-linguagem.²

Como estudar a relação cérebro-linguagem

Para a construção do conhecimento científico, o modo mais seguro de conseguir informações – isto é, produzir dados – é a experimentação. Na experimentação, manipulam-se controladamente uma ou mais variáveis que se acreditam ser a causa do que se quer estudar e observam-se as alterações resultantes. O que se manipula é chamado de “variável independente” e o resultado, “variável dependente” (dependente, pois, da manipulação realizada). Na Lingüística teórica, salvo exceções, o teste empírico não é muito valorizado e na Lingüística aplicada este procedimento nem sempre é justificado, pelo simples fato de que, em geral, ainda não se conhecem muitas das variáveis em jogo. Na Neurolingüística, como em qualquer tipo de estudo da relação cérebro-comportamento, a experimentação tem papel importante. Mas nem sempre ela foi possível, como se verá.

A abordagem mais importante no estudo da relação cérebro-comportamento consiste na manipulação experimental do tecido nervoso para observação das conseqüentes alterações no comportamento. Esta abordagem caracteriza a Psicobiologia e é, do ponto de vista do rigor científico, o mais acurado. A variável independente – o que é manipulado – é o tecido nervoso e o comportamento resultante é a variável dependente. Por motivos óbvios, este método só pode ser utilizado em modelos animais e, como tal, de nada vale para o estudo da linguagem.

Uma segunda abordagem consiste em observar como cérebro e linguagem se desenvolvem normal e paralelamente da infância à maturidade. É a abordagem por excelência da Psicologia do Desenvolvimento, mais especificamente de sua parte que se ocupa do desenvolvimento da linguagem.³ A variável independente é o estágio de matu-

² KOLB, 1989.

³ Cf. p.ex. FLETCHER & MacWHINNEY, 1996.

ração, geralmente indexado pela idade, e a dependente, como na abordagem anterior, é o comportamento de linguagem. Esta abordagem também não se presta à experimentação e, por causa disso, têm dois grandes e insuperáveis problemas. Por sua natureza correlativa, não se pode estabelecer empiricamente relação de causa e efeito (toda relação deste tipo tem de ser suposta, não pode ser testada). Além disso, exige hipóteses estabelecidas ao nível teórico. É como se os pesquisadores fossem ver, etapa por etapa, como se chega até a maturidade, tanto no cérebro quanto na linguagem, rumo a um estado previamente bem descrito pela teoria – ou seja, é uma busca de validação, em bases empíricas, de um modelo definido por outros métodos, tal como ocorre na pesquisa sobre a aquisição da linguagem, que se baseia na lingüística de Chomsky. Uma teoria pouco precisa será um guia inadequado para a pesquisa.

A terceira abordagem consiste na correlação do comportamento disfuncional de linguagem com disfunções do Sistema Nervoso Central (SNC). A variável independente é, de novo, o tecido nervoso, assistematicamente alterado por “experimentos naturais”, e a dependente é o comportamento de linguagem, cuja disfunção busca-se remeter a lesões específicas. É esta abordagem que caracteriza a Neuropsicologia. Padece da mesma natureza correlacional da anterior, além de inúmeros problemas específicos sobre a organização cortical dos processos envolvidos na linguagem. O principal deles é que a linguagem parece ter uma representação distribuída no córtex. Isto quer dizer que, embora haja regiões do cérebro mais voltadas para o processamento básico da linguagem (reconhecimento de sons da fala, da prosódia etc.), quanto mais abstrato for o processamento, rumo à semântica e à pragmática, tanto menos será possível precisar o envolvimento uma região cortical específica. Há evidências⁴ de que pessoas com lesões de gravidade semelhantes em áreas semelhantes podem ter comportamentos distintos e vice-versa. Não obstante, esse método fundou a Neurolingüística e é o que até hoje mais lhe contribuiu. É também o método mais conhecido – atualmente sob o nome de Afasiologia – visto que há tempos oferece aplicações clínicas.

A quarta abordagem constitui-se na observação do funcionamento cerebral enquanto o ser humano compreende a linguagem. Neste caso, ocorre uma inversão de valores: a variável dependente é o

⁴ WILLMES & POECK, 1993.

estímulo lingüístico e a dependente, alguma marca de eventos neuronais. É o que faz a Psicofisiologia. Atualmente, este tipo, que inaugura na Neurolingüística a pesquisa experimental *strictu sensu*, se confunde com a própria disciplina, da mesma maneira que há 50 anos esta se confundia com a Neuropsicologia. Como esta é a abordagem mais utilizado hoje em dia, vejamos mais de perto do que se trata e em que ela implica.

Técnicas experimentais de coleta de dados em Neurolingüística

Os dados sobre os substratos neuronais da linguagem são produzidos, em trabalhos experimentais, por meio de dois tipos de técnica: eletrofisiológico e de imagem. Dentre as técnicas eletrofisiológicas, a mais famosa são os “potenciais evocados”,⁵ pela qual os sinais elétricos de resposta a um determinado evento externo são filtrados do restante dos sinais registrados pelo eletrencefalograma (EEG). Mais especificamente, registram-se vários (mais de 30) EEGs de um sujeito enquanto lhe são apresentados determinados estímulos de linguagem e, posteriormente, as respostas cerebrais a esses estímulos específicos são isolados dos outros sinais. Assim, pretende-se conhecer a amplitude e a localização dos eventos neuronais que o estímulo controlado provoca. Neste caso, a variável dependente ou o dado coletado é uma deflexão a positivo ou negativo na forma da onda do EEG – o chamado “componente”. A investigação consiste, em primeiro lugar, em estabelecer que algum componente surge na onda do EEG e pode ser modificado sistematicamente em função da apresentação de um estímulo específico. Então, o componente pode ser utilizado como uma espécie de marcador fisiológico do processo cognitivo com o qual co-ocorre – ainda que não se saiba que evento neuronal o tenha provocado.

Os componentes mais utilizados são o N400 e a família do P300. N400 se refere a um pico a negativo que ocorre por volta de 400 milissegundos após a apresentação do estímulo crítico. Ele ocorre sistematicamente após a apresentação de uma palavra semanticamente inadequada ao contexto da frase. A família do P300 são diversas deflexões a positivo, dos quais a primeira descrita foi a que ocorre por volta de 300 milissegundos após a apresentação do estímulo lingüístico. Desta

⁵ Esta revisão sobre os potenciais evocados baseia-se em OSTERHOUT, 1994.

família, P600 foi o mais investigado, especialmente porque pode ser provocado por violações sintáticas (subcategorização, categoria vazia etc.). Há ainda outro componente, a “negatividade de incongruência” (*mismatch negativity*), utilizada para o nível fonológico,⁶ mas o N400 e o P600 são os mais importantes.

Mais freqüentemente, apresentam-se palavra a palavra frases sintática ou semanticamente anômalas, isoladas, de modo que os potenciais evocados por uma palavra não interfiram na onda daquele provocado por outra palavra. Com isto se pode comparar os componentes gerados aos eventos neuronais da mesma pessoa quando estimulada com frases normais.

Os resultados mais consistentes obtidos com esta técnica indicam uma forte evidência empírica a favor da distinção teórica feita entre diferentes níveis de processamento, entre eles o sintático e o semântico. Além disso, a técnica pôde ser utilizada para testar empiricamente que a violação de concordância é um fato sintático – pois provocou como resposta elétrica o P600 e não o N400 – uma questão que teoricamente recebeu tratamento tanto sintático quanto semântico.⁷ Outra evidência importante é a localização mais distribuída e posterior de processos semânticos, em contraste com os sintáticos, localizados mais à esquerda e frontalmente, o que corrobora anos de observação clínica.

Esta técnica apresenta, do meu ponto de vista, dois problemas fundamentais, que tornam seus resultados muito discutíveis. Por um lado, a resolução espacial não é muito boa, o que quer dizer que não se pode afirmar com muita precisão de que área específica no córtex partiu o sinal elétrico. Por outro, não se sabe até que ponto os potenciais evocados refletem processos puramente lingüísticos ou outros processos cognitivos, como as inferências, derivados da compreensão dos estímulos.

As técnicas de imagem cerebral (ou neuro-imagem) tem sido as mais divulgadas da Neurolingüística. Consistem em gerar imagens da atividade cerebral em áreas específicas a partir do registro da dinâmica de alguns correlatos fisiológicos, sendo os mais famosos o aumento da circulação sanguínea e o da concentração de gás carbônico. No caso da tomografia por emissão de pósitrons (TEP – ou PET, na sigla em inglês), o sujeito recebe uma injeção de água com uma substância radioativa

⁶ WINKLER et al., 1999.

⁷ OSTERHOUT & MOBLEY, 1995.

inofensiva, que permanece ativa por poucos minutos e serve de “sinal luminoso” para a máquina. Na ressonância nuclear magnética (MRI, na sigla em inglês) e na ressonância nuclear magnética funcional (fMRI), o sinal é fornecido por substâncias do próprio corpo que possuem propriedades magnéticas. De resto, o procedimento é semelhante ao dos potenciais evocados: apresentam-se estímulos lingüísticos ao sujeito e comparam-se os registros dos eventos provocados com os do estado de repouso.

Este tipo de técnica é muito recente. Os fabulosos investimentos de recursos (de tempo e dinheiro) de que necessita e o afã com que tomou conta das investigações na Neurolingüística fazem com mereça ser avaliado do ponto de vista da cultura como espetáculo,⁸ desde o apelativo título de *Images of mind* (Imagens da mente), primeiro livro em que se publicaram pesquisas neurolingüísticas com técnica da tomografia.⁹ Seu principal problema é a resolução temporal, que lhe permite “ver” com precisão apenas o que ocorre em um período de aproximadamente 60 segundos. Por esse motivo, a técnica tem sido mais utilizada para investigar a localização cortical de palavras isoladas,¹⁰ o que já é bastante trabalho.

Em resumo, com os potenciais evocados podem-se estudar os processos sintáticos e semânticos cujo tempo de progressão é importante, mas sua localização não pode ser determinada com muita precisão. Com as técnicas de imagem, a localização é muito mais precisa, mas deve-se abrir mão da precisão na determinação do tempo em que os processos ocorrem. Em ambos os casos, devem-se usar procedimentos estatísticos que anulem a importância de registros fora de questão – pelo simples motivo de que, na vigília, o estado de repouso não é um estado sem sinais.

Palavras finais

A Neurolingüística é um dos vários empreendimentos que buscam explicitar como o corpo humano produz sua mente. Sua tarefa tem sido a de buscar associações entre eventos lingüísticos e a atividade

⁸ SUBIRATS, 1989.

⁹ POSNER & RAICHLE, 1994.

¹⁰ Cf. introdução em CARAMAZZA, 1996.

neuronal em áreas corticais específicas. A Neurolingüística, que se originou dos estudos de distúrbios de linguagem gerados por disfunções neurológicas, é hoje bastante marcada pelo trabalho experimental. E não é fácil. Por um lado, é preciso explicitar, no nível neurológico, as noções teóricas a serem investigadas. Por outro, mesmo quando o são, as técnicas utilizadas nem sempre estão no nível desejável para a tarefa. No meu modo de ver, no entanto, todo o empreendimento significa que aceitamos a tarefa de juntar uma mente independente a um corpo que tem suas peculiaridades.

Referências Bibliográficas

- CARAMAZZA, A. Pictures, words and the brain. *Nature*, v.383, p.216-217, 19.Sep/1996.
- COGNITIVE SCIENCE. Connectionist models of human language processing: Progress and prospects. Amsterdam, v.23, n.4, 1999. Número especial. (Editado por M.H. Christiansen, N. Chater e M.S. Seidenberg)
- FLETCHER, Paul; MacWHINNEY, Brian (Orgs.) *The handbook of child language*. Oxford: BlackWell, 1996.
- KOLB, Bryan. Brain development, plasticity, and behavior. *American Psychologist*, v.44, n.9, p.1203-1212, Sep/1989.
- OSTERHOUT, L. Event-related brain potentials as tools for comprehending language comprehension. In: CLIFTON Jr., Charles; FRAZIER, Lyn; RAYNER, Keith. *Perspectives on sentence processing*. Hillsdale: L.Erlbaum, 1994, p.15-44.
- OSTERHOUT, L.; MOBLEY, L. A. Event-related brain potentials elicited by failure to agree. *Journal of Memory and Language*, n.34, p.739-773, 1995.
- POSNER, M. I.; RAICHLE, M. E. *Images of mind*. New York: Freeman, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- WILLMES, K.; POECK, K. To what extent can aphasic syndromes be localized?. *Brain*, Oxford, v.116, p.1527-1540, 1993.
- WINKLER, I.; KUJALA, T.; TIITINEN, H.; SIVONEN, P.; ALKU, P.; LEHTOKOSKI, A.; CZIGLER, I.; CSEPE, V.; ILMONIEMI, R.J.; NAATANEN, R. Brain responses reveal the learning of foreign language phonemes. *Psychophysiology*, v.36, n.5, p.638-642, Sep/1999.

O Iorubá em contato com o Português no Brasil

Tayo Julius Ajayi

1. Introdução

O contato de línguas ocorre entre duas comunidades lingüísticas, entre dois grupos de povos diferentes ou entre duas ou mais línguas. As línguas podem ser semelhantes ou dessemelhantes, as culturas também podem ser parecidas ou diferentes. O contato pode ser interlingüístico (entre duas ou mais línguas) ou intralingüístico (entre segmentos de uma mesma língua). A história sociolingüística dos falantes e não apenas a estrutura da sua língua tem sido por muitos considerada como o determinante fundamental para o resultado lingüístico de uma situação de contato. Ou seja, a interferência lingüística tem sido entendida como condicionada primeiramente por fatores sociais. Weinreich (1963:114), por exemplo, afirma que não se pode estudar a influência lingüística sem se levar em conta o ambiente sócio-cultural em que a mesma se dá: “O lingüista que propõe teorias de influência lingüística mas abstém-se de considerar o cenário sócio-cultural de contato de línguas deixa seu estudo suspenso, por assim dizer, no ar.”¹

O contato interlingüístico não se limita ao contato direto entre uma língua homogênea (L1) e outra língua homogênea (L2). O contato pode se dar entre um dialeto (variedade regional de uma língua) de L1

¹ Tradução nossa, do original em inglês: “the linguist who makes theories about language influence but neglects to account for the socio-cultural setting of the language contact leaves his study suspended, as it were, in mid-air”.

e um dialeto de L2 ou pode ser de um dialeto de L1 com uma variedade de L2. No caso do contato entre o português e as línguas africanas no Brasil, o português é L2 (língua alvo) e as línguas africanas, L1 (língua fonte).

Fatores como intensidade, duração e lugar do contato são determinantes no resultado do mesmo. A intensidade pode ser representada pela pressão atuante da língua de maior prestígio social sobre os povos dominados, seja-ela de natureza política, militar ou cultural. Neste caso, o povo da língua menos prestigiada tenta aprender a variedade supostamente superior. Se o contato for superficial, pode apenas ocorrer um processo de empréstimos de itens lexicais, mas se for intenso, os empréstimos poderão se estender a toda a gramática, vindo a ocorrer empréstimos fonéticos, sintáticos e até morfológicos. Quanto ao lugar de contato, se este ocorrer no território do povo mais 'forte', é a língua desse povo que passa a ser a língua alvo.

O que ocorreu entre o português do Brasil e as línguas africanas, como o iorubá, por exemplo, não chega a ser interferência no sentido amplo do termo. O que houve foi a tentativa dos falantes de L1, no caso, línguas africanas, de aprender a língua dos falantes de L2, o português. O resultado foi a transferência de traços da língua materna dos falantes de L1 para a língua alvo, L2.

Os falantes da L2 podem tentar imitar a versão da sua língua L2 já simplificada e modificada pelos falantes de L1 a fim de se entenderem mutuamente. A isso Bloomfield (1953) chama "baby talk", que é a imitação da versão incorreta da língua alvo, L2. Segundo Thomason e Kaufman (1991), a interferência resultante de um conhecimento imperfeito não começa com o léxico, mas com a morfologia.

No caso do contato resultar em mudança lingüística, quando o grupo de L1 for pequeno em relação ao grupo de L2, não haverá muita interferência entre L1 e L2. Neste caso os falantes de L1 terão um acesso livre a L2 como está sendo falada pelos falantes nativos e mesmo produzindo erros, não serão tão difundidos a ponto de os falantes de L2 serem afetados. Haverá pouca ou nenhuma interferência também se a mudança acontecer depois que os falantes de L1 já tiverem se tornado todos bilíngües e bem integrados à comunidade lingüística de L2. Neste caso, a aprendizagem de L2 pelos falantes de L1 será quase sem erros. Se os falantes de L1 forem numericamente superiores a ponto de terem pouco acesso ao modelo padrão de L2, haverá uma aprendizagem

imperfeita de L2, e os erros dos aprendizados poderão ser disseminados em toda a comunidade lingüística de L2 por causa da “baby talk” a que nos referimos anteriormente.

Esta seria uma provável explicação para a contribuição das línguas africanas na formação do português do Brasil, pois nos primeiros séculos da história brasileira, os negros eram mais numerosos do que os brancos.² A hipótese é de que a tentativa dos negros, que já falavam línguas africanas diferentes, de aprender o português, tenha resultado em uma língua geral. Esta língua geral teria influenciado o português padrão e o português que viria a ser falado pelas gerações posteriores aos primeiros colonizadores. Dessa forma teria o português brasileiro começado a se distanciar do português de Portugal.

2. O contato português/iorubá

A língua iorubá³ ou nagô (nome genérico pelo qual a língua e o povo iorubá são conhecidos no Brasil), era falada quotidianamente na Bahia até o início do século passado, não apenas nas comunidades nagôs, mas também como uma língua franca entre os africanos e seus descendentes. No entanto, a língua deixou traços na língua portuguesa brasileira. O fato de o iorubá tornar-se a língua franca entre os negros não eliminou a necessidade e a tentativa dos negros de aprender o português. Na sua aprendizagem do português, traços da língua iorubá acabaram sendo levados para a língua portuguesa e, sendo maioria, os negros conseguiram trazer algumas mudanças lingüísticas à língua portuguesa do Brasil.

A influência das línguas africanas como o iorubá sobre o português brasileiro segundo Melo (1946) se evidencia sobretudo na morfologia, na simplificação e redução das flexões de plural e das formas verbais da fala popular. Centenas de palavras iorubás já estão diciona-

² No Brasil inteiro, em 1798, por exemplo, o censo mostrou uma população de 1.988.000 homens negros e mestiços: 406.000 libertos e 1.582.000 escravos, contra 1.010.000 de brancos.

³ Iorubá é a língua falada na região oeste da atual Nigéria e na região leste da República do Benin, país vizinho da Nigéria. A língua tem hoje mais de 35 milhões de falantes nativos.

rizadas. Um exemplo notável é a palavra *acarajé* – ‘bolinho de feijão’ que vem da palavra iorubá *àkàrà* (Cf. AJAYI, 2000:94). Existem também vários decalques, o que chamamos “empréstimo por tradução”. Por exemplo pai-de-santo do iorubá *babalórìsà* = *baba* – ‘pai’, *lo* – ‘de’, *òrìsà* – ‘santo’.

Meillet (1951) afirma que o empréstimo gramatical só acontece entre línguas que têm sistemas gramaticais semelhantes. Entretanto, para Thomason e Kaufman (op. cit.), não é a semelhança estrutural que promove empréstimos gramaticais, mas, sim, os fatores sociais, contatos lingüísticos inclusive. Contudo, os autores supracitados concordam com Meillet, Weinreich e Vildomec que, no caso de interferência moderada, os traços emprestados são os tipologicamente mais semelhantes.

Algumas das influências da língua iorubá no português do Brasil podem ser atribuídas a certas semelhanças estruturais entre as duas línguas, como apontado por Castro (1978). A autora destaca algumas semelhanças casuais, mas dignas de menção, entre o sistema lingüístico do português, de uma parte, e das línguas africanas do grupo kwa (como iorubá) de outra parte:

- i. O sistema vocálico de sete elementos do português do Brasil /a/, /e/, /E/, /i/, /o/, /ɔ/, /u/ coincide praticamente com o do iorubá, que também conhece as nasais correspondentes.
- ii. Com exceção da nasal silábica /N/, a estrutura silábica (C)V(C) do português é a mesma da língua iorubá.

Para Castro, essas semelhanças podem ser apontadas como alguns dos fatores que impedem o surgimento de uma língua crioula no Brasil, do tipo que se encontra nas ex-colônias americanas de língua francesa, inglesa, espanhola ou holandesa. (1978:13).

Alguns pesquisadores rejeitam o fator extralingüístico para explicar uma mudança lingüística. Argumentam que um traço determinado X não poderia ser atribuído a uma influência externa na língua A porque a língua B/dialeto B já desenvolveu o mesmo traço X sem o contato externo semelhante. Alguns estudiosos africanistas no Brasil seguem este raciocínio de que, uma vez que existe um traço particular no português do Brasil e o mesmo desenvolveu-se no português de Portugal, o desenvolvimento deste traço no Brasil não poderia ser atribuído a uma outra influência externa, como o contato do português do Brasil com as línguas africanas como o iorubá.

O iorubá é uma língua cuja estrutura fundamental consiste na aglutinação de monossílabos, formados de consoantes seguidas de uma vogal. A sua riqueza vocabular depende da combinação desses monossílabos. Não há sílaba com mais de dois fonemas. Assim, todas as palavras em iorubá terminam em vogal. Não existem palavras terminadas por consoante. Quando duas vogais encontram-se juntas na palavra, não se deve pronunciá-las como ditongo, isto é, de uma só vez e sim como um hiato. A palavra *Láisi* (nome de pessoa), por exemplo, é trissílaba e deve ser pronunciada LA-Í-SI.

No repertório verbal identificado através da pesquisa preliminar feita por nós em algumas comunidades afro-brasileiras em Salvador, identificamos uma variedade lingüística. Trata-se da variedade afro-brasileira, ou português afro-brasileiro, onde aparecem elementos de uma língua africana que, no caso presente, é o iorubá.

É uma variedade que indivíduos representativos da cultura afro-brasileira – por suas origens étnicas ou por opção – utilizam nos contextos mais representativos dos valores culturais negro-mestiços, principalmente nos terreiros. Convém esclarecer que a variedade afro-brasileira não é o meio lingüístico empregado nas cerimônias religiosas, esse papel é desempenhado pelo iorubá. Na realidade, conforme De Souza (1998), esta variedade aparece nas conversas entre pares, embora sua utilização esteja intimamente ligada aos pressupostos socioculturais negro-mestiços. Por outro lado, ela pode ocorrer em interações construídas fora dos contextos afro-brasileiros, quando os interlocutores em presença partilham valores afro-brasileiros e interagem em situação espontânea. Esta variedade lingüística afro-brasileira resulta de uma mistura de línguas, em sentido amplo. Como o sugere a designação que está sendo aqui utilizada, esta variedade implica, em níveis distintos, a união de componentes lingüísticos oriundos de duas línguas de base.

Nesta mistura, a participação de um ou de outro desses componentes lingüísticos pode variar de intensidade e de forma. Por exemplo:

Pesq. - Sua benção, ebonmi.

Ebonmi - Meu pai abra seus caminho(s) como vai ?

Pesq. - Tudo bem.

Ebonmi - Vai carregar água pra Papai?

(Registro de observação etnográfica feita em Salvador .[cf. De Souza, op.cit])

Como se pode constatar, na conversa acima reproduzida, apenas o item *ebonmi* (pessoa iniciada na religião afro-brasileira há mais de sete anos), pertence ao léxico iorubá. Entretanto, o sintagma, meu pai, a sentença vai carregar água pra Papai, apesar de integrarem o léxico português, contêm semas especiais. De fato, conforme De Souza (op. cit.) trata-se de formas lingüísticas que situam o discurso que se constrói numa realidade extralingüística colada numa visão do mundo afro-brasileiro. Quando o filho-de-santo se refere ao Pai, ele invoca, na realidade seu orixá, Ogum. Mais adiante, ao perguntar ao pesquisador se este iria carregar água pra papai, o que ele pretende saber é se o pesquisador vai participar da cerimônia ritual das águas de Oxalá, prestes a acontecer (De Souza, op. cit.).

Nesta altura, podemos postular que o português também pode ter exercido uma influência sobre o iorubá trazido da África e falado no Brasil. Essa influência é registrada no iorubá falado nas comunidades afro-brasileiras, em situações específicas de culto ou de diálogo entre adeptos do candomblé ou desses com falantes nativos do iorubá contemporâneo.

As palavras iorubás que entram no léxico português sofrem algumas reestruturações gramaticais devido ao seu mau entendimento por parte dos falantes brasileiros ou à sua submissão ao sistema morfo-fono-sintático do português. Há, de um lado, a mudança de categoria gramatical, por exemplo **verbo** → **nome**, e, de outro lado, a supressão de monemas gramaticais, como mostram os seguintes exemplos.

1- Mudança da categoria lexical

Os verbos do iorubá que entram no léxico afro-brasileiro tornam-se substantivos no português, isto é, ocorre uma mudança gramatical **verbo** → **nome** como:

bàjé [bàʒɛ], v.tr = 'estragar' (em iorubá), se torna *baje* [ba'ʒe] = 'tabaco estragado' (em português).

beru [bɛru], v.i = 'ter medo, amedrontar', torna-se *beyru* [bej'Ru] = 'uma localidade distante'.

2- Oposição de gênero

A oposição masculino/feminino não é um traço gramatical na língua iorubá. É um traço léxico-semântico e responde estritamente à necessi-

dade de distinguir o macho da fêmea ou os genitais da fêmea, ou uma árvore que dá frutos da outra que não dá frutos (oposição entre produtivo e não-produtivo, fecundidade e não-fecundidade) etc. Os seres inanimados e as coisas, em iorubá, não têm **distinção flexional** de masculino e feminino, como em diversos casos no português: o menino – a menina. Somente as palavras que designam seres vivos ou possíveis de determinação de sexo têm diferenças nas suas representações gráficas. Por exemplo:

oba 'rei' - *ayaba* 'rainha', *bàbá* 'pai' - *iyá* 'mãe'
oko 'esposo' - *aya* 'esposa', *àkùko* 'galo' - *adié* 'galinha'

Com a anteposição das palavras *ako* 'macho' e *abo* 'fêmea', faz-se também a distinção feminino/masculino entre animais. Por exemplo:

ako ajá 'cachorro' - *abo ajá* 'cadela'
ako ológbò 'gato' - *abo ológbò* 'gata'

Todavia, alguns animais tem distinção masculino/feminino, isto é, são substantivos que formam o feminino com radicais diferentes. Por exemplo:

àkùko 'galo' - *adié* 'galinha'
àgbò 'carneiro' - *àgùntàn* 'ovelha'

No léxico afro-brasileiro, as palavras iorubás integram, normalmente, os gêneros masculino/feminino do português, sem que seja possível determinar, objetivamente, as regras e os critérios desta categorização. A maioria das palavras de origem iorubá são do gênero masculino no português. Por exemplo, o animal *ajá* 'cachorro', usado no sacrifício a Ogum 'divinidade de ferro' e *adié*, 'galinha' para fazer matança a Xangô 'divindade do trovão e do raio' são todas masculinas em português, independente do gênero natural.

3 - Palavras homófonas

Uma análise da maioria das palavras afro-brasileiras no Brasil, as chamadas palavras polissêmicas são na realidade homófonas, com raízes de duas línguas diferentes ou da mesma língua. De fato, a realização afro-brasileira dessas palavras, não manifesta as marcas tonais

que poderiam distingui-las do ponto de vista semântico. Os pesquisadores e lexicólogos que identificam este tipo de palavras as analisam do ponto de vista semasiológico isto é, a partir do significante e não onomasiológico, a partir do significado. Por exemplo *ika* – ‘dedo’ (no termo do ritual do *candomblé*), que esclareço a seguir.

O repertório de Castro (1976), dá três sentidos diferentes a *ika*, realizado [i'ka].

i. ‘dedo’. (ii) ‘o diabo’, ‘o mal’ ou ‘tudo o que é mal’. (iii) ‘forma de saudação entre os adeptos de *candomblé*’.

Contudo, em iorubá, uma análise onomasiológica mostraria que *ika* tem homófonos e que estes três usos contextuais correspondem, na realidade, a três entradas lexicais diferentes, distinguidas pelo tom.

- i) *ika* [ikà] - dedo
- ii) *ikà* [ika] - crueldade, selvagem.
- iii) *ikà* [ika] - um termo que exprima o ato de calcular, de medir.

Esta distorção na pronúncia afro-brasileira pode ser atribuída à destonalização das palavras iorubás, seguida, naturalmente, pelo apagamento das marcas tonais.

Temos de notar que todas as sílabas das palavras da língua iorubá podem apresentar três tipos de inflexão: alta, baixa e média. Estas 3 tonalidades correspondem aos sons das notas musicais: dó (baixa), ré (média) e mi (alta). A cada som pronunciado corresponde uma notação, ou sinal, quando grafamos as palavras. O som médio corresponde ao (RE) e geralmente nós não colocamos acento para representá-lo. Na grafia, os acentos tonais indicam a maneira correta de pronunciar cada sílaba, a altura do som que devemos dar a cada uma delas. Errar na pronúncia ou na colocação de um acento pode modificar totalmente o significado de uma palavra. É o que explica o caso de *ika* ‘dedo’ acima mencionado.

Esses acentos são chamados de:

Tom alto (MI) (àmì ohùn òkè) = *acento agudo* (')

Tom médio (RE) (àmì ohùn ààrín) = *nós não colocamos sinal gráfico.*

Tom baixo (DO) (àmí ohùn ìsàlè) = *acento grave* (`)

As palavras de mais de uma sílaba podem ter tonalização crescente ou decrescente. Se elas começam com um tom baixo e vão subindo, elas são crescentes. Caso contrário são decrescentes: *sùgbón* (DO–MI) ‘embora’. É crescente; *púpò* (MI–DO) ‘muito’ é decrescente; *kókóró* (MI – MI – MI) ‘chave’. É constante: òkò ‘pedra’, oko ‘fazenda’, òkò ‘espada’, okò ‘automóvel’ etc.

Existe também em iorubá o sinal (~) til = ˆamì ifagùn´, que quando colocado sobre uma letra indica, que o som desta letra deve ser pronunciado prolongado. É, contudo, mais correto escrever as duas vogais ou a vogal repetida em vez de usar o til. Por exemplo: olòtò > olóòtò.

4 - As aféreses

Observa-se a aférese (perda de fonema no princípio de vocábulo) na realização das palavras iorubás que têm uma vogal /i/ inicial, quando se integram ao português. Podemos explicar este fenômeno como decorrente da fraqueza tonal desta vogal, sempre de tom baixo, no início dos nominais em iorubá. Por exemplo, as seguintes palavras na terminologia do candomblé:

iorubá português

ìgbálè - bálè [‘bal e] = vassoura.

Ìgbáko - báko [‘bako] = uma grande colher tradicional de cabaça.

3 - A desvelarização das oclusivas lábio-velares

A estrutura fonológica do iorubá é diferente da do português, principalmente no que diz respeito à existência do tom. Essa diferença faz com que os dois fonemas /gb/ [ǰb] e /kp/ [p] de iorubá, dentre outros, se realizem de uma maneira diferente no português. No Brasil, procura-se equivalência fônica entre os dois sistemas. Um lexema como igbin [i ǰbĩ] ‘caracol’ terá duas pronúncias, evitando o fonema /gb/ de difícil articulação: /ibi/ ou /igibi/, preferindo-se a primeira, ou gbogbo realizado como bobo = ‘todo’. Os exemplos acima, bálè e báko, são também ilustrações dos labio-velares /gb/ e /kp/. Outro exemplo é igbá [iǰbá] – ‘cabaça’ realizada como iba [i‘bá].

Conclusão

Através dessa amostragem, queremos comprovar a sobrevivência das línguas africanas no Brasil, em especial do iorubá. Embora tenha sido aqui apresentada a influência do iorubá no português, há evidências de que a influência do iorubá pelo português tenha sido ocorrido.

Referências Bibliográficas

- AFOLAYAN, Adebisi (Org.) *Yoruba Language and Literature*. Lagos, Ibadan, Ife: University of Ife Press. 1982.
- AJAYI, Tayo J. A língua iorubá e o estudo africanista no Brasil: crítica de uma análise lingüística, *Verbetes*, Revista da FUNREI, n.15, jan.-jun. 2000: p.88-95.
- AWOBULUYI, Oladele. *Essentials of Yoruba Grammar*. Lagos, Ibadan: University Press Limited Ibadan. 1982 & 1992.
- BLOOMFIELD, Leonard. *Language*. London: George Allen & Unwin Ltda., (1953), 1967.
- BOLOUVI, L.P. *Nouveau Dictionnaire etymologique afro-bresilien*. Lomé, Togo: Presses de l'Université du Bénin, 1994.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Os falares africanos na integração social do Brasil Colônia*. Salvador: UFBA, 1980
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *De l'integration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil*. 2 tomes. Université Nationale du Zaïre, 1976. (Thèse de Doctorat)
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Influências de Línguas Africanas no Português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem. *EDUCAÇÃO*, Brasília, MEC, 6 (25) p.49-69, out/dez. 1997.
- ELLA, S. "O Português do Brasil" *Lexikon der Romanischen Linguistik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, T. VI 2, p.565.
- GUY, G. *Linguistic Variation in Brazilian Portuguese language: aspects of phonology, syntax and language history*. Univ. of Pennsylvania, 1981. (Tese de Doutorado)
- HARRIS, Alice C., CAMPBELL, Lyle. *Historical Syntax in Cross-Linguistic Perspective*. London: Cambridge University Press, 1995.
- HOUAISS, A. *O Português do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1992.
- LABOV, W. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, Oxford: Blackwell, 1972.
- LABOV, W. *Principles of Linguistic Change*. Vol. I : Internal Factors, Oxford and Cambridge, MA, Basil Blackwell, 1994.

- MEILLET, Antoine. *Linguistique historique e linguistique générale*. Paris, (1. ed. 1921), C. Klincksieck, 1951. (Repr. 1982. Geneva: Slatkin; Paris: Champion).
- MELO, Heliana Ribeiro de. *The Genesis and Development of Brazilian Vernacular Portuguese*. City University of New York, 1996. (Tese de Doutorado)
- MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Sauer, RJ. 1933.
- MILROY, James. *Linguistic Variation and Change: on the Historical Sociolinguistics of English*. Oxford: Blackwell, 1992.
- PÔVOAS, R. de Carmo. *A linguagem do Candomblé: níveis sociolinguísticos de integração afro-portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989
- RAIMUNDO, J. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil, (1933)*. 4.ed. São Paulo: Nacional, Brasília: INL, 1976 (Brasiliense).
- SOUZA, I. L. *O repertório verbal em uso em contextos afro-baianos*. UFBA, Inédito, 1998.
- SOUZA, I. L. *La langue parlée à Salvador. La diversité linguistique et la construction du sens au sein de la réalité afro-bahianaise*. 2 tomes. Université Paris VIII, 1996.
- THOMASON, S., KAUFMAN, T. *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: The Univ. of California Press, 1991.
- TRUDGILL, Peter. *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*. Harmondsworth: Penguin Books, 1988.
- VILDOMEK, Vérobey. *Multilingualism*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1971.
- WEINREICH, Uriel. *Languages in Contact (findings and problems)*, 1953. Prefácio de André Martinet. The Hague, Mouton, 5.ed. 1970.

Difusão lexical: estudos de casos do Português Brasileiro

Thais Cristófar-Silva

1. Introdução

Este trabalho expressa resultados parciais de uma pesquisa que tem por objetivo central avaliar a variação sonora que envolve as consoantes líquidas no português.¹ Observa-se por exemplo que em seqüências de (obstruinte+líquida) a consoante líquida pode ser alternativamente cancelada: 'livro/livo'.² Temos portanto formas alternantes em variação.

A variação sonora é caracterizada pela possibilidade de pronúncias alternativas para uma mesma palavra. A palavra 'pá' por exemplo apresenta uma única pronúncia no português. Já para a palavra 'camelo' temos pelo menos duas alternativas de pronúncia: 'c[a]melo' (com [a] antes do [m] sendo oral) e 'c[ã]melo' (com [ã] antes do [m] sendo nasal). Dizemos que há variação de pronúncia da palavra 'camelo'. Em alguns

¹ Projeto desenvolvido junto ao Departamento de Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais intitulado 'Difusão Lexical: Estudos de Casos do Português Brasileiro'. Processo CNPq no. 301029-89.

² Seqüências de (obstruinte+líquida) são tradicionalmente tratadas como encontros consonantais tautossilábicos, i.e. quando as duas consoantes ocorrem na mesma sílaba. No português as obstruintes podem ser [p,b,t,d,k,g,f,v] e as líquidas podem ser [r, l].

casos em que temos pronúncias concorrentes (como 'camelo' que tem duas possibilidades de pronúncia) ocorre uma mudança sonora e apenas uma das possibilidades de pronúncia passa a ocorrer na língua. Para que uma mudança sonora ocorra é necessário que tenha havido variação entre as formas concorrentes. Ao entendermos melhor os casos de variação compreenderemos melhor os casos de mudança lingüística.

Este trabalho pretende discutir alguns casos de variação no português. Adota-se o modelo da Difusão Lexical. Argumenta-se que formas lexicalizadas e o comportamento alternante das restrições que regulam a formação da estrutura sonora são evidências para o desencadeamento da variação que será implementada lexicalmente.

2. As propostas neogramática e difusionista

A proposta neogramática assume que uma mudança sonora afeta todas as palavras relevantes de uma língua, i.e. palavras que satisfaçam as condições estruturais que regem a implementação da mudança. Por condição estrutural entende-se o ambiente ou contexto que condiciona a mudança sonora em questão. Na perspectiva neogramática assume-se que se numa determinada língua o som [o] átono final muda para [u] então toda e qualquer palavra que tenha [o] átono final sofrerá uma mudança e passará a ter [u] átono final: pat[o] ocorre como pat[u]. Segue-se com isto que a mudança sonora é regular e afeta a todos os itens lexicais da língua (desde que as condições específicas que regem as mudanças sejam satisfeitas). Obviamente, que as mudanças sonoras ocorrem e são implementadas durante um período de tempo fixando-se uma das formas que estavam em concorrência. A proposta neogramática foi formulada em oposição a proposta dos dialetologistas que sustentavam a tese de que cada palavra tem a sua própria história. A hipótese neogramática surge como um princípio metodológico forte e tem regido de maneira quase que ortodoxa os trabalhos em fonologia diacrônica. Nesta perspectiva a mudança sonora é vista como regular, i.e., que se aplicada a um determinado som em determinados ambientes será implementada com regularidade sem exceções.

Em contrapartida à proposta neogramática temos a teoria da Difusão Lexical.³ Esta proposta teórica questiona dois pilares da teoria

³ WANG, 1969.

neogramática: que as mudanças são foneticamente graduais e que uma mudança afeta abruptamente todas as palavras de uma língua. Na perspectiva da difusão lexical uma mudança ocorre inicialmente em alguma palavras e propaga-se para outras palavras com estrutura sonora semelhante. Em alguns casos a difusão lexical deixa algumas palavras permanentemente sem ter alteração sonora. Em outros casos a mudança atinge a todas as palavras da língua que potencialmente poderiam sofrer a mudança sonora. A difusão lexical constitui uma oposição teórica direta à proposta neogramática. Em (1) são apresentados os pontos principais da proposta neogramática e da proposta difusionista.

(1) Neogramáticos: propõem que a mudança sonora segue leis fixas e não apresenta exceções. Portanto, **sons** podem mudar a forma de uma palavra. Esta proposta prevê que a mudança sonora é foneticamente gradual e lexicalmente abrupta.

Difusionistas: sugerem que uma mudança sonora é aplicada a algumas **palavras** e pode atingir (ou não) o léxico como um todo. Portanto, é a palavra que muda em relação a sons específicos. Esta proposta prevê que a mudança sonora é foneticamente abrupta e lexicalmente gradual.

Pode-se então formular a seguinte pergunta: o que muda é o som ou é a palavra? A proposta neogramática defende que os sons mudam enquanto que a perspectiva difusionista defende que é a palavra que muda. Neste trabalho assume-se a teoria da Difusão Lexical.

A teoria da Difusão Lexical tem por objetivo explicar como uma mudança se propaga na língua. Um ponto também importante a ser investigado é a questão de *como* uma mudança se inicia. Neste artigo defendemos que formas lexicalizadas e o comportamento alternante das restrições que regulam a boa-formação da estrutura sonora são evidências para o desencadeamento da variação que será implementada lexicalmente.

3. Avaliação de alguns casos de variação sonora no português brasileiro

Vimos anteriormente que qualquer mudança lingüística passa por um estágio de variação. Sendo assim, em algum momento formas concorrentes estavam presentes e em competição em uma determinada

língua. A fonologia é o ramo da lingüística que estuda os sistemas sonoros. Conseqüentemente, a fonologia deve avaliar formas alternativas de pronúncia de uma mesma palavra.

A seguir serão analisados três casos de variação/mudança sonora no português brasileiro levando-se em conta a proposta difusionista.⁴

- (2) a. /l/ → [w] em final de sílaba praticamente concluída /sal/ → [saw]
b. /t/ → [tʃ] antes de [i] variação ainda aparente /tia/ → [tʃia]
c. /Cr/ → [C] seguido de vogal variação incipiente /livro/ → [livu]

Nas próximas páginas trataremos de cada um destes casos listados em (2). Pretende-se argumentar que todos estes três casos refletem processos de variação que foram (ou estão sendo) implementados lexicalmente. No caso (2a) a mudança já está praticamente concluída em quase todas as variedades do português brasileiro. Em (2b) há variedades do português brasileiro em que falantes fazem uso de formas concorrentes: [tia] e [tʃia]. No caso (2c) a mudança é ainda incipiente.

3.1. Vocalização da Lateral

Na perspectiva neogramática deve-se encontrar uma motivação fonética que justifique a mudança fonética gradual. A motivação para a vocalização da lateral pode ser vista como decorrente da consoante lateral velarizada [ɫ] que, por ser recuada, contribuiu para que um glide recuado arredondado fosse implementado. O contexto ou ambiente de aplicação da regra é em final de sílaba (sal, salto) que pode ou não coincidir com o final da palavra. Se a mudança já foi completamente implementada espera-se que todas as palavras – sem exceção – tenham sofrido a mudança. Conseqüentemente não se espera encontrar laterais em posição final de sílaba. Contudo, na representação fonológica postula-se amplamente na literatura que ocorre /l/ em posição de final de sílaba em formas como /sal/ e /salto/. A fonologia explícita formas

⁴ Nos exemplos em (2) são apresentados os casos de mudança do som e o contexto em que a mudança se aplica/aplicou. Ou seja, indica-se que o **som** mudou sendo que este artigo argumenta que é a **palavra** que muda. A forma de apresentação dos exemplos em (2) tem um caráter ilustrativo seguindo a tradição mais recorrente de que a mudança se dá em sons específicos.

fonéticas como [saw] e [sawtu]. Evidência para postular um /l/ pos-vocálico é decorrente do comportamento de formas derivadas que terminam em /u/ – como ‘museu/ museólogo’ e formas derivadas que terminam em /l/ – como ‘sal/saleiro’. Estas formas são ilustradas em (3):

(3) Formas derivadas de palavras que terminam em /u/ e /l/

- | | | | |
|----|----------|-------------|------------|
| a. | (muse)u | (muse)ólogo | *muselógo |
| b. | (papel)Ø | (papel)aria | *papeuaria |

Um outro argumento para se postular /l/ em final de sílaba na representação lexical vem das formas de plural. Os exemplos de (4) ilustram que as formas que terminam em /u/ fazem o plural pelo acréscimo de [s] e as formas que terminam em /l/ fazem o plural em [is] (suprimindo-se o /l/ vocalizado pelo processo mencionado em (2a)).

- | | | | |
|--------|-------|--------|---------|
| (4) a. | museu | museus | *museis |
| b. | papel | papéis | *papeus |

Consideremos agora formas como ‘calda’ e ‘cauda’ quando homófonas, i.e., pronunciadas da mesma maneira.⁵ Se não há diferença de pronúncia entre estas formas seria pertinente postularmos a diferença fonológica: /kalda/ e /kauda/? Esta seria a proposta neogramática. O som /l/ muda sistematicamente e sem exceção para [w] quando ocorre em final de sílaba. O som /u/ não sofre mudança neste contexto.

Uma proposta alternativa seria dizer que a palavra ‘calda’ mudou e tem a representação lexical /kauda/ passando a ter a mesma representação de ‘cauda’ /kauda/. Esta seria a perspectiva difusionista. De maneira análoga deve-se assumir que ‘sal’ tem a representação /sau/. Como consequência desta proposta deve-se assumir que a relação entre palavras como “sal/saleiro” é apenas semântica e sem correlato sonoro estrutural. Isto de fato ocorre nas línguas naturais: palavras semanticamente relacionadas sem relação com a forma. Um exemplo deste tipo no português é ‘pobre/ paupérrimo’ (e não ‘pobríssimo’).

⁵ Neste artigo o símbolo [w] será utilizado para as formas em que o glide recuado arredondado é derivado de /l/ - como em ‘calda’ /kalda/ → [kawda] – e o símbolo [u] será utilizado para as formas em que o glide recuado arredondado é derivado da vogal /u/ como em ‘cauda’ /kauda/ à [kauda].

Argumentamos que se de fato “todas” as palavras mudaram (e não encontramos falantes pronunciando [l] em final de sílaba em certos dialetos) não se justifica manter uma representação fonológica como /sal/. Esta proposta somente serviria para vincular ‘sal/saleiro’ em termos morfológicos (e vincular dialetos diferentes que ainda apresentam [l] em final de sílaba). Do ponto de vista de funcionamento da língua falantes interpretam ‘sal’ com /u/ final e daí podemos ter ‘saus’ ou ‘sais’. Exemplos como “gol/gous” (e não ‘gois’) mostram uma tendência da língua em interpretar ‘gol’ como /gou/ (e conseqüentemente o plural [gous]) apesar de ter formas semanticamente relacionadas como ‘goleiro’ (em que ocorre um ‘l’ intervocálico).

Pensemos agora na estrutura de boa-formação de palavras do português. Vale observar que após consoante temos sempre o ‘R’ forte: ‘des[R]espeito’.⁶ Em palavras que tiveram o ‘l’ vocalizado ocorre alternância entre o ‘r’ fraco e o ‘R’ forte: mel[r/R]o, guel[r/R]a, bil[r/R]o, etc.

Sugiro que a vocalização do ‘l’ se deu por difusão lexical. Ou seja, algumas palavras começaram a ser pronunciadas com [u] final e a mudança alcançou todas as palavras da língua (em alguns dialetos). Evidência seriam formas lexicalizadas como “gol/gous” e o comportamento alternante em termos das restrições que regulam a boa formação da estrutura sonora no PB (mel[r/R]o). Seria pertinente avaliar o que ocorre em comunidades em que há formas concorrentes de [l] e [u] em final de sílaba.

3.2. Palatalização de oclusivas alveolares

Em (5) listamos as condições para a palatalização de oclusivas alveolares /t,d/ que passam a se manifestar como [tʃ,dʒ]. Este processo é visto como regular e produtivo em muitas variedades do português brasileiro.

(1) /t, d/ → [tʃ, dʒ] / ___ i

Motivação: anterioridade do [i]

Contexto: segmento seguinte ser [i]

⁶ O ‘R’ forte tem uma grande variação de pronúncia no português brasileiro. Cf. CRISTÓFARO-SILVA (2001).

Espera-se que TODAS as palavras que tenham a seqüência sonora /ti, di/ mudem estas seqüências para [tʃi, dʒi]. Prevê-se ainda que não encontraremos [ti, di] nos dialetos que têm a palatalização. Considere as formas em (6):

- (6) a. ele[tʃi]cista
a. pa[dʒi]

Em (6) temos seqüências em princípio não esperadas: [ti, di]. Por que nestas formas não ocorre a palatalização da oclusivas e temos ele[tʃi]cista; pa[dʒi]? Os casos de (6) se relacionam à quebra de encontros consonantais que será tratada na próxima seção. Em relação à palatalização do /t,d/ a minha proposta é de que a mudança foi implementada por difusão lexical. Evidência vem de formas lexicalizadas como por exemplo “Pa[dʒi]Cícero” e o comportamento alternante em termos das restrições que regulam a boa formação da estrutura sonora no PB (ele[tʃi]cista). Uma proposta interessante seria avaliar a palatalização em comunidades em que ainda ocorrem formas concorrentes com [ti,tʃi] e [d,dʒi].

3.3. Quebra de encontros consonantais

Retomemos os dados de (6). Pode-se observar que para todas as formas que apresentam [ti, di] há uma forma concorrente com [tri, dri]: ele[tʃi]cista/ele[tri]cista e pa[dʒi]/pa[dri]. Poderíamos postular que há uma consoante abstrata que intervém entre o [t,d] e o [i] e bloqueia a palatalização: ele[t(r)i]cista e pa[d(r)i]. Esta proposta resolve um problema de representação mas não explica por que e quando o tepe pode ser cancelado e nem como a implementação da mudança está ocorrendo no português brasileiro atual. O projeto em andamento, cujos resultados parciais são apresentados neste trabalho, mostra que condicionamentos estruturais (como acento, segmento seguinte, posição na palavra) não regulam o processo. Parâmetros extra-lingüísticos (como sexo, idade, grau de instrução) parecem não favorecer nem bloquear o cancelamento do tepe em encontros consonantais. No caso de quebra de encontros consonantais observa-se formas lexicalizadas que violam a boa-formação da estrutura sonora como [vr]lido (para ‘vidro’) ou [dl]jupa (para ‘dupla’) sendo que [vr] e [dl] não ocorrem (tipicamente) em início de palavra no português.

Sugerimos que a quebra de encontros consonantais vem sendo implementada por difusão lexical. Evidência vem de formas lexicalizadas como por exemplo ‘[dʒil]blar’ ou ‘[dri]blar’ (driblar) ou ‘es[tru]po’ (estupro) e o comportamento alternante em termos das restrições que regulam a boa formação da estrutura sonora no PB (‘vrido, dlupa’).

Seguindo a proposta da difusão lexical assume-se que a mudança sonora se dá ao nível da palavra podendo se propagar (ou não) para todo o léxico. Sugerimos que formas lexicalizadas são evidências para desencadear uma variação que será implementada por difusão lexical. O comportamento alternante em termos das restrições que regulam a boa formação da estrutura sonora indicam a instabilidade da cadeia sonora e contribuem para desencadear a mudança. Os casos discutidos neste artigo dão evidência para esta hipótese de trabalho.

Resta definirmos qual seria o papel da fonologia. Isto porque, se alternâncias são lexicalmente implementadas, não se faz pertinente formular as condições que regulam as mudanças de sons individuais. Ao nosso ver, a fonologia determina as condições de boa-formação sonora do léxico de uma língua a partir de restrições. As restrições (como *vr e *dl não ocorre em início de palavra no português) definem o sistema fonológico. O léxico de um falante consiste de formas alternantes (livro/livo) sendo que algumas podem ser ativas e outras passivas (varrer/barrer). Pode-se ter formas sem alternâncias (como “boi”).

O falante faz escolhas lexicais específicas em situações específicas. A variabilidade sonora de um falante expressa a variação lingüística. Compete ao lingüista investigar as restrições sonoras que regulam a boa-formação de palavras de uma língua. A caracterização do sistema sonoro será feita a partir dos dados de uso da língua e as escolhas do falante em contextos específicos. Vejamos os exemplos em (7):

- (7) a. Ela não **p**recisa disto.
a. Esta é uma medida **p**recisa.

Enquanto em (7a) é corriqueiro haver o cancelamento do tepe [p]recisa em (7b) é quase impossível que o tepe não se manifeste e tem-se quase sempre [pr]recisa. Embora ‘precisa’ possa ocorrer tanto como ‘[pr]recisa’ ou como [p]recisa, nos exemplos de (7) há claramente uma preferência por usos específicos. Nós gostaríamos de apontar qual a relevância concreta de se estudar casos de variação como os discutidos

aqui. O primeiro aspecto seria para entendermos melhor o comportamento dos sistemas sonoros nas línguas naturais e no português em particular. Há ainda o fato de que os resultados deste tipo de pesquisa possam contribuir para o ensino de língua materna e de língua estrangeira. Contribui-se também para os estudos históricos ou diacrônicos. Finalmente, os estudos na área do reconhecimento da fala podem ser beneficiados pelo fato de compreendermos melhor a estrutura sonora das línguas.

Referências Bibliográficas

- BLOOMFIELD, L. *Language*. New York: Holt, 1933.
- CHEN, M., W. S-Y WANG. Sound Change: Actuation and Implementation. *Language* 51, p.255-81, 1975.
- CRISTÓFARO SILVA, T. *Nuclear Phenomena in Brazilian Portuguese*. Londres: University of London, 1992. (PhD thesis)
- CRISTÓFARO SILVA, T. *Fonética e fonologia do português – Roteiro de Estudos e Guia de Exercícios*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- FAGAN, D. S. On profiles in lexical diffusion. *La Linguistique*, v.23, 2, p.47-69.
- HALLE, M. Phonology in Generative Grammar. *Word* 18, p.54-72, 1962.
- HARRIS, J. Towards a lexical analysis of sound change in progress. *Journal of Linguistics* 25, p.35-56, 1989.
- KIPARSKY, P. Linguistic Universals and Linguistic Change. In: BACH, HARMS (Ed.) *Universals in Linguistic Theory*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
- KIPARSKY, P. Historical Linguistics. In: DINGWALL (Ed.) *A Survey of Linguistic Science*. University of Maryland Press, 1971. p.577-642.
- KIPARSKY, P. Phonological Change. In: F. Newmeyer (Ed.). *Linguistics: The Cambridge Survey*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p.363-415.
- LABOV, W. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LABOV, W. The social origins of sound change. In: LABOV, W. (Ed.). *Locating Language in Time and Space*. New York: Academic Press, 1980. p.251-66.
- LABOV, W. Resolving the neogrammarian controversy. *Language* 57, 2, p.267-308, 1981.
- LABOV, W. *Principles of Linguistic Change: Internal Factors*. Basil Blackwell, 1994.

- LIEN, C. Bidirectional diffusion in sound change revisited. *Journal of Chinese Linguistics*, 21, 2, p.254-75, 1993.
- OLIVEIRA, M. A. The neogrammarian controversy revisited. *International Journal of the Sociology of Language* 89, Berlin, p.93-105, 1991.
- OLIVEIRA, M. A. Aspectos da difusão lexical. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.1, p.31-41, 1992.
- OLIVEIRA, M. A. O léxico como controlador de mudanças sonoras. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, n.4, v. 1, p.75-91, 1995.
- SHEN Z. Lexical diffusion: a populational perspective and a mathematical model. *Journal of Chinese Linguistics*, n.18, p.159-201, 1990.
- WANG, W. S-Y. Competing changes as a cause of residue. *Language* 45, p.9-25, 1969.
- WANG, W. S-Y., C. Lien. Bidirectional diffusion in sound change. In: JONES, C. (Ed.). *Historical Linguistics: Problems and Perspectives*. London: Longman, 1993. p.345-400.
- WEINREICH, U., W. LABOV, M. HERZOG. Empirical Foundations for a Theory of Language Change. In: LEHMANN, W., Y. MALKIEL (Ed.). *Directions for Historical Linguistics*. Austin: University of Texas Press, 1968.

Fonética

A entonação no ato de fala

César Reis

1. Introdução

Não há controvérsia sobre o fato de que a entonação participa da interpretação semântica de um enunciado. Não há, no entanto, consenso sobre o tratamento lingüístico a ser dado aos fatos entonativos, a maioria dos autores preferindo derivá-los da sintaxe ou pelo menos relacioná-los à sintaxe. Halliday (1970), tentando incorporar a entonação à gramática da língua, afirma que o seu lugar é na sintaxe. A entonação é um dos argumentos que Chomsky (1972) invoca para reavaliar a teoria gerativa padrão no que se refere a uma interpretação semântica determinada unicamente pela estrutura profunda. Hirst (1974) mostra que certas ambigüidades sintáticas são desfeitas quanto se atribui um contorno entonativo à sentença. Um amplo debate sobre a função sintática e a função enunciativa da entonação encontra-se em Rossi et alii (1981). Como estes, muitos outros estudos entonativos tendem a relacionar a entonação à sintaxe, focalizando, na maioria das vezes, a entonação de tipos de sentenças, como a entonação modal, da frase interrogativa, da frase declarativa, do vocativo, da frase alternativa, etc... (Hochgreb, 1983; Moraes, 1984; Reis, 1995a; Reis, 1995b; Antunes, 2000; Nascimento, 2000; Lopes, 2001).

Sem negar a interação entre entonação e sintaxe, entendemos que os estudos entonativos carecem de um aprofundamento da interação entre a entonação e elementos da situação de fala, do processo de enunciação. Uma frase não terá analisado seu significado completamente sem que se considere o que Searle (1981) chama de “significado do falante” ou a “intenção de significação” ou mais precisamente a

“intenção de comunicação”. Ao enunciar uma frase, o locutor não se limita a fazer seleções nos eixos paradigmático e sintagmático, não se limita em organizar o enunciado de acordo com as regras da fonologia, da sintaxe e da semântica. O enunciado produzido por um locutor X, com uma intenção I, é destinado a um alocutário Y, no tempo T e num espaço E. E é desses elementos da situação de fala que se extraem as pistas de contextualização necessárias à interpretação semântica do enunciado.

Interessa-nos, mais especificamente, a chamada função atitudinal. Os dados para esse estudo encontram-se, naturalmente, em formas dialógicas, em enunciados curtos de três intervenções. Para a interpretação semântica das atitudes do falante, que tem na entonação um componente privilegiado, há a necessidade da incorporação de elementos de teorias pragmáticas. Procuraremos mostrar aqui, que a Teoria dos Atos de Fala (Austin, 1990; Searle, 1981; 1995a., 1995b.) pode fornecer elementos teóricos para a análise entonativa de enunciados produzidos em situação de fala coloquial.

2. Atitudes do falante

Uma vez que nosso interesse concentra-se na função atitudinal da entonação, cabe inicialmente definir o que entendemos por ‘atitudes do falante’. A noção de atitude surgiu com a psicologia experimental no início deste século, quando os psicólogos observaram, em testes de reconhecimento visual, que as respostas dos sujeitos eram melhores nos aspectos que se relacionavam com a instrução dada, quando ocorria uma espécie de orientação da percepção, de uma montagem mental prévia. Essa palavra foi depois incorporada à psicologia social, que tem desenvolvido o conceito de atitude para explicar o comportamento (Thomas, R. & Allaphilippe, 1983). Entre outras definições, significa “conjunto organizado de respostas”, “uma representação do desejável”. O conceito de atitude se relaciona com crença, intenção, valor. Para Zimbardo & Ebbesen (1973), as atitudes são “uma prontidão mental ou predisposição implícita que exercem influência geral e coerente numa classe relativamente ampla de respostas de avaliação”.

Vários autores reconhecem a importância dos aspectos prosódicos na manifestação de atitudes (Pike (1945), Bolinger (1986), Crystal (1969), Tench (1990), Fónagy (1993), Lieberman (1986). Num estudo

sobre o sistema entonativo de vinte línguas diferentes, organizado por Hirst & Di Cristo (1998), a ênfase foi para a entonação não enfática, não deixando os diferentes autores, entretanto, de mencionar fatos relacionados com a manifestação de atitudes. Poucos autores se dedicaram efetivamente ao estudo desses aspectos prosódicos (Fónagy & Bérard, 1972; Fónagy, 1983; Fónagy, 1986; Packosz, 1982a; 1982b). Em Fónagy (1993), o autor estabelece uma distinção fundamental entre modalidade, atitudes e emoções. Opõe **atitude**, “comportamento determinado, consciente, controlado, tendo um componente moral, intelectual” a **emoções**, “descargas espontâneas de uma tensão psíquica”. Já as **modalidades**, são atitudes básicas que se relacionam com o objetivo da comunicação. Sendo assim, a cólera, a alegria e a tristeza são consideradas emoções, enquanto que a ironia, a reprovação a justificativa seriam atitudes. Será necessário prosseguir no refinamento da noção de ‘atitudes do falante’, distinguindo-a de emoções, para o estudo da função atitudinal da entonação. Não conhecemos nenhum estudo sobre as relações entre atitudes e entonação no português. Consideramos que se trata de uma lacuna nos estudos entonativos, pois, no nosso entender, na fala espontânea, a entonação desempenha papel fundamental no ato de comunicação lingüística através da manifestação de atitudes do falante. Estamos convencidos também de que, para o estudo entonativo, são necessários dados da fala espontânea em situações diversas de comunicação, quando a entonação, e outros aspectos prosódicos, pode assumir, isoladamente, a função atitudinal.

Apenas para ilustrar, são comuns, numa cantina, frases como (a) “me dá um cafezinho, por favor”, (b) “me dá um cafezinho”, c) “um cafezinho, por favor” ou, simplesmente, (d) “um cafezinho”. Na primeira frase, o ‘pedido’ e a ‘polidez’ estão indicados por elementos morfosintáticos, aos quais se associam, provavelmente uma entonação. Em (b), a modalidade de pedido é marcada morfo-sintaticamente, mas a polidez só pode aparecer pela entonação. Em (c), a marca morfosintática existe apenas para a polidez. a importância da entonação como força de pedido é reduzida, uma vez que um elemento da situação de fala, o lugar do evento, favorece essa interpretação do enunciado, juntamente com a expressão de polidez. Já em (d), apenas a entonação poderá identificar a atitude ‘polidez’. O que se pode afirmar é que a entonação é pertinente para a manifestação da polidez, sendo secundária para o pedido nessa situação de fala. É provável que em outra

situação de fala a entonação seja relevante para não transformar um pedido em uma ordem, por exemplo. Da mesma forma, um enunciado como: “eu não vi esse filme” pode ser interpretado diferentemente, dependendo da entonação: a) pode ser uma simples asserção; b) uma asserção acompanhada da atitude de ‘certeza’; c) uma asserção acompanhada de ‘dúvida’, entre outras possibilidades.

3. Entonação e teoria dos atos de fala

Conforme dissemos acima, o estudioso da entonação necessita de uma pragmática para a interpretação semântica de enunciados com entonações diferentes, com conseqüências não apenas para a pragmática da entonação como também para a sua representação fonológica. Segundo Ladd (1996:98): “...analysts are taking recourse to facts about intonational *meaning* as a way of shedding light on issues of intonational *form*”.

Pretendemos mostrar a seguir a relevância da Teoria dos Atos de Fala para os estudos entonativos. Tanto Austin quanto Searle reconheceram o papel da entonação no ato de fala, sem, contudo, aprofundar a questão. Como já dissemos acima, o lugar privilegiado da entonação são enunciados curtos em diálogos curtos na situação de fala espontânea. A própria unidade básica de análise da Teoria dos Atos de Fala, o ato de fala, unidade mínima de comunicação, nos parece adequada à análise entonativa na sua função primordial, na fala espontânea, ordinária, que é a função atitudinal. Segundo Searle (1981:37), “a forma gramatical característica do ato ilocucional é a frase completa (que pode ter apenas uma palavra)...”

Outro aspecto da Teoria dos Atos de Fala essencial para o estudo entonativo é que não se estuda o significado de frases isoladas, mas inseridas em contexto: “...a significação de uma frase implica que a simples enunciação dessa, com esta significação precisa, numa dada situação, constitui a realização de um ato de fala particular”. É, pois, a construção teórica que se elaborou para se dar conta do significado do ato de fala no contexto, das “palavras no interior de frases, em determinadas situações, sob certas condições e com certas intenções (Searle, 1981, 37) que possibilita incorporar os fatos da entonação do estudo da linguagem. Nessa teoria, destacam-se o idéia de força ilocucional e a chamada teoria da intencionalidade.

A Teoria dos Atos de Fala reconhece o papel da entonação na realização do ato de fala. Em Austin (1990:66) o autor faz distinção entre performativo explícito e performativo implícito, que prefere chamar de performativo primário. Mostra que nos enunciados do primeiro tipo há a presença do performativo (Ex.: “Prometo que estarei lá”). Já no performativo primário, os recursos lingüísticos utilizados são outros, cuja relação é a seguinte: o modo verbal (o modo imperativo, por exemplo, relaciona-se com o ato ilocucional da ordem. Ex.: “Feche a porta”), advérbios (Ex.: “eu provavelmente o farei”), partículas conectivas (Ex.: “você pode contudo fazer o que lhe mando”) e, finalmente, os gestos e as circunstâncias. E é dentre esses outros recursos para a realização do chamado ato ilocucional primário é que Austin, 1990:71) insere ‘tom de voz’, ‘cadência’, ‘ênfase’. É provável que Austin não tenha percebido aqui a importância da entonação na fala ordinária, uma vez que faz menção aos textos teatrais, com suas instruções para a pronúncia da frase e as dificuldades da representação gráfica desses aspectos prosódicos. Searle (1981:43), ao distinguir o marcador proposicional do marcador de força ilocucional, reconhece que a entonação é um marcador de força ilocucional ao lado de outros, como a ordem das palavras, o acento tônico, a pontuação, o modo do verbo, além é claro, dos verbos performativos. Os autores citam explicitamente a entonação e outros aspectos prosódicos como marcador do ato de fala, mas nada escreveram sobre sua contribuição específica.

4. As atitudes na teoria dos atos de fala

Na sua XII Conferência, intitulada “Classes de força ilocucionária”, Austin (1990) estabelece cinco classes de atos de fala com base na sua força ilocucional. Entre essas propõe a classe dos ‘comportamentais’: “Os comportamentais incluem a idéia de reação diante da conduta e da sorte dos demais, e de atitudes e expressões de atitudes diante da conduta passada ou iminente do próximo”. (Austin, 1990:129). Nessa classe parece haver uma bipartição entre o que considera ser uma ‘atitude’ e o que considera ser uma ‘reação’, pois entre as sete categorias de comportamentais, apenas a quarta é denominada de ‘atitudes’. ‘Pedir desculpas’, ‘agradecer’, ‘fazer uma saudação’, reações, seriam distintas de ‘criticar’, ‘reclamar’, ‘aplaudir’, ‘culpar’, ‘aprovar’, ‘lamentar’, ‘apoiar’, atitudes.

É sem dúvida na idéia de força ilocucional do ato de fala que os estudos entonativos podem avançar. Isso fica bem claro na discussão que Searle (1995a) faz ao estabelecer as doze dimensões que servem para distinguir os diferentes tipos de atos ilocucionais e ao definir-los, fornecendo ao mesmo tempo as bases para o estudo das atitudes do falante e para o estudo da entonação como marcador de força ilocucional, conforme mostraremos a seguir.

Dentre as doze dimensões que distinguem os diferentes tipos de atos ilocucionais, pelo menos cinco podem ser manifestadas pela entonação ou outros aspectos prosódicos.

A dimensão 3, que se intitula “Diferenças quanto aos estados psicológicos expressos”, Searle afirma que “Em geral, ao realizar qualquer ato ilocucional com um conteúdo proposicional, o falante expressa uma atitude, um estado, etc. com respeito a esse conteúdo proposicional”. Isso significa que quem faz uma asserção, expressa, ao mesmo tempo, sua crença no que acabou de asseverar, quem realiza uma promessa expressa também a intenção de cumprir essa promessa, quem dá uma ordem, expressa o desejo de que o ouvinte execute o que foi ordenado. Nesse contexto, a crença, a intenção, o desejo são atitudes. Essa dimensão irá resultar na sua teoria da intencionalidade, de que falaremos mais adiante.

A dimensão 4, que está estreitamente ligada à própria noção de força ilocucional, vem apenas refinar a noção de estado psicológico ou atitude da dimensão 3: “Diferenças quanto à força ou vigor com que o propósito ilocucional é apresentado”. Esta dimensão aparece explicitamente na classificação alternativa que o autor apresenta, quando registra na definição de cada categoria de ato ilocucional, com a expressão ‘em diferentes graus’ (Ex.: “O propósito da classe assertiva é o de comprometer o falante (em diferentes graus...)”). Desta forma, um ato de fala com um propósito ilocucional definido pode ser expresso com forças ilocucionais diferentes, ou seja, atitudes diferentes. Assim, num ato de fala assertivo, várias forças podem existir na dimensão falso-verdadeiro. Entre ‘juro’ e ‘acho’, por exemplo. Cabe, pois, ao estudioso da entonação descrever e analisar a contribuição desta na manifestação dessas diferentes forças ilocucionais.

Além dessas, duas outras dimensões relacionam-se também com as atitudes do falante: as dimensões 5, 6 e 12. A dimensão 5 diz que “Diferenças quanto ao estatuto ou posição do falante e do ouvinte, no

que concerne à força ilocucional da emissão”, a 6, “Diferenças quanto ao modo como a emissão se relaciona com os interesses do falante e do ouvinte” e, finalmente, a 12, “Diferenças quanto ao estilo de realização do ato ilocucional”. Essas dimensões nada acrescentam ao entendimento de que atitudes se relacionam com a intencionalidade e com a força ilocucional, mas podem esclarecer sobre elementos da situação de fala responsáveis pelas diferentes atitudes ou forças ilocucionais.

Searle, já em *Actos de Fala*, procurava formular as bases de uma teoria de atos de fala através, entre outras, da noção de “condições de sinceridade”, que desenvolveu mais tarde, em 1983, no que chamou de teoria da intencionalidade, em que o ato de fala é a expressão de um estado psicológico, de uma intencionalidade, que define assim: “A intencionalidade é aquela propriedade de muitos estados e eventos mentais pela qual estes são dirigidos para, ou acerca de, objetos e estados de coisas no mundo” (Searle, 1983,1). Esses estados mentais são considerados primitivos e os atos de fala derivados.

Entendemos, pois, que há interesse em mudar o foco de ‘atitudes do falante’ para ‘intenções do falante’, uma vez que para esta dispomos de fundamentação teórica que as relacionam estreitamente aos atos de fala. As dificuldades de pesquisa nessa área permanecem, no nosso entender. Uma curva melódica determina significados específicos que são definidos pela interação com várias pistas contextuais. Os participantes do processo de comunicação compartilham normalmente esses significados, mas para o observador, para o pesquisador, que não participa do processo enunciativo, torna-se tarefa árdua estabelecer as conexões nessa rede de relações. “Rede”, aliás, é uma noção da teoria da Intencionalidade que pode ajudar a explicar essas dificuldades. Para Searle (1995b), os estados intencionais não são nitidamente individualizados, porque constituem uma “rede” de estados intencionais que estão logicamente relacionados ou não e que, além disso, estão imersos num substrato (“background”) que permeia toda a “rede” de estados intencionais. Esses conceitos de “rede” e “substrato”, no nosso entender, podem ser explorados com resultados positivos no estudo da pragmática da entonação.

Entendemos que Searle (1995b), com a sua teoria da intencionalidade, avança na distinção que Fónagy faz entre atitude e emoção, pois distingue estados mentais intencionais como crença, temor, esperança e desejo, que se caracterizam pela direcionalidade, de estados mentais não intencionais, como o nervosismo, a exaltação e a ansiedade.

5. Conclusão

A linguagem fornece recursos morfo-sintáticos para a realização de atos de fala com diferentes graus de força ilocucional ou atitudes do falante. Na comunicação quotidiana, coloquial, ordinária, no entanto, é a entonação e demais aspectos prosódicos que constituem os recursos mais eficazes e mais adaptados ao grande número de situações de fala de que participam os membros de uma comunidade lingüística.

A teoria dos atos de fala, com noções como: ato de fala, força ilocucional, intencionalidade, significado do falante, intenção de significação, intenção de comunicação, rede e substrato, entre outras, pode possibilitar importantes avanços na pragmática da entonação, ou melhor, numa pragmática que incorpore a entonação e demais aspectos prosódicos.

Referências Bibliográficas

- ANTUNES, D. L. *Análise da entonação de enunciados declarativos e interrogativos na fala de crianças*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado. FALE. UFMG. 2000.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas. 1990.
- BOLINGER, D. L. *Intonation and Its Parts*. London: Edward Arnold. 1986.
- CHOMSKY, N. *Studies on Semantics in Generative Grammar*. The Hague: Mouton. 1972.
- CRYSTAL, D. *Prosodic System and Intonation in English*. Cambridge: Cambridge University Press. 1969.
- FÓNAGY, I. *La Vive Voix*. Paris. Payot. 1983.
- FÓNAGY, I. Les langages de l'emotion. *Quaderni di Semantica*, n.7, v.2, p.305-318. 1986.
- FÓNAGY, I. As funções modais da entonação. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, IEL. Unicamp. Campinas. n.25, p.26-66. 1993.
- FÓNAGY, I. & Bérard, E. Il est huit heures. Contribution à la sémantique de la vive voix. *Phonetica*, n.26, p.152-192. 1972.
- HIRST, D. *La levée de l'ambigüité syntaxique par les traits intonatifs: essai de formalisation*. Aix-en-Provence: Thèse de 3e. cycle. Université de Provence. 1974.
- HIRST, D. & DI CRISTO, A. *Intonation Systems*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

- HALLIDAY, M.A.K. *A Course in Spoken English : Intonation*. Oxford: Oxford University Press. 1970.
- HOCHGREB, N. *Análise acústico-perceptiva da entoação do português: a frase interrogativa*. Tese de doutoramento. São Paulo. Universidade de São Paulo. 1983
- LADD, R. *Intonational Phonology*. Cambridge: Cambridge University Press. 1996.
- LIBERMAN, M. *The Intonational System of English*. Bloomington: Indiana University Linguistic Club. 1978.
- LOPES, M. A. G. *A prosódia da frase alternativa*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado. FALE. UFMG. 2001.
- MORAES, J. A. *Recherches sur l'intonation modale du portugais brésilien parlé à Rio de Janeiro*. Thèse de doctorat de 3ème. Cycle. Université de Paris III. Paris. 1984.
- NASCIMENTO, A.F. *Análise prosódica do vocativo na fala de crianças: uma abordagem fonética*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado. FALE. UFMG. 2000
- PACKOSZ, M. Intonation and Attitude. *Lingua*, n.56, p.153-178. 1982
- PACKOSZ, M. Prosodic features and emotive meaning. *Lingua*, v.58, n.3-4, p.309-326. 1982
- PIKE, K. *The Intonation System of American English*. Michigan: Ann Arbor Edwards Brothers, Inc. 1945.
- REIS, C. A. Analyse acoustique de la question em portugais. *Revista de Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte: FALE. UFMG. n.3, p.135-162. 1995a.
- REIS, C. A. *L'interaction entre l'accent, l'intonation et le rythme em portugais brésilien*. Aix-en-Provence: thèse de doctorat. Université de Provence. 1995b.
- ROSSI, M. et alii (orgs). *L'Intonation: de l'acoustique à la sémantique*. CNRS. 1981.
- SEARLE, J. R. *Os Actos de Fala*. Lisboa: Almedina. 1981.
- SEARLE, J. R. *Expressão e significado*. São Paulo: Martins Fontes. 1995a.
- SEARLE, J. R. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes. 1995b.
- TENCH, P. *The Role of Intonation in English Discourse*. Peter Lang. Frankfurt am Main. 1990
- THOMAS, R. & ALLAPHILIPPE, D. *Les Attitudes*. Paris: PUF, col. Que sais-je?. 1983
- ZIMBARDO, P. & EBBESEN, E. B. *Influencia em atitudes e modificação de comportamento*. São Paulo: E. Blucher. 1973.

Aspectos prosódicos da fala do idoso

Izabel Cristina Campolina Miranda

Introdução

De acordo com previsões demográficas, haverá um grande aumento da população de idosos em todo o mundo nas próximas décadas, o que nos leva a desenvolver estudos visando aumentar o conhecimento a respeito das características do indivíduo idoso.

Vários autores tentaram definir a terceira idade baseados em diferentes conceitos. Mishara & Riedel (1984) consideraram apenas os aspectos cronológicos e, com base em dados estatísticos, estabeleceram que o indivíduo é considerado idoso a partir dos 65 anos. Preti (1991) classifica os idosos em dois subgrupos: os idosos jovens (60 a 80 anos) e os velhos (acima de 80 anos). Já Meire (1992) considera que a terceira idade é um conceito basicamente biológico, indicando o declínio de várias funções vitais.

A Organização Mundial da Saúde (OMS), órgão da Organização das Nações Unidas (ONU), considera como idosos os indivíduos acima de 60 anos, partindo do princípio de que, a partir dessa idade, passam a apresentar os problemas de saúde característico do processo de envelhecimento (Leme, 1998).

Este estudo pretende demonstrar algumas transformações que o envelhecimento pode produzir nos falantes, entendendo-se a idade avançada como variável sociolingüística.

Visto que a fala não pode ser apropriadamente compreendida sem que a prosódia seja considerada, estudamos alguns aspectos prosódicos da fala do idoso a fim de caracterizarmos sua fala.

Com o envelhecimento, há redução na elasticidade dos tecidos e na força muscular e os resultados dessas alterações refletem-se nos parâmetros de medida acústica da fala. Uma variação no grau de tensão dos músculos envolvidos na fonação, interfere no modo de vibração das pregas vocais, influenciando a frequência fundamental, principal correlato acústico da entonação.

De acordo com Habermann (1972), as principais mudanças na voz em decorrência do processo de envelhecimento são diminuição da extensão vocal (o que reduz a variação melódica) e tremor na voz.

Segundo Preti (1991) o que mais chama atenção na fala dos idosos é a descontinuidade da fala, com grande número de pausas em lugares inesperados do enunciado e ritmo irregular.

Linville (1996) relata que a debilidade da musculatura intrínseca da laringe decorrente do envelhecimento pode produzir fechamento incompleto das pregas vocais e, além disso, os idosos apresentam articulação menos precisa e pausas mais longas.

Metodologia

Informantes

O estudo envolveu dois grupos de falantes: um grupo controle composto por dois adultos jovens com idade média de 25 anos e um grupo pesquisa composto por cinco idosos com idade média de 80 anos. Todos os informantes eram falantes do português brasileiro, com boa saúde geral, sem desordens significativas de linguagem e audição.

Este trabalho realizou-se apenas com falantes do sexo feminino, pois foram selecionados falantes acima de 75 anos e a expectativa de vida das mulheres é superior à dos homens.

Segundo Chaimowicz (1998), no Brasil, em 1995, para cada 100 mulheres de 60 anos ou mais, havia apenas 81 homens.

De acordo com Leme (1998), dados estatísticos mostram que, no mundo inteiro, as mulheres vivem, em média, de 5 a 10 anos mais que os homens.

Coleta de dados

Os dados foram extraídos através de situação de indução. Foi dada uma instrução ao informante do tipo “pergunte para mim se quero bolo ou pão” que resultaria no enunciado “você quer bolo ou pão?”.

Dessa forma, obtivemos os enunciados que queríamos analisar e tornamos possível o estudo comparativo.

Os dados dos falantes adultos jovens foram coletados em cabine com isolamento acústico. A coleta de dados dos falantes idosos foi realizada em suas próprias residências, em ambiente silencioso. A escolha deste ambiente está relacionada à procura da naturalidade da fala produzida pelos idosos, além da dificuldade que estes encontravam de acesso à cabine acústica.

O material de fala foi registrado em um gravador DAT (Digital Audio-Tape Recorder) da marca Sony, modelo TCD-D7 com um microfone cardióide marca Sony ECM - 221 posicionado lateralmente a uma distância de aproximadamente 4 cm da boca do informante.

A questão alternativa é aquela que apresenta duas ou mais possibilidades de resposta. As conjunções coordenativas alternativas ligam orações ou termos da oração sintaticamente independentes que exprimem idéia de alternância, ligando pensamentos que se excluem. Ao cumprir-se um fato, o outro não se cumpre.

A entonação das questões alternativas contrasta em português com a entonação interrogativa que temos na questão total, caracterizando-se melodicamente por uma subida importante na sílaba tônica que precede a conjunção a partir da qual há uma queda gradual até à tônica final, que se situa num nível mais baixo (Fernandes, 1976; Moraes, 1993).

Corpus

Você quer doce ou bolo?

Você quer oito ou dez?

Você quer lápis ou caneta?

Você quer suco ou café?

Você quer uva ou abacate?

Você quer café ou chá?

Você quer sapato ou bota?

Você quer bolo ou pão?

Análise acústica

Estudamos a entonação sob o ponto de vista acústico, extraindo-se valores de frequência fundamental e duração de 56 questões alternativas, sendo 16 sentenças ditas por falantes adultos jovens e 40 sentenças

ditas por falantes idosos. Analisamos os valores iniciais, máximos, finais e mínimos da curva de F0, duração total do enunciado e ocorrência e duração das pausas.

Foi medida a tessitura do falante pela diferença entre a frequência fundamental máxima e mínima.

A análise acústica foi realizada no Laboratório de Fonética da Faculdade de Letras da UFMG. Utilizamos o programa de análise acústica computacional WinPitch, de Philippe Martin, em sua segunda versão, por ser o mais apropriado ao estudo dos fenômenos prosódicos. Este programa fornece dados quantitativos para os correlatos físicos de duração, intensidade e F0, bem como os traçados correspondentes a cada um: o oscilograma, espectrograma, as curvas de intensidade e de F0.

Antes de efetuarmos as medidas, procedemos à delimitação das vogais. Feita a delimitação, passamos às medidas de duração e, em seguida, tomamos as medidas da curva melódica.

Consideramos apenas as vogais para efeito de nossas medidas. Quando a variação melódica numa mesma vogal é pequena (até 5 Hz) e percebemos que ela não corresponde a um movimento significativo, medimos seu valor médio. Quando o movimento é relevante, tomamos medidas no início, no meio e no final da vogal. A fim de evitar os efeitos micromelódicos, desconsideramos os três primeiros e os três últimos ciclos de cada vogal.

A duração mínima do silêncio para se considerar uma pausa é discutida. Para Yule & Brown (1993), as pausas são classificadas, segundo sua duração, em três tipos: extensas, cuja duração ultrapassa 3,2 segundos; longas, que duram entre 1,0 e 1,9 segundos e breves, que estão compreendidas no período de 0,1 a 0,6 segundos. Laver (1994) considera 200 ms como duração mínima do silêncio para se considerar uma pausa.

Neste trabalho, consideramos pausas, o momento de silêncio superior a 0,2 segundos.

Análise dos resultados

Utilizamos o teste t de Student a fim de verificarmos quais diferenças eram significativas entre os valores de F0 dos enunciados alternativos produzidos por adultos jovens e idosos.

O valor de p (probabilidade das médias serem diferentes, de acordo com o teste t) foi menor que 0.05, o que demonstra que o resultado foi significativo estatisticamente.

A média dos valores da F0 inicial, máxima e mínima para falantes jovens foi, respectivamente 229, 336 e 174 Hz e para falantes idosos foi 200, 275 e 143 Hz. O valor da frequência fundamental final foi igual ao valor da frequência mínima, tanto para falantes jovens como para idosos.

A tessitura média para falantes jovens foi 162 Hz e para falantes idosos foi 132 Hz.

A duração total dos enunciados produzidos por falantes idosos foi 30 a 35 % mais longa do que a duração dos enunciados produzidos por adultos jovens. Observamos a ocorrência de pausas silenciosas em 75% dos enunciados produzidos pelos idosos, sendo que 46,7% ocorreram antes da conjunção “ou”, 16, 7% depois do verbo “quer” e 36,6% dos enunciados ocorreram com duas pausas (antes de “ou” e depois de “quer”).

Conclusão

A entonação das frases alternativas é caracterizada por um movimento ascendente na sílaba tônica que precede a conjunção “ou” e por um movimento descendente na segunda sílaba tônica do enunciado. Esta curva melódica também foi demonstrada por Fernandes (1976) e Moraes (1984).

Os valores de F0 inicial, máximo e final foram mais altos para falantes adultos jovens. A localização dos movimentos ascendente e descendente é a mesma para enunciados ditos por adultos jovens ou idosos. A tessitura, ou seja, a faixa de extensão da F0, foi menor para falantes idosos.

A duração é um importante correlato acústico na distinção de enunciados alternativos ditos por jovens e adultos. Os enunciados produzidos pelos idosos são mais longos, o que pode ser explicado pela maior ocorrência de pausas e maior duração dos segmentos nos enunciados.

Referências Bibliográficas

- CHAIMOWICZ, Flávio. *Os Idosos Brasileiros no Século XXI*. Belo Horizonte: Postgraduate, 1998.
- FERNANDES, N. H. *Contribuição para uma Análise Instrumental da Acentuação e Entonação do Português*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1976.
- HABERMANN, G. Der alternde larynx: funktionelle aspekte. In: *HNO*, 20: 121-124, 1972.
- LAYER, J. *Principles of phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- LEME, Luiz Eugênio. *O Envelhecimento*. São Paulo: Editora Contexto: 1998.
- LINVILLE, S. E. The sound of senescence. In: *Journal of Voice*, 10:2, p.190-200, 1996.
- MEIRE, P. H. Via affective, psychodynamique et vieillissement. In: Gomes & Van Den Boch de Aguilar. *Pour un vieillissement autonome*. Bruxelles, p.127, 1992.
- MISHARA, B. L. & RIEDEL, R. G. Introduction au processus de vieillissement. In: *Le vieillissement*. Paris. Presses Universitaires de France, p.11-28, 1984.
- MORAES, João Antônio. *Recherches sur l' Intonation Modale du Portugais Brésilien Parlé à Rio de Janeiro*. Thèse de Doctorat de Troisième Cycle. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1984.
- PRETI, DINO. *A linguagem dos idosos*. São Paulo: Contexto, 1991.
- YULLE, G. & BROWN, G. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Aspectos segmentais e prosódicos da fala do parkinsoniano: observações preliminares

*Luciana Lemos de Azevedo
César Reis
Francisco Cardoso*

Resumo

A doença de Parkinson (DP), inicialmente descrita pelo médico inglês James Parkinson em 1817, é considerada uma doença degenerativa do sistema extrapiramidal decorrente da morte de células da substância negra compacta e núcleos da base, produzindo um esgotamento seletivo de dopamina (neurotransmissor).

ANGELIS (1995) ressalta que setenta a oitenta e cinco por cento dos pacientes com doença de Parkinson apresentam alterações na fala. De acordo com a mesma autora, a descrição clássica da fala Parkinsoniana engloba monotonia de frequência e intensidade, redução da sensação de intensidade (loudness), qualidade vocal rouca-áspera-soprosa, limitação no uso de parâmetros vocais relacionados à ênfase, imprecisão articulatória, alteração da velocidade e pequenos jatos de fala com pausas inadequadas. Tais alterações caracterizam uma disartria hipocinética.

Alguns estudos tratam das alterações encontradas nos aspectos segmentais da fala do paciente Parkinsoniano, ao passo que raramente observamos uma inferência a respeito dos aspectos prosódicos da fala deste paciente.

O presente estudo se propõe a realizar uma análise acústica computadorizada dos aspectos segmentais e prosódicos da fala do Parkinsoniano pré e pós administração da medicação pertinente (levodopa), permitindo uma avaliação objetiva dos resultados obtidos com a medicação e uma descrição de parâmetros mensuráveis que caracterizariam a voz e a fala do paciente Parkinsoniano.

Tendo em vista que a referida patologia manifesta-se tipicamente na terceira idade, a análise das alterações encontradas deverá levar em conta as alterações próprias da idade, valendo-se de um grupo controle composto de pacientes idosos sem alterações neurológicas.

Objetivo

O presente estudo tem como objetivo descrever os parâmetros mensuráveis que caracterizariam a fala do paciente Parkinsoniano, considerando as alterações próprias da idade, bem como verificar o efeito da levodopa na fala do mesmo, através de uma análise acústica computadorizada dos aspectos segmentais e prosódicos da fala do paciente Parkinsoniano, possibilitando, desta forma, uma avaliação objetiva do impacto dos sintomas da doença de Parkinson e do efeito da medicação na comunicação oral deste paciente.

Literatura

Pacientes com doença de Parkinson apresentam uma incidência significativa de alterações de voz e fala (HASSON, VIANNA & SARVAT, 1999). Estima-se que 89% dos pacientes com doença de Parkinson experimentarão alterações vocais com a progressão da doença (PEREZ et alii, 1996). HARTELIUS & SVENSSON (1994) relataram uma frequência de desordens de voz e fala em 70% e de desordens de mastigação e deglutição em 41% dos 258 pacientes com DP submetidos a um questionário.

O paciente Parkinsoniano apresenta um prejuízo peculiar da expressão verbal, observando-se monotonia de frequência e intensidade, sensação de intensidade reduzida, qualidade vocal rouca-áspera-soprosa, tremor vocal, insuficiência prosódica, disfluência, imprecisão articulatória, alteração da velocidade e pequenos jatos de fala com pausas inadequadas (HOFMAN, 1990; HARTELIUS & SVENSSON, 1994;

CARRARA, 1995; PAWLAS et alii, 1996; PEREZ et alii, 1996; GAMBOA et alii, 1997). Estas alterações podem estar presentes em fases precoces da enfermidade (PAWLAS et alii, 1996; GAMBOA et alii, 1997) e aumentar sua frequência de ocorrência e severidade com a duração e evolução da doença (HARTELIUS & SVENSSON, 1994; PAWLAS et alii, 1996).

FORREST et alii (1989), a partir de um estudo comparativo entre pacientes Parkinsonianos e um grupo controle de idosos, observaram que o grupo composto de pacientes Parkinsonianos apresentou, em relação ao grupo controle, movimento limitado de mandíbula, amplitude de movimento labial e velocidade de fala reduzida, menor duração dos segmentos vocálicos, transição de formantes reduzida e aumento do tempo de início de sonorização.

STEWART et alii (1995), estudando o efeito do Deprenyl (medicamento antiparkinsoniano) na fala de 12 pacientes Parkinsonianos em estágio inicial da doença (estágio inferior ou igual a II na escala de Hoehn & Yahr), chegaram à conclusão de que tal medicação não demonstrou efeito consistente na fala destes pacientes, sendo que, sob o efeito da medicação, 10 pacientes não apresentaram alterações detectáveis na fala, 1 ficou pior e 1 apresentou melhora.

PEREZ et alii (1996) observaram tremor com localização primária em movimento vertical da laringe ao exame laringoestroboscópico em 55% dos pacientes com Parkinsonismo Idiopático (sem etiologia definida) estudados.

FOX & RAMIG (1996), em um estudo comparativo entre 30 pacientes com doença de Parkinson Idiopática (15 do sexo feminino e 15 do masculino) e 14 indivíduos do grupo controle, observaram que os pacientes Parkinsonianos apresentaram intensidade vocal de 2 a 4 dB NPS menor em relação ao grupo controle.

PAWLAS et alii (1996), realizaram um estudo visando reportar a frequência da ocorrência e o tipo de alteração de voz e características de fala em 45 pacientes com DP idiopática (33 homens e 12 mulheres com média de idade de 65,2 e 62,3 anos respectivamente e entre os estágios I a IV de Hoehn & Yahr). Três fonoaudiólogos experientes e previamente treinados analisaram a presença ou não de 43 características de voz e de fala da leitura de um texto foneticamente balanceado ("Rainbow Passage") realizada por cada indivíduo. À exceção de 03 pacientes recentemente diagnosticados, todos encontravam-se em tratamento com drogas anti-parkinsonianas e todos os dados foram

coletados com os pacientes sob o efeito da medicação. As alterações mais frequentes foram na qualidade vocal (91%), na articulação (56%), na sensação de frequência (53%), na velocidade (53%) e no acento (53%). Os tipos de alteração vocal e as características de fala que ocorreram com maior frequência foram qualidade vocal rouco-áspera (71%), articulação imprecisa (53%), monotonia de frequência (49%), acento reduzido (49%), prosódia não natural (40%), qualidade vocal soprosa (40%), qualidade vocal crepitante com sensação de frequência grave (38%), qualidade vocal molhada-crepitante (24%), velocidade rápida (24%), tremor vocal (20%), prolongamentos audíveis (20%) e omissões de fonemas (20%). Vale ressaltar que alterações nas características vocais prevaleceram em estágios iniciais da doença, enquanto alterações nas características de fala foram mais frequentes em estágios mais evoluídos da doença e ambas alterações (nas características de voz e de fala) aumentaram em frequência de ocorrência e em número com a duração e evolução da doença. Os autores ressaltam a importância do estabelecimento de um tratamento fonoaudiológico para estes pacientes visando a funcionalidade de sua comunicação oral.

GAMBOA et alii (1997) realizaram um estudo de análise acústica vocal de Parkinsonianos tratados com drogas dopaminérgicas e, quando comparados ao grupo controle, esses pacientes apresentaram maior perturbação de frequência (jitter), maior frequência fundamental, menor proporção harmônico-ruído, menor variabilidade de frequência e intensidade na emissão de sentenças e menor extensão vocal. Os autores ressaltaram, ainda, a alta frequência de alterações vocais tais como baixa intensidade vocal, monotonia de frequência, quebras, tremor e emissão com esforço, sendo que tais características parecem não sofrer interferência da duração e intensidade da doença.

LIMA et alii (1997) relataram a necessidade dos pacientes Parkinsonianos avaliados em seu estudo de recorrer à repetição e à auto-correção, aliada à imprecisão articulatória. Tal estudo demonstrou distúrbio de fala caracterizado pela dificuldade de produção em 94% dos Parkinsonianos que compunham a amostra.

SAPIR et alii (1999), através de um estudo perceptivo auditivo da fala e da voz de 42 pacientes com doença de Parkinson Idiopática, observaram disфонia em 86% dos casos, alterações articulatórias e na fluência da fala em 50% e 33% da amostra, respectivamente, e 33% dos pacientes com alteração na prosódia.

MOURÃO et alii (1999) realizaram avaliação vocal de 15 pacientes Parkinsonianos que apresentavam flutuação motora como efeito da levodopa (“wearing off” – quando ocorre uma diminuição do tempo de duração do efeito terapêutico da levodopa). Tal avaliação foi realizada no período em que os pacientes encontravam-se sob o efeito da medicação e no período em que os mesmos estavam sem o efeito da medicação através do software Dr. Speech Science 3.0. / Tigers Electronics. Os resultados indicaram a inexistência de diferença nas medidas acústicas e de tempo máximo de fonação das vogais entre os períodos em que os pacientes encontravam-se sob o efeito da medicação e fora do efeito da medicação.

Como se vê, alguns estudos abordam as alterações nos aspectos segmentais e apenas alguns raramente se referem aos aspectos prosódicos da fala do paciente com doença de Parkinson de forma subjetiva, sem a apresentação de dados de mensurações objetivas.

Alterações vocais frequentemente acompanham o processo de envelhecimento e a doença de Parkinson (BAKER et alii, 1998).

Têm sido relatadas na literatura alterações vocais características do processo natural de envelhecimento, tais como modificação da frequência fundamental (diminuição no sexo feminino e aumento no sexo masculino), valores elevados de jitter e shimmer e diminuição da velocidade de fala (BOONE & MACFARLANE, 1994).

Metodologia

Inicialmente foi desenvolvido um estudo piloto, onde foram realizadas gravações em cabine acusticamente tratada do seguinte corpus:

1. Sentenças declarativas: (“Juliana, filha de Paulo, é muito chata.”; “Pedro comprou um carro.”; “O carro parou na calçada.”; “Maria ficou triste com a notícia.”; “Não quero café, quero chá.”)
2. Sentenças interrogativas: (“Que horas são?”; “Você vai viajar hoje ou amanhã?”; “Onde você vai?”; “Quem chegou ontem?”; “Você viu o professor?”)
3. Vocativos: (“Paulo !”; “Vem cá, menino!”)
4. Sentenças enumerativas: (“Fui à feira e comprei batata, cebola e banana.”; “Hoje eu quero carne, tomate e alface.”)

5. Sentença longa: (“Vítima de complicações decorrentes da AIDS, enfermidade que não assumiu publicamente, embora seu círculo de amigos mais íntimos soubesse da verdade, Renato Russo, construiu, sem sombra de dúvida, um legado poético forte.”)

Dois indivíduos Parkinsonianos (entre os estágios II e III da escala de HOEHN & YAHR, 1967) sem o efeito da medicação e um indivíduo do grupo controle, após se familiarizarem com as sentenças escritas apresentadas em fichas, eram solicitados a falar cada uma das sentenças da forma mais natural possível, após estas terem sido lidas e memorizadas (uma de cada vez).

Procedemos, então, à análise acústica do corpus, realizada através do software WinPitch 1.8., de Philippe Martin.

Resultados

A partir da análise acústica dos dados, pudemos levantar as seguintes observações:

- Pouca variação de frequência e intensidade, principalmente nas sentenças interrogativas, nos indivíduos Parkinsonianos;
- Tônica proeminente pouco destacada nos indivíduos Parkinsonianos;
- Tendência, por parte dos Parkinsonianos, ao emprego do ritmo silábico;
- Em um dos Parkinsonianos, houve uma tendência ao emprego do padrão entonativo de interrogativas para sentenças afirmativas. Este mesmo indivíduo apresentou fala caracterizada por disfluência;
- Tivemos dificuldade na segmentação do material de fala dos Parkinsonianos devido a ocorrência freqüente de apagamento das vogais;
- O indivíduo do grupo controle, ao nosso ver, apresentou fala exageradamente modulada em frequência. Desta forma ficou ainda mais evidente a pouca variação da frequência fundamental durante um enunciado emitido pelos Parkinsonianos.

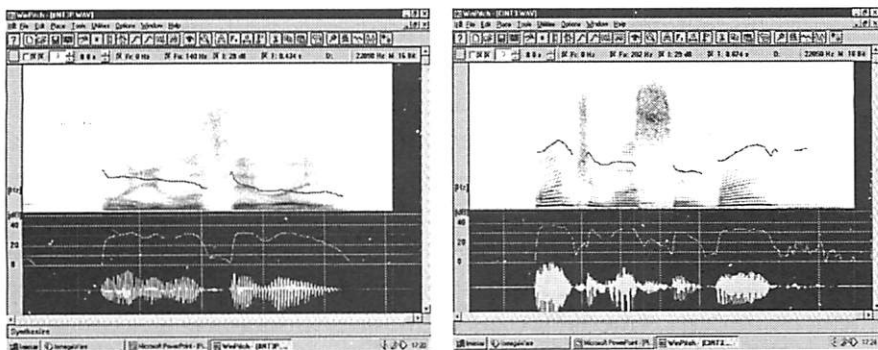


Figura 1: Curva melódica da emissão da sentença : “Onde você vai ?” realizada por um indivíduo Parkinsoniano à esquerda e por um indivíduo do grupo controle à direita.

Conclusão

Analisando os resultados, surgiram as seguintes especulações quanto ao protocolo de análise acústica utilizado:

- A preocupação em memorizar uma sentença para depois ser emitida, pode ter interferido na velocidade de fala e no contorno melódico utilizado pelos indivíduos;
- Devido ao número reduzido da amostra, as observações realizadas podem se referir apenas a uma característica individual dos falantes;
- Na frase longa (que deveria ser lida), uma dificuldade de leitura pode ter interferido no contorno melódico utilizado pelos indivíduos;
- A modulação em frequência utilizada pela amostra do grupo controle nos pareceu artificial e muito exagerada, não refletindo seu padrão natural de modulação.

Com o objetivo de sanar as dificuldades supracitadas, optamos por modificar o protocolo de análise acústica, buscando uma emissão mais próxima da fala espontânea, mas que ao mesmo tempo apresente o mesmo material de fala, uma vez que realizaremos um estudo comparativo.

Após editadas as gravações, pretendemos verificar a nossa hipótese de que o Parkinsoniano apresenta menor variação de frequência e intensidade durante sua fala. Para tal, verificaremos a existência ou inexistência de uma diferença estatisticamente significativa entre a frequência fundamental máxima e mínima durante a emissão de uma sentença e a variação entre os picos de intensidade em cada sílaba do enunciado. Com o intuito de enriquecer o trabalho e acreditando que a medicação utilizada pelo Parkinsoniano não interferirá na sua tessitura vocal, realizaremos medidas ditas segmentais (frequência fundamental, perturbação de frequência e intensidade – jitter e shimmer, proporção harmônico-ruído – HNR, intensidade e tremor vocal) a partir da análise da emissão sustentada da vogal [a].

Referências Bibliográficas

- ANGELIS, Elizabeth Carrara. *Doença de Parkinson - efetividade da fonoterapia na comunicação oral e na deglutição*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Medicina, 1995. 67p. (Tese, Mestrado em Distúrbios da Comunicação Humana: Campo Fonoaudiológico).
- BAKER, K.K., RAMIG, L.O., LUSCHEI, E.S., SMITH, M.E. Thyroarytenoid muscle activity associated with hypophonia in Parkinson disease and aging. *Neurology*, Denver, v.51, n.6, p.1592-8, dec. 1998.
- BOONE, D.R., MC FARLANE, S.C. *A voz e a terapia vocal*. Trad. COSTA, S. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994. Terapia vocal para problemas especiais, p.206-38.
- FORREST, K., WEISMER, G., TURNER, G.S. Kinematic, acoustic, and perceptual analyses of connected speech produced by parkinsonian and normal geriatric adults. *J. Acoust. Soc. Am.*, Madison, v.85, n.6, p.2608-22, jun. 1989.
- FOX, C.M., RAMIG, L.O. Speech characteristics associated with aging and idiopathic Parkinson disease in men and women. *NCVS Status and Progress Report*, Denver, v.10, p.69-77, nov. 1996.
- GAMBOA, J., JIMÉNEZ, F.J.J., NIETO, A., MONTOJO, J., PAREJA, M.O., MOLINA, J.A., ALBEA, E.G., COBETA, I. Acoustic voice analysis in patients with Parkinson's disease treated with dopaminergic drugs. *J. Voice*, Madrid, v.11, n.3, p.314-20, 1997.
- HARTELIUS, L., SVENSSON, P. Speech and swallowing symptoms associated with Parkinson's disease and multiple sclerosis: a survey. *Folia. Phoniatr. Logop.*, Gothenburg, v.46, n.1, p. 9-17, 1994.

- HASSON, M.B.C., VIANNA, M.S., SARVAT, M.A. The incidence of voice problems in Parkinson's disease and of bowed vocal folds. In: SECOND WORLD VOICE CONGRESS, 2, 1999, São Paulo. *Anais do Second World Voice Congress*. São Paulo: 1999. p.70-1.
- HOEHN, M. M., YAHR, M. D. Parkinsonism: onset, progression and mortality. *Neurology*, New York, v.17, n.5, p.427-42, 1967.
- HOFMAN, S. Aspects of language in parkinsonism. *Adv. Neurol.*, Tel Aviv, v.53, p.327-33, 1990.
- LIMA, S.S.P., QUAGLIATO, E.M.A.B., CAGLIARI, L.C., SOUZA, E.A.P. Linguagem e isolamento social no mal de Parkinson. *Rev. Soc. Bras. Fonoaudiologia*, Campinas, v.1, n.2, p.05-13, dez. 1997.
- MOURÃO, L., FERRAZ, H.B., AGUIAR, P.C., BORGES, V., SANTOS, S., ANDRADE, L.A.F. Voice assessment in on and off phases of fluctuating Parkinson's disease patients. In: SECOND WORLD VOICE CONGRESS, 2, 1999, São Paulo. *Anais do Second World Voice Congress*. São Paulo: 1999. p.70.
- PAWLAS, A.A., RAMIG, L.O., COUNTRYMAN, S. Perceptual voice and speech characteristics in patients with idiopathic Parkinson. *NCVS Status and Progress Report*, Denver, v.10, p.79-87, nov. 1996.
- PEREZ, K.S., RAMIG, L.O., SMITH, M.E., DROMEY, C. The Parkinson larynx: tremor and videostroboscopia findings. *J. Voice*, Boulder, v.10, n.4, p.354-61, 1996.
- SAPIR, S., PAWLAS, A., RAMIG, L., COUNTRYMAN, S., O'BRIEN, C., HOEHN, M., THOMPSON, L. A. Speech and voice abnormalities in Parkinson disease: relation to severity of motor impairment, duration of disease, medication, depression, gender and age. *NCVS Status and Progress Report*, v.14, p.149-61, 1999.
- STEWART, C., WINFIELD, L., HUNT, A., BRESSMAN, S.B., FAHN, S., BLITZER, A., BRIN, M.F. Speech dysfunction in early Parkinson's disease. *Mov. Disord.*, New York, v.10, n.5, p.562-5, sep. 1995.

O estudo entonativo da persuasão à luz da teoria dos atos de fala

Luciana Mendonça Alves

1. Introdução

As negociações comerciais fazem parte do cotidiano moderno. Deparamo-nos com elas a todo momento. Estamos sempre negociando alguma coisa: um produto, uma idéia, um serviço ou um projeto. Todos nós convencemos e somos convencidos. E o sucesso destas negociações depende principalmente da forma como o proponente se manifesta em relação ao seu produto. Nesse contexto, a linguagem é o elemento essencial, e a fala é a essência das relações entre sujeitos. Pela sua abertura para a interpretação, e pelo poderoso sistema de comunicação que representa, a fala freqüentemente provoca certos efeitos sobre emoções, ações, pensamentos ou atitudes dos ouvintes. E é justamente a forma como o falante produz estes efeitos através da sua fala, com o objetivo de persuadir, o objeto deste estudo.

2. Fundamentação teórica

2.1. A teoria dos atos de fala e a persuasão

Segundo AUSTIN (1990), a persuasão é classificada, como um ato perlocucionário, já que, intencionalmente, produz conseqüências sobre os sentimentos, pensamentos ou ações dos ouvintes. Segundo o autor, os efeitos conseqüentes das perlocuções não incluem efeitos apenas

convencionais, (isso corresponde ao ato ilocucionário, às formas de realização de uma força ilocucional) mas sim intencionais, levando o ouvinte à tomada de alguma ação (ou mudança de atitude) atribuível ao locutor. Não sendo considerado convencional, não é possível explicitá-lo pela fórmula performativa. Assim, podemos dizer “Eu argumento”, “Eu aviso”, mas não podemos dizer “Eu persuado”.

Para que haja persuasão, é necessário que haja intencionalidade. De acordo com AUSTIN (1990), a produção de efeitos ou conseqüências sobre o ouvinte pode ser intencional ou não intencional, ou seja, pode-se enunciar um proferimento sem ter a intenção de que ele cause algum efeito, e ele causar. SEARLE (1995) esclarece que intencionalidade é direcionalidade (por exemplo, ter a intenção de fazer algo é uma forma de intencionalidade entre outras) e todas as ações intencionais têm intenções na ação, mas nem todas têm intenções prévias. Desta forma, é possível concluir que a persuasão será sempre intencional, e esta intenção, na grande maioria dos casos, será prévia.

2.2. Persuasão e atitude

Segundo ARISTÓTELES, a persuasão acontece sob a forma de três categorias: *ethos* – persuasão através da personalidade e caráter; *pathos* – persuasão através da emoção e *logos* – persuasão através da razão. Em um mesmo discurso persuasivo é comum encontrarmos manifestação de mais de uma categoria. Por exemplo, a persuasão através da razão (*logos*) juntamente com a persuasão através da emoção (*pathos*) são certamente as mais utilizadas em situações vendedor-cliente: fornecendo as características do produto, com suas vantagens, preço, etc., ou seja, argumentando, ele estará usando o *logos*, e, ao final, poderá fazer uma apelo no qual o *pathos* (emoção) será expresso pela entonação (ex: Ah, leva agora! Eu divido para você em 5 vezes.).

A classificação que AUSTIN (1990) dá à persuasão dentro da Teoria dos Atos de Fala coincide com o conceito encontrado na literatura (BOOTH-BUTTERFIELD, 1999; BROWN, 1971; CITELLI, 2000; COCKCROFT, 1992; FOWLER, 2000; HOVLAND, 1957; JAHR, 2000; KARLINS, 1971; LÉ SÉNÉCHAL-MACHADO, 1997). Todos concordam com a idéia básica de que a persuasão é um recurso utilizado para tentar mudar a atitude do receptor, através do uso da comunicação.

Já a definição de atitude é bastante controversa entre diferentes autores. Para FÓNAGY (1993), atitude designa uma maneira determi-

nada de se comportar em diversas situações, um comportamento consciente, controlado, tendo um componente moral, intelectual, opondo-se às emoções. Alegria, tristeza e angústia são consideradas como emoções. A ironia, a reprovação, a justificação seriam atitudes. Ainda segundo ele, a participação global dos meios prosódicos e articulatórios que caracteriza a expressão das emoções fornece-nos um critério precioso para a oposição da expressão das emoções à das atitudes, já que as emoções exprimem-se sobretudo por configurações melódicas. Para outros autores, como KARLINS (1971), as atitudes têm conotação emocional e vêm sempre acompanhadas de um sentimento positivo ou negativo. HALLIDAY (1970) associa de forma bastante clara atitude e entonação. Para ele, a entonação faz parte da gramática e a atitude do falante representa apenas uma das funções desempenhadas pela entonação. A escolha do tom relaciona-se com as noções de modo (tipo de orações – declarativas, interrogativas...), com a noção de modalidade (possibilidade, probabilidade, relevância...), com os atos de fala (ordem, pedido, sugestão...) e com as atitudes do falante (polidez, indiferença, surpresa...).

Como vimos, alguns autores associam o conceito de atitude ao de emoção e outros opõem. Julgo que este tema merece mais atenção dos estudiosos desta área, pois não é muito vasta a literatura sobre atitude. É muito importante ter estes conceitos bem claros e definidos tanto para o estudo da prosódia quanto para o estudo dos Atos de Fala. Baseado em FÓNAGY (1993), estou considerando neste estudo que atitudes e emoções são aspectos distintos.

3. Experimento

3.1. Material e método

Foi realizado um experimento piloto com o objetivo principal de caracterizar a estrutura prosódica presente em situação de fala espontânea no discurso persuasivo. Para isso, foram visitados oito estabelecimentos comerciais do mesmo ramo, em dois *Shopping Centers* de Belo Horizonte. A pesquisa foi realizada em estabelecimentos do mesmo ramo visando minimizar variáveis como as causadas pelo contexto, nível sócio-cultural, conhecimento do assunto. A pesquisadora visitou as lojas com a suposta intenção de comprar um produto, e o diálogo foi integralmente gravado, utilizando um DAT (digital audio tape corder/

enregistreur) da Sony, modelo TCD-D8 e um microfone de lapela Sony ECM145, que não ficava aparente. As vendedoras não perceberam que estavam sendo gravadas, o que garantiu a espontaneidade do discurso. Do discurso destas oito vendedoras foram selecionadas 32 frases, sendo 21 persuasivas e 11 informativas. As frases persuasivas foram contrastadas com as informativas. Para fins de análise, devido ao nível considerável de ruído presente nas gravações, estas frases foram reproduzidas na voz da pesquisadora, em cabine acústica, seguindo a mesma metodologia utilizada por HOCHGREB (1983) e NASCIMENTO (2000). Mais três pessoas estavam presentes no momento desta gravação para garantir a fidelidade na reprodução da fala das vendedoras, com especial atenção às curvas melódicas, duração, velocidade de fala e ritmo.

A análise instrumental foi feita no programa de análise prosódica WinPitch, versão 1.6d de 1996/1997, de Philippe Martin. Para a análise de cada enunciado, examinei a curva de frequência fundamental (F0), a variação de intensidade, o espectrograma de banda larga e o oscilograma. Foram medidos os valores de frequência fundamental inicial, final, mínimo e máximo de cada enunciado. Além destes, analisei a duração (das sílabas proeminentes e das suas vogais isoladamente), a inclinação e a direção das curvas.

A classificação das frases em persuasivas e informativas foi baseada em pistas semânticas e prosódicas, e confirmada posteriormente com um teste perceptivo aplicado a um grupo de trinta pessoas. Este teste consistiu da apresentação de uma fita contendo as frases selecionadas, na voz das vendedoras, para grupos pequenos (de 4 a 7 pessoas), que eram solicitados a classificar as frases em persuasivas (situação em que a vendedora tentava convencer) e informativas (situação em que a vendedora estava apenas informando). Todos receberam um gabarito numerado onde deveriam apenas marcar um "x" na coluna correspondente à frase persuasiva ou à informativa à medida que iam escutando cada frase. A grande maioria classificou as frases de acordo com o esperado, com exceção das frases correspondentes à última vendedora ouvida, que não apresentou nenhuma variação melódica, e a maioria classificou todas as frases desta vendedora como informativas. Estas frases foram retiradas do *corpus*. Entretanto, este fato é uma evidência de que a prosódia é um aspecto fundamental para um enunciado persuasivo.

3.2. Resultados

3.2.1 – O processo persuasivo

De uma maneira geral, no processo persuasivo em questão, observo que são mais marcados (através de maior variação melódica, maior intensidade e maior duração da tônica) os advérbios, em especial os de intensidade, os adjetivos, os substantivos que caracterizam o produto, os numerais, e, em menor grau, os verbos. Entre os substantivos que descrevem o produto, as pausas são mais longas. As palavras que determinam o diferencial do produto destacam-se do ponto de vista prosódico ou são reforçadas pela repetição.

3.2.2 – A duração

A duração é um importante parâmetro para análise. Para BOLINGER (1986), a duração pode ser usada para intensificação, principalmente de adjetivos (mas também de outras classes de palavras). Ele afirma também que, quanto mais uma expressão é usada, mais as suas partes tendem a se fundir e serem faladas mais rapidamente; o oposto é verdadeiro para alguma informação nova introduzida.

No presente estudo, a duração das vogais das sílabas tônicas proeminentes (HALLIDAY, 1970) nas frases persuasivas foi maior do que as das informativas. Este achado se justifica na teoria de Bolinger, pois, nos enunciados persuasivos, como já exposto, há uma maior intensificação das palavras, e o tempo todo traz novas informações, o que, segundo ele, é responsável por uma maior duração.

A figura 1 mostra a duração da vogal da sílaba tônica proeminente para 6 informantes. Estão sendo comparadas uma frase informativa e uma persuasiva da mesma pessoa.

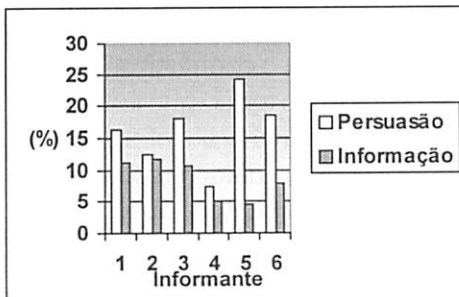


Fig 1 – Duração da vogal da sílaba tônica proeminente.

A duração demonstrada está em valores relativos, ou seja, representa a proporção da duração da vogal da tônica proeminente do enunciado em relação à sua duração total

3.2.3 – A forma do contorno melódico

As formas dos contornos melódicos das vogais das sílabas tônicas salientes encontrados nas frases persuasivas foram bem características. A variação melódica foi grande. Houve o predomínio de curvas ascendentes, e algumas com uma grande inclinação. Apareceram com frequência algumas curvas de contorno complexo, em especial, ascendente-descendentes.

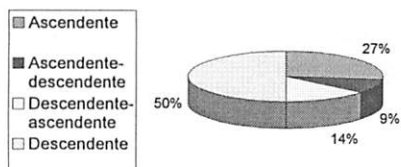


Fig. 2 – Proporção das formas dos contornos melódicos encontrados na tônica proeminente em frases informativas.

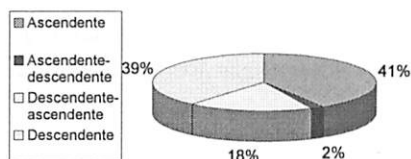


Fig. 3 – Proporção das formas dos contornos melódicos encontrados na tônica proeminente em frases persuasivas.

3.2.4 – Valores inicial, final, máximo e mínimo da F0

Os valores máximos de F0 medidos para cada frase apresentaram-se maiores nos enunciados persuasivos, confirmando a hipótese inicial de que haveria uma maior variação melódica em falas persuasivas. Os valores de F0 inicial das frases persuasivas apresentaram-se menores do que os valores das informativas. Para os outros valores não foram encontrados resultados significativos.

3.2.5 – O acento enfático

Foi observado em frases persuasivas o uso freqüente do acento enfático. Este acento tem função intensificadora e contrastiva. Há uma focalização no intuito de chamar a atenção para o termo que ao qual dar destaque, a depender do direcionamento atitudinal e/ou informacional do falante. GONÇALVES (1997) define o “acento enfático” como a pista gramatical utilizada pelo falante para imprimir relevo, ou seja, ele é responsável pelo realce do item destacado no texto; sendo a ênfase um fenômeno de quebra (ruptura) dos padrões melódicos do enunciado.

Tais sentenças têm alterados os seus valores de duração da sílaba, intensidade (maior intensidade) e elevação da F0. De acordo com os estudos deste autor, a segunda pretônica é o *locus* preferencial para a exteriorização do acento enfático de contraste no Português do Brasil.

Nos dados obtidos para este trabalho, a proeminência acentual localiza-se na primeira sílaba das palavras, nem sempre coincidindo com a segunda pretônica. Estas sílabas apresentam um aumento de intensidade, duração e grande variação melódica que se manifesta por curvas ascendentes. Por exemplo: cristal, ao invés de cristal, excelente, ao invés de excelente, benefícios, ao invés de benefícios.

3.2.6 – O padrão suspensivo

Foram encontradas com freqüência frases com um padrão suspensivo, caracterizado por uma entonação sugestiva de incompletude, deixando o enunciado em aberto. Alguns falantes, ao enunciar características do produto, ao final, concluíam a frase com uma entonação de que ainda teria continuidade, como se estivessem enumerando e ainda não tivessem terminado (ou seja: tudo isso e muito mais). O contorno melódico destas frases caracteriza-se por um final plano que se mantém relativamente alto (nivelamento melódico) e há um alongamento da última vogal tônica.

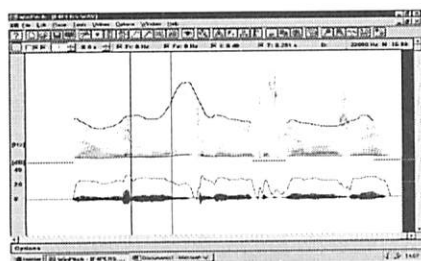


Fig. 4 Não, ele é muito bonito esse relógio.

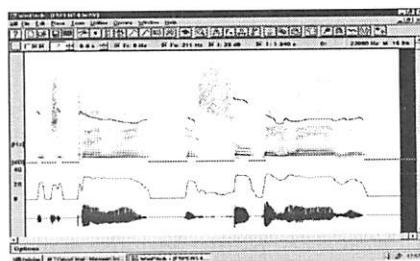


Fig. 5 O titânio é super leve.

As figuras 4 e 5 ilustram a tela do programa WinPitch. A primeira linha, de cima para baixo, representa a F0, a segunda a intensidade, e a terceira o oscilograma. Na fig.4 há uma frase com grande variação melódica. Na fig.5 há a representação do padrão suspensivo. Ambas as formas mostraram-se freqüentes no discurso persuasivo.

4. Conclusão

Este é apenas um primeiro estudo em que procuramos ver os fatos entonativos na teoria dos Atos de Fala. Certamente este estudo ainda deverá ser aprofundado, sobretudo na aplicação da teoria na interpretação semântica dos fatos entonativos.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. São Paulo: Difusora Européia do Livro, 1959.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas. 1990.
- BOLINGER, Dwight. *Intonation and its Parts: melody in spoken english*. London: Edward Arnold Publishers Ltd, 1986.
- BOOTH-BUTTERFIELD, S. *Steve's primer of persuasion and influence*. [online]. Available from World Wide Web: <<http://www.as.wvu.edu/~sbb.htm>> 30 jul.2000.
- BROWN, J. A. C. *Técnicas de persuasão*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- CARVALO, Nelly. O léxico da publicidade. *INTERCOM – Revista Brasileira de Comunicação*. V.18, n.1, p.9-20. São Paulo, 1995.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 14.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- COCKCROFT, R. and Susan M. *Persuading People*. London: Macmillan Press. 1992.
- FÓNAGY, Ivan. As Funções Modais da Entonação. *Caderno de Estudos Lingüísticos*. v.25, p.25-65, Campinas, 1993.
- FOWLER, Alan. *Negocie, influencie e convença*. São Paulo: Nobel, 2000.
- GONÇALVES, Carlos A. Vitória. *Focalização no Português do Brasil*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1997.
- HALLIDAY, M. A. K. *A Course in Spoken English: Intonation*. London: Oxford University Press, 1970.
- HOCHGREB, Norma. *Análise Acústico-Perceptiva da Entoação do Português: a frase interrogativa*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.
- HOVLAND, Carl I. *The Order of Presentation in Persuasion*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- JAHN, Nelson. *A Propaganda Ideológica*. [online]. Available from World Wide Web: <<http://www.jahr.org/nel/artigos.htm>> 30 jun.2000.
- KARLINS, Marvin & ABELSON, Herbert I. *Persuasão: como modificar opiniões e atitudes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1971.

- LÉ SÉNÉCHAL-MACHADO, Ana Maria. O processo de persuasão e o comportamento de persuadir. *Psicologia ciência e profissão*. v.17, n.3, p.28-34, 1997
- NASCIMENTO, Adriana F. *Análise Prosódica do Vocativo na Fala de Crianças: uma Abordagem Fonética*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- SEARLE, John R. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Ato de fala e prosódia: uma inter-relação, um casamento feliz¹

Patrícia Rodrigues Tanuri Baptista

Ao estabelecer uma correlação entre ato de fala² e prosódia, pretendemos ressaltar a importância da natureza dialógica da interação humana, ou, noutras palavras, dos processos interativos pelos quais os participantes de uma interação negociam suas interpretações. O presente artigo tem por objetivo empreender uma reflexão sobre a relação existente entre essas duas questões – ato de fala e prosódia –, buscando um aprofundamento dessa discussão, através da observação de dados reais do comportamento lingüístico coletados a partir de gravações de conversações telefônicas entre ouvinte e locutor de rádio.³ Estamos, portanto, considerando fatores interativos e contextuais no processo comunicativo.

Com tal objetivo, apoiando-nos em Gumperz (1982),⁴ estamos partindo do pressuposto de que um enunciado pode ser entendido de

¹ Feliz, inclusive, no sentido das condições de felicidade de Searle (1965): condições necessárias para a realização bem sucedida de um ato.

² Segundo a Teoria dos Atos de Fala (Austin, 1962, Searle, 1965), “dizer algo é fazer algo”. Estamos, portanto, tratando, do ato de fala, do uso da linguagem em um determinado contexto, com uma determinada finalidade.

³ Trata-se de um programa de rádio em que o ouvinte conversa pelo telefone com o locutor do programa para fazer uma denúncia, um pedido ou uma reclamação.

⁴ GUMPERZ, 1982. p.2.

várias maneiras e de que as pessoas tomam decisões de como interpretar uma determinada elocução com base em suas definições do que está acontecendo no momento da interação,⁵ sem o que nenhum enunciado poderia ser interpretado. Estamos nos referindo à noção de enquadre que se refere, assim, à noção de que atividade está sendo encenada⁶ e de qual sentido os falantes dão ao que dizem.⁷ Nessa perspectiva, uma noção teórica fundamentalmente importante para o nosso estudo é a de pista de contextualização.⁸ Para o autor,

(...) é através de constelações de traços presentes na superfície das mensagens que os falantes sinalizam e os ouvintes interpretam qual é a atividade que está ocorrendo, como o conteúdo semântico deve ser entendido e como cada oração se relaciona ao que a precede ou segue. Tais traços são denominados pistas de contextualização.

Na maioria dos casos, salienta Gumperz, as pistas de contextualização são usadas e percebidas de forma irrefletida. Esses traços dizem respeito às formas lingüísticas ou não-lingüísticas (ou seja, a maneira como as palavras são ditas) que contribuem para a sinalização de pressuposições contextuais – como ritmo, volume da voz, entonação e estilo de discurso – que permitem ao falante caracterizar o tipo de interação e o tipo de participação que é dele esperada (enquadres/frames).⁹

A importância dessa noção teórica torna-se evidente para a análise dos dados que estamos focalizando, como observaremos na conversação abaixo em que a ouvinte liga para reclamar do problema da greve nas escolas:

(1)

Valdir = locutor
Elvira = ouvinte

1. Valdir: alô..
2. /.../

⁵ TANNEN & WALLAT, 1987.

⁶ GUMPERZ, 1982.

⁷ TANNEN & WALLAT, 1987.

⁸ GUMPRS, 1982. p.2.

⁹ TANNEN & WALLAT, 1987.

3. alô?
4. Elvira: Valdir?
5. Valdir: ãh?
6. quem está falando?
7. Elvira: Elvira
8. /.../
9. Valdir: mas o quê você deseja?
10. Elvira: oh Valdir (incompreensível)
11. É das escolas Valdir
12. o quê que acontece?
13. Valdir o quê que você vai fazer com esses meninos?
14. Valdir o meu filho tá sem aula
15. desde o mês de maio Val[dir]
16. /.../
17. Valdir: [bom você]está no sorteio agora
18. Elvira: ah:: põe eu [no sorteio (incompreensível)]
19. Valdir: [tá tá tá não o Marquinho] tá rodando ali a a a
20. HOje tá (com óleo)
21. tá (ruim[:.....:))]
22. Elvira: [oh Valdir]
23. Valdir: PÉra aí (entonação ascendente e volume de voz de um grito)
24. cala a BOca
25. CHEga (a ouvinte ri)
26. agora vamos rodar (a roleta)
27. está rodando
28. /.../
29. você ganhou
30. Elvira: ganhou (rindo)
31. Ai que legal ganhou Valdir (rindo)
32. Valdir: tá satisfeita?
33. ganhou uma caixa com trinta e oito calangos
34. Elvira: o quê que é [isso?]
35. Valdir: [uma] cobra surucucu =
36. Elvira: ah::ih:.....::
37. Valdir: = e vinte e sete sapos de beira de lagoa /.../

Nessa interação, observamos, claramente, a importância da prosódia na negociação dos sentidos entre os interactantes. A princípio, podemos notar que, na linha 22 – “oh Valdir” – a ouvinte tenta tomar o turno através do uso do vocativo; entretanto, na linha seguinte, o locutor se recusa a ceder o turno – “PÉra aí (entonação ascendente e volume de voz de um grito)/ cala a BOca/ CHEga”. Detendo-nos nessa elocução, e levando em conta três níveis de análise – semântico, pragmático e interpessoal – percebemos que se trata de uma carga semântica negativa, na medida em que demonstra uma certa rudeza por parte do locutor, não só em função de ser uma recusa de cessão do turno – ato de ameaça à face positiva da ouvinte, seu desejo de ser aprovada¹⁰ –, mas também em função de se realizar, no nível pragmático, através de um ato diretivo,¹¹ realizado, explicitamente, por meio de imperativos – “PÉra aí / cala a BOca/ CHEga”. Entretanto, no nível interpessoal, podemos perceber que o efeito perlocucionário (efeito causado no alocutário)¹² desse ato na ouvinte não causa embaraço, nem tampouco transtorno para a interação, na medida em que não há demonstração por parte dela de constrangimento, ofensa; pelo contrário, a ouvinte demonstra – através de seu riso – que reconhece as pistas prosódicas dadas pelo locutor (ênfase, entonação ascendente e volume alto) como sinalizadoras de um enquadre de brincadeira. Assim, observamos a ocorrência da prosódia funcionando como uma pista de contextualização, contribuindo para a sinalização do enquadre, ou seja, de como o enunciado deve ser entendido. Em outras palavras, embora a elocução do locutor seja estruturada como um ato de recusa de cessão do turno, suas marcas prosódicas mostram que ela deve ser entendida dentro de um enquadre de brincadeira. Dessa forma, a prosódia sinaliza a realização de um ato específico (uma brincadeira), distinguindo-o de outro (uma recusa), funcionando também como uma estratégia de mitigação da força ilocucionária do ato (neste caso, diretivo), como melhor veremos a seguir.

Na interação apresentada a seguir (em que a ouvinte liga para fazer um pedido), notaremos uma outra função que dá, à prosódia, uma importância essencial na troca conversacional:

¹⁰ BROWN & LEVINSON, 1987.

¹¹ Ato diretivo: classificação de Searle (1975): consiste em tentar levar o ouvinte a fazer algo, neste caso, calar-se.

¹² AUSTIN, 1962.

(2)

Valdir = locutor

Auxiliadora = ouvinte

1. Auxiliadora: alô?
2. Valdir: quem está no ar?
3. Auxiliadora: é Auxiliadora
4. Valdir: da onde?
5. Auxiliadora: do bairro é:: do bairro Cardoso
6. Valdir: ah?
7. Auxiliadora: CarDOso
8. Valdir: o quê que você deseja?
9. Auxiliadora: **oh Valdir outro dia eu liguei**
10. **pedindo a você pra arrumar uma geladeira pra mim?**
11. Valdir: olha minha filha
12. **ah:::: não tem geladeira assim não (entonação descendente e volume baixo)**
13. Auxiliadora: é?
14. Valdir: essas coisas assim não se ganha com facilidade
15. eu tô atrás de uma pra dar uma senhora aqui
16. estou encontrando dificuldades
17. e essas coisas eu gostaria que você pedissem fora do ar
18. [tá entendendo?]

Neste caso, devemos ressaltar que a elocução da linha 12 – “ah:::: não tem geladeira assim não” – manifesta a realização de um ato de fala de recusa que é mais incisivo do que o tratado no exemplo anterior, já que se refere à recusa de um pedido da ouvinte – “oh Valdir outro dia eu liguei/ pedindo a você pra arrumar uma geladeira pra mim?” (linhas 9 e 10). Sendo assim, as marcas prosódicas, – o alongamento da vogal, no início da fala, enfatizando uma hesitação, a entonação descendente e o volume baixo de voz – funcionam como uma estratégia de mitigação do ato da recusa, um ato de ameaça à face da ouvinte, demonstrando a relutância do locutor em realizar o ato em questão, ou seja, seu cuidado com a face¹³ da ouvinte. Nesse sentido, entendemos que a

¹³ Noção teórica de Goffman (1967) que a define como a auto-imagem pública delineada em termos de atributos socialmente aprovados.

prosódia exerce um papel fundamental na interação, na medida em que assinala uma mudança de um ponto assertivo¹⁴ para um ponto expressivo.¹⁵ Ou seja, cremos que a as marcas prosódicas dadas à elocução – “ah::: não tem geladeira assim não” – como: o alongamento da vogal, enfatizando uma hesitação, a entonação descendente e o volume baixo –, expressam um estado psicológico do falante em relação ao estado de coisas representado pelo conteúdo proposicional, o que comprova que “a cadência sonora que imprimimos a certos enunciados tem, com certeza, o poder de convertê-los em outras dimensões ilocucionais”.¹⁶

Na seqüência, observaremos uma outra possível correlação entre ato de fala e prosódia.

(3)

Valdir = locutor

Roselene = ouvinte

1. Roselene: alô:::
2. Valdir: seu nome?
3. Roselene: boa tarde
4. Valdir: ãh:::??
5. Roselene: boa tarde
6. Valdir: boa tarde
7. Roselene: quem tá falando é Roselene do Santa Lúcia?
8. /.../
9. Valdir: oh Roselene como vai?
10. Roselene: tudo bem?
11. /.../
12. Roselene: é: prazer em [falar com você]
13. Valdir: [prazer também] Roselene
14. Roselene: **tem MAIS de três anos que eu (rindo)**
15. que eu ouço seu programa

¹⁴ Ponto assertivo: consiste em representar um estado de coisas como real (Searle, 1975).

¹⁵ Ponto expressivo: consiste em expressar um estado psicológico do falante em relação a um estado de coisas (Searle, 1975).

¹⁶ Observação feita pelo Professor Doutor Hugo Mari em comunicação feita em mesa redonda - de cujos trabalhos participamos - intitulada “Contribuição da Teoria dos Atos de Fala para os estudos entonativos de atitudes do falante” na IV SEVFALE.

16. e tento faLAR com o senhor
 17. hoje foi a priMEIra vez que eu consegui
 (entonação ascendente, construção exclamativa)
18.
 19. Valdir: ah muito obrigado Roselene
 20. Roselene: é::: deixa eu te falar
 21. eu gostaria de pedir um emprego pro meu
 marido?
22. /.../
 23. Valdir: [eu vou tentar te ajudar tá Roselene?
 24. Roselene: então tá jóia
 25. Valdir: vamos ver o quê que a gente vai conseguir
 fazer por você
 tá BOM:.....?
 26. tá jóia muito obrigada
 27. Roselene:
 28. Valdir: de na::da
 29. Roselene: tchau

Nesse fragmento, a prosódia assume uma função inversa da retratada anteriormente. Enquanto em (2), a prosódia funcionava como um recurso de mitigação de um ato potencialmente danoso ao outro, ou seja, um ato de ameaça à face da ouvinte, neste caso, a prosódia funciona como uma **estratégia de maximização**¹⁷ **da força do ato**, como podemos notar na fala da ouvinte “tem MAIS de três anos que eu (rindo)/que eu ouço seu programa/e tento faLAR com o senhor/hoje foi a priMEIra vez que eu consegui” em que ela intensifica – através de ênfases, de uma entonação ascendente e de uma construção exclamativa – a força ilocucionária do ato de fala do elogio, cujos efeitos são benéficos ao locutor. Sendo assim, a prosódia, neste caso, é um meio de expressar sentimentos positivos do locutor em relação ao alocutário, seu desejo de aumentar a solidariedade da relação,¹⁸ reforçando a realização do ponto expressivo, na medida em que, as marcas prosódicas impressas à elocução – como: ênfase, entonação ascendente e construção exclamativa – expressam um estado psicológico do falante em relação ao estado de coisas especificado pelo conteúdo proposicional.

¹⁷ HOLMES, 1984.

¹⁸ HOLMES, 1984.

Desse modo, tanto em (2) – como uma estratégia de mitigação – quanto em (3) – como uma estratégia de maximização –, a prosódia consiste em um recurso de modificação da força ilocucionária do ato.

Sustentamos, então, apoiando-nos no processo interativo das trocas conversacionais em estudo, que a inter-relação entre ato de fala e prosódia se faz essencialmente evidente pelo menos de três formas:

- (i) na co-construção das mensagens, ou seja, na negociação dos sentidos entre os interlocutores, funcionando como **pista de contextualização**, na medida em que sinaliza a realização de um ato de fala específico; em nossos dados, de um ato de fala composto dentro de um enquadre de brincadeira. Dessa forma, assumindo que um enunciado pode ser entendido de várias maneiras e que os interagentes tomam decisões de como interpretar uma dada elocução com base em suas definições do que está acontecendo no momento da interação,¹⁹ acreditamos que a mesma correlação nos faz distinguir, por exemplo, um elogio de uma censura ou uma reprovação. Levando em conta três níveis de análise – o semântico (relativo ao significado lingüístico), o pragmático (relativo ao ato que o falante realiza em um dado contexto) e o interpessoal (relativo aos efeitos interpessoais) – podemos concluir que uma mesma elocução pode ter significados diferentes, que serão sinalizados – dentre outras coisas – por uma prosódia bastante específica. Assim, mesmo levando em conta a ausência do contexto interacional, podemos considerar que uma diferença de entonação em um enunciado do tipo “Que bonito!” sinalizará se o que está em jogo na interação é um ato de fala de elogio (entonação ascendente, provavelmente, ritmo lento com prolongamento de sílaba em “boni:.....to”) ou um ato de fala de reprovação (entonação descendente e ritmo rápido, com ênfase em “QUE”).
- (ii) na realização de atos de fala que têm por si sós uma força ilocucionária de forte impacto no ouvinte, ou seja, um efeito perlocucionário potencialmente danoso ao outro, como uma recusa (como vimos) ou uma crítica – atos potenciais de ameaça à face,²⁰ atos que podem

¹⁹ TANNEN & WALLAT, 1987.

²⁰ BROWN & LEVINSON, 1987.

ferir a face positiva do outro, seu desejo de ser apreciado e aprovado – funcionando (a prosódia) como um **recurso de atenuação, de mitigação do ato** – cujos efeitos não são bem vindos ao ouvinte ²¹ –, demonstrando a relutância do falante na realização do ato em questão. Podemos, por exemplo, pressupor a correlação de uma prosódia marcada por uma entonação descendente e volume baixo de voz na execução do ato de fala de discordância, cujo impacto o falante deseja minimizar;

- (iii) na **maximização de atos de fala**, cujos efeitos são benéficos ao outro, como o caso do elogio, funcionando a prosódia como um recurso de expressão de sentimentos positivos do locutor em relação ao alocutário, aumentando a solidariedade da relação e, portanto, diminuindo a distância social entre os interlocutores. ²²

Em suma, podemos perceber a correlação entre ato de fala e prosódia de três maneiras muito próximas. No primeiro caso, observamos a prosódia funcionando como uma **pista de contextualização** mais propriamente, contribuindo para a negociação dos sentidos entre os interlocutores, na medida em que sinaliza como o enunciado deve ser entendido; no segundo, vimos a prosódia funcionando como uma **estratégia de mitigação** de um ato potencial de ameaça à face, apontando a relutância do falante em executar o ato e uma conseqüente transposição do ponto assertivo para o ponto expressivo; e, no terceiro, como um **recurso de maximização** de atos, cujos efeitos são benéficos ao interlocutor, sendo nesses dois últimos casos, um recurso de modificação da força ilocucionária do ato em questão.

Tendo como objetivo empreender uma reflexão sobre a relação existente entre ato de fala e prosódia, pudemos evidenciar, através da observação de dados reais do comportamento lingüístico em interações entre ouvinte e locutor de rádio, o fenômeno da co-construção dos sentidos, da negociação das interpretações, na medida em que tratamos o ato de fala dentro de um processo comunicativo, buscando sair da esfera puramente lingüística de análise.

²¹ FRASER, 1980.

²² HOLMES, 1984.

Referências Bibliográficas

- AUSTIN, J.L. How to do things with words. Oxford University. Claredon Press, 1962.
- BROWN, P. & LEVINSON, S. Politeness. Some Universals in Language Usage. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- FRASER, B. Conversation Mitigation. *Journal of Pragmatics* 4, p.341-50, 1980.
- GOFFMAN. Interaction ritual essays on face to face behavior. New York, Pantheon Books, 1967.
- GOFFMAN. Frame analysis. N.Y., Harper & Row, 1974.
- GOFFMAN. Footing. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1981. Tradução de Beatriz Fontana a partir do original publicado no periódico *Semiótica*, 25: 1-29 de 1979.
- GUMPERZ, J. Discourse strategies. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- HOLMES, J. Modifying illocutionary force. *Journal of Pragmatics*, v. 8 (3), p.345-365, 1984.
- SACKS, H. SCHEGLOFF, E. JEFFERSON, G. A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation. *Language* 50: p.696-735, 1974.
- SEARLE, J. What is a speech acts? In M. Black (ed), *Philosophy in America*, Allen & Unwin and Cornell University Press, 1965.
- SEARLE, J. A taxonomy of illocutionary acts. In K. Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, Minnesota Studies in the Philosophy of Science, v.VII, University of Minnesota Press, 1975.
- TANNEN, D. & WALLAT. C. Interactive frames and knowledge schemas in interaction: examples from a medical examination/interview. *Social Psychology Quaterly*, 50 (2): p.205-16, 1987.
- VANDERVEKEN, Daniel. A model-theoretical semantics for illocutionary forces. *Logique et Analyse*. 1983.

Literatura, Crítica e Cultura

“Teatro literário” no Romantismo

Andrea Sirihal Werkema

As discussões sobre o papel da literatura no teatro, principalmente na cena contemporânea, têm assumido o aspecto de polêmicas acirradas, as quais pretendo evitar nesse breve excuroso à literatura dramática romântica. De fato, a questão que coloco prende-se muito mais ao âmbito do Romantismo, o qual, como veremos, levantou problemas tanto no universo literário quanto perturbou o mundo teatral.

É necessário, portanto, tentar definir a expressão “teatro literário”, e aqui lanço mão da autoridade de Sábato Magaldi e Gerd Bornheim: “teatro literário” seria aquele que incorre na hipertrofia do significado do texto, subordinando todo o espetáculo propriamente teatral a uma boa ou má interpretação da obra literária.¹ A negação do espetáculo inclui a exígua movimentação em cena, o mínimo de ação, o desaparecimento do gesto em favor da palavra, em sua especificidade literária.² Não se deve confundir “teatro literário” e “teatro de texto”, já que esse sempre existiu na tradição ocidental enquanto perfeitamente adaptado às necessidades do espetáculo: o melhor exemplo é sempre Shakespeare, que escreveu teatro de texto, ou seja, textos dramáticos próprios para representação em cena, carregando em si todas as indicações necessárias para a montagem do gestual, da ação, do espetáculo enfim. Não importava a Shakespeare a sobrevivência de sua obra enquanto literatura, e sim o uso imediato de seus textos, o seu lado funcional. Daí já podemos inferir um dos pontos máximos levantados pelas facções que

¹ MAGALDI, 1994. p.16.

² BORNHEIM, 1983. p.86-87.

debatem entre teatro e literatura: esta seria marcada pela perenidade, por ultrapassar os limites temporais e sobreviver à sua época. Já o teatro seria sempre efêmero em sua essência, o que nossa tradição histórica e filosófica não via com bons olhos até muito recentemente. É com o advento do Classicismo francês, o triunfo do discurso racional, que se afirma a hegemonia do texto literário sobre o espetáculo teatral. Na obra de Racine encontramos a força preponderante do diálogo, a limitação da ação dramática, a preocupação com a métrica, com as unidades, ou seja, tudo aquilo que importa à forma de um texto literário que se quer duradouro, atemporal, clássico. Nem é necessário lembrar a crise que esse teatro enfrentou e enfrenta em nossos tempos, nos quais a importância do gesto e de todas as manifestações não verbais tem sido resgatada de forma sistemática.

Eu gostaria, porém, de voltar a esse momento em que o teatro de Racine e o de Shakespeare passaram a representar pólos opostos não apenas na tradição teatral, mas em visões de mundo, isto é, mundo clássico e mundo romântico. Em fins do século XVIII e início do XIX, surge um pensamento estético que se faz principalmente contra o universo do Classicismo, e contra seus representantes máximos da tragédia francesa regular, Corneille e Racine. O teatro, portanto, vem a ocupar lugar destacado na disputa entre clássicos e românticos – é um território a ser conquistado, através de gestos ousados e desafios à tradição vigente, marcas do espírito do Romantismo, que resgata para suas fileiras o gênio bárbaro de Shakespeare.

Esse Shakespeare “romantizado” ofereceu aos autores anti-classicistas um exemplo de desobediência às normas rígidas do gênero trágico (por mais que tal compreensão do teatro elisabetano nos pareça hoje um pouco equivocada). A mistura do registro elevado da tragédia ao baixo calão da comédia; a pouca importância das unidades de tempo, de lugar e de ação; a preferência pelo acontecimento histórico ao argumento mitológico; a presença do fantasioso, para além dos limites da verossimilhança; tudo isso concorreu para fazer de Shakespeare, supra-temporalmente, o fundador do drama romântico, forma nova, com traços emprestados da comédia e da tragédia, mas distinguindo-se de ambas por ser o gênero que sintetizaria sua época, que traduziria o momento vivido pelos autores do chamado Romantismo.

Uma teoria do drama romântico foi desenvolvida por Victor Hugo em seu famoso “Prefácio de *Cromwell*” (1827), verdadeiro manifesto

para toda uma geração, no qual o autor define o drama romântico pela mistura de gêneros, pela convivência do grotesco e do sublime, pela liberdade em relação às conveniências dramáticas. Uma arte total, um gênero inclusivo que abarcaria não apenas os domínios dramáticos, mas também a lírica e a épica:³

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários.⁴

Teórico do drama romântico, Hugo também pôs em prática, ou pelo menos tentou, suas idéias teatrais. Longa é a lista de suas peças, que, juntamente com a obra teatral de seu contemporâneo Alexandre Dumas, balançaram a tradicional cena francesa de inícios do século XIX. Importa ressaltar que ambos, com larga experiência teatral, conseguiram a montagem da maioria de suas peças, adaptadas formalmente ao palco de sua época, por mais que inovassem na linguagem, nos temas e no apelo ao público via emoção. Suas peças são marcadas pelo exagero da ação, pelos gestos impetuosos, por cenas chocantes, o que as situa no domínio do “teatro de texto”, e não do “teatro literário”. Isso, principalmente, por se colocarem contra a tragédia classicista em seu aspecto tradicional, e contra sua fortíssima presença nos palcos franceses durante longo e indisputado reinado. Dumas e Hugo entendiam o drama romântico enquanto gênero teatral, texto que só adquiriria sentido em sua montagem cênica. Os dois autores não dispensavam a manutenção de um mínimo de condições para a encenação de suas peças, fazendo com que elas coubessem nos limites do palco italiano em voga absoluta à época. Chama a atenção, portanto, o fato de Hugo, em seu “Prefácio de *Cromwell*”, reconhecer a impossibilidade de representação do drama a seguir, o que teria ocasionado a sua entrega “livre e dócil às fantasias da composição, ao prazer de desenrolá-la em mais amplas dobras (...) que se acabarem por distanciar seu drama do teatro, tem pelo menos a vantagem de torná-lo quase completo sob o aspecto histórico.”⁵ Mais

³ HUGO, 1988. p.36-39.

⁴ HUGO, 1988. p.42.

⁵ HUGO, 1988. p.81.

interessante ainda é ter Hugo acrescentado à sua peça não-encenável um grande prefácio teórico, um manifesto do drama romântico, o que aproxima esse novo gênero do tão discutido “teatro literário”, aqui em sua forma mais radical, de teatro para a mera leitura, totalmente desvinculado do espetáculo cênico.

Antes de entrar nesse estranho universo de um “teatro de estante”, cumpre lembrar que a oposição à rígida separação dos gêneros já se dera em outros âmbitos além do dramático, em outras literaturas que não a francesa. É no filosófico Romantismo alemão que vamos encontrar uma teoria mais desenvolvida de novos gêneros românticos, sejam eles o fragmento, o romance ou o drama. Friedrich Schlegel e seus amigos do grupo de Iena, arautos de uma nova arte, contrária às separações estanques do mundo classicista e iluminista, viam nas formas inacabadas, defeituosas, híbridas, um sopro de ar fresco na história dos gêneros literários. O desenvolvimento de uma teoria da ironia romântica vinha fundamentar uma arte que não admitia fechamento, vinha implodir sistemas e códigos há muito estabelecidos: “Em sua rigorosa pureza, todos os gêneros clássicos são agora ridículos”,⁶ ou “Do ponto de vista romântico, mesmo os gêneros bastardos, excêntricos e monstruosos têm seu valor, enquanto matéria-prima e exercícios preliminares da universalidade, se – ao menos – neles houver alguma coisa, se ao menos forem originais.”⁷ As normas universais são trocadas pela originalidade – o valor literário, que já fora o da semelhança aos modelos, transfere-se para a esfera do individual, da diferença; a subjetividade prepondera sobre os dados objetivos da obra de arte.

É claro que isso repercute de forma intensa no âmbito do teatro, que, além da rigidez de seus gêneros clássicos, traz em si uma objetividade inerente ao próprio espetáculo, no qual tudo deve ser exteriorizado, devem falar apenas as personagens, as indicações devem ser claras e precisas. Já um texto dramático de matriz romântica tende para a exposição da subjetividade autoral, que se imiscui, através de recursos auto-reflexivos, na objetividade necessária a qualquer encenação teatral. Abrindo espaço para a expressão direta do temperamento autoral, em seu afã de desafiar a tradição clássica, o Romantismo acaba por enfra-

⁶ SCHLEGEL, 1997. p.30.

⁷ SCHLEGEL, 1994. p.101.

quecer também a carpintaria teatral, baseada em regras tácitas há muito estabelecidas e utilizadas, e promove a perda do pacto existente entre o público e o espetáculo teatral. O subjetivismo exagerado, portanto, com seu fluxo reflexivo incessante, incide necessariamente sobre as marcações e rubricas cênicas do drama, pois faz pender a balança mais para o monólogo do que para o diálogo, mais para os gêneros lírico e narrativo do que para o dramático. Além de tudo isso, não se deve perder de vista a tradição realista de encenação já vigente à época do Romantismo, o que subordinava o texto da performance teatral ao texto literário, dificultando ainda mais a representação de vários dos dramas românticos, que não respeitavam os limites estreitos da encenação oitocentista, nem as possibilidades dos palcos italianos de então.⁸ A presença do devaneio, do fantasioso, as inúmeras mudanças de cenário e os grandes períodos de tempo abarcados, a fragmentação exagerada do texto, a sua inadequação aos padrões teatrais mais comuns, tudo caracteriza o que eu chamaria de drama romântico problemático, ou o “teatro literário” em sua forma mais ousada, texto dramático não passível de ser encenado em sua época (já que, atualmente, tudo é encenável).

A perda do estatuto teatral acabou por transformar muitos dos inúmeros dramas românticos problemáticos em textos de vanguarda, que só tiveram suas primeiras encenações no século XX. Nesse grupo figuram as peças de Alfred de Musset, poeta romântico que reuniu sua obra dramática sob o título de “espetáculo em uma poltrona”, indicando estar consciente de sua impossibilidade cênica e destinando-a à leitura.

Nesse grupo figura, enfim, o drama *Macário*, escrito pelo poeta romântico brasileiro Álvares de Azevedo, exemplar perfeito de gênero híbrido, indicado pelo próprio autor em seu prefácio: “Quanto ao nome, chamem-n’o drama, comedia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro (...)”⁹ Se o próprio autor reconhecia em sua obra o estatuto de literatura, de texto escrito para a apreciação de um leitor individual, chama a atenção a escolha de uma forma, por mais diluída que esteja, que se aproxima tanto do texto teatral, com sua indicação de perso-

⁸ Outro problema era vencer os hábitos arraigados de um público acostumado a ver os mesmos gêneros repetidos infinitamente. Conf. VAN TIEGHEM, 1948. p.446.

⁹ AZEVEDO, 1942. p.7.

nagens, de entradas e saídas, de mudanças de cenários etc. Em *Macário* encontramos tudo isso, porém encontramos também a fragmentação, a problematização do texto até a sua impossibilidade cênica nos padrões teatrais de sua época, a não ser que cortado e rearranjado de forma radical. E não estaria aí, portanto, a chave da enigmática preferência romântica pelo gênero dramático? Tomando uma forma altamente codificada, como é o teatro, cercado por regras textuais e limitado por contingências materiais (palco, cenografia, figurinos), transgredindo-a, ignorando as suas regras e os seus limites, o autor romântico impunha à forma a sua subjetividade. De maneira análoga, ao tentar corrigir suas falhas e preencher suas lacunas, um possível leitor, ou um encenador, será responsável por outras lacunas, próprias de sua subjetividade, em um movimento incessante que mantém a obra em questão sempre viva. A esse movimento, os românticos chamavam ironia, um eterno vir-a-ser.

Entre a literatura e o teatro, o Romantismo, com seu espírito reformador, foi responsável pela criação de um gênero impraticável. Por trás de todos os dramas românticos não encenados e não-encenáveis, permanece um ideal nunca atingido, mas expresso pelos autores na forma defeituosa, marcada pela subjetividade, decorrente de uma constatação da incompletude, mas, paradoxalmente, idealizada enquanto possibilidade. Gostaria de terminar meu rápido comentário sobre esse “teatro mais que literário” pedindo licença para citar, novamente, o prefácio escrito por Álvares de Azevedo para o seu drama *Macário*, a propósito de formas e ideais:

Criei para mim algumas ideias theoricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.

O meu prototypo seria alguma coisa entre o theatro inglês, o theatro espanhol e o theatro grego – a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Eschylo e Euripides – alguma coisa como Goethe sonhou (...)

É um typo talvez novo (...)

Mas se eu imaginasse primeiro a minha ideia, se a não escrevesse como um sonambulo (...), se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas no painel, fal-o-ia regular como um templo grego ou como a Athalia, archétypa de Racine.

São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu typo, a minha theoria, a minha utopia dramatica, não é esse drama que aí vai.¹⁰

¹⁰ AZEVEDO, 1942. p.3, 6, 7.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário*. In: *Obras completas*. (Tomo II) Org. de Homero Pires. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.
- BORNHEIM, Gerd. "Teatro e literatura." In: *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Tradução do "Prefácio de *Cromwell*"). Trad. e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1994.
- PRADO, Décio de Almeida. "O teatro romântico: a explosão de 1830." In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VAN TIEGHEM, Paul. "Le théâtre." In: *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1948.

A tormenta da escrita: uma leitura do romance *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes

Cid Ottoni Bylaardt

Quando terminamos a leitura de *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes, podemos ter a impressão de que o grande tema aí trabalhado é o poder, em várias de suas formas. Como se nos afigura então esse exercício nas relações entre os personagens da história? O poder é suficientemente questionado, explicado, denunciado ou justificado? Qual é a verdadeira potência que emerge desse texto tenso? As relações de força que emanam do mundo das condições são aqui desmoronadas, pulverizadas pela potência da letra, que neutraliza os estados do poder e inverte sua significação, conduzindo à absolutização do texto, tendência que se verifica na prosa atual. Assim como o poder é aqui volatilizado e desestabilizado, esconde-se também no texto um saber inoperante, ou um não-saber, um discurso inútil e mentiroso.

Maurice Blanchot¹ preconiza que essa necessidade do absoluto fatalmente conduzirá a literatura à sua essência, o que significará seu desaparecimento, provocado por sua soberania essencial e desmedida. Na tradição clássica, o cerimonial literário convencional buscava conter a potência deformadora das “belas letras” estabelecendo parâmetros

¹ BLANCHOT, 1998. p.265.

reguladores. Esse sistema produzia obras que, no entender de Jacques Rancière,² representam mais um saber do que propriamente uma arte. A ruptura gradual com as convenções miméticas, inaugurada na narrativa com *Dom Quixote*, de Cervantes, ensejou o aparecimento da literatura, em substituição às belas letras.

Na opinião de Walter Benjamin,³ o advento do romance provoca uma lamentável devastação na narrativa, porque o romance é livro, é página impressa, seu leitor é solitário, o texto “nem procede da tradição oral nem a alimenta”. Blanchot⁴ nega a monstruosidade do romance, salvadas as exceções, considerando-o “un monstre bien éduqué et très domestiqué”, que preserva sua preponderância, a despeito das aparentes liberdades e audácias, com a “sûreté discrète de ses conventions” e “la richesse de son contenu humaniste”, e reivindica o estilhaçamento da literatura, a dispersão que a fará aproximar-se de si mesma. Enquanto Benjamin lastima as ousadias do romance, que cessa de dialogar com o mundo exterior, tornando-se interioridade pura, Blanchot⁵ defende e profetiza a passagem do romance para o exterior, tornando-se o discurso que se desenvolve a partir de si mesmo, eliminando o caráter retórico, mitológico ou ideológico da literatura.

Essa ruptura, que propiciou ao romance a superação da narrativa no sentido benjaminiano, é levada às penúltimas conseqüências em *O manual dos inquisidores*, evidenciando sua atormentada busca do absoluto, que constitui nossa proposta de investigação neste estudo. Cabe-nos indagar com Blanchot se a última conseqüência será o desaparecimento da literatura.

Uma investigação sobre a estrutura do romance revela como o discurso chega ao leitor. Não há um narrador. Existe um ser suspenso, o escutador, o grande inquisidor, que ouve prestações de contas de pessoas que transitam ou transitaram pelo universo deformado e deformante da escrita, edificado sobre ruínas. Os relatores são todos personagens próximos de Francisco, o “senhor doutor”: João, seu filho; Titina, a fiel governanta; Paula, a filha bastarda; e Milá, a substituta de

² RANCIÈRE, 1995. p.25.

³ BENJAMIN, 1994. p.201.

⁴ BLANCHOT, 1998. p.278.

⁵ BLANCHOT, 1987. p.12.

aluguel. O quinto grande relato, do próprio Francisco, é o mais importante de todos para a constatação final da inexistência de poder e saber, e para a verificação da potência da escrita.

Cada relato, exceto o último, é seguido de um comentário, que lembra a função do *volumen commentarium*, livro de memórias ou de registros, atas, sumário de acusação ou defesa; ou volume de esclarecimentos sobre determinada obra. O *commentator*, nesse caso, é também inventor, autor. Os comentadores, em *O manual dos Inquisidores*, analisam, ponderam sobre um outro discurso que deveriam conhecer, dando sua interpretação às ações ou às palavras de outrem. Note-se que a semântica da palavra “comentário” engloba atitudes como lembrar, meditar, refletir, estudar, inventar, idealizar, falsear, maliciar, fingir.

Há cinco grandes relatos, cada um deles composto de três relatos e três comentários, com exceção da quinta parte, que termina no terceiro relato. O terceiro comentário do quinto movimento é seu, leitor, e aponta para a revitalização da narrativa – que é sua eliminação – por meio da grande concessão: “apesar de tudo”, apesar de não ter sido, apesar de ter falhado.

Esse é o relato de despedida de Francisco, o ex-ministro, que se encontra em uma clínica após ter sofrido uma trombose, onde, sabe-se através da Paula, ele morreu. Ele se despede do livro, entretanto, bem vivo, delirante, pedindo ao escritor que, ao invés de ficar escutando o que ele diz e anotando suas palavras, o ajude a desatar a ligadura do braço para que ele se vista e fuja da clínica. O escritor, com seu poder de invenção, podia colocá-lo em qualquer esquina de Lisboa que ele se arrumaria. Se a verdade do livro é a perda da quinta, a perda de Isabel, a perda do ministério, nada há a fazer, o personagem conforma-se, mas deseja ao menos ser salvo daquela clínica, ser retirado dali pela potência do escritor, “largue-me onde quiser e adeuzinho...”.⁶ Os planos do personagem de tentar vida nova são interrompidos pela construção de sua estada na guerra de Angola em 1961, onde os próprios homens de Salazar atearam-lhe fogo e ele morreu no meio dos cadáveres das coisas. Se ele morreu em Angola em 1961 ele não poderia estar ali a pedir a liberdade e a construção de uma nova vida. Resta então ao personagem pedir que o escritor diga ao seu filho, “... que não sabe sequer governar-

⁶ ANTUNES, 1998. p.373.

se sozinho nem tomar conta de si, um inútil, um pobre-diabo, um garoto com medo do escuro, dos ciganos, dos lobos...”,⁷ que o escritor dê ao filho seu recado incompleto.

É o fim do relato do velho ex-ministro, que consegue arrancar de dentro de si um rompante de ternura para com o pateta do filho. O velho se rende à evidência de sua própria morte duas vezes narrada, uma vez na clínica, com direito a enterro com a presença dos filhos, e a outra muito antes, em Angola, em meio aos cadáveres das coisas.

Ecce liber, o volume impersonificado,⁸ sem um pai que lhe dê voz e autoridade, um conglomerado de corpos que não se salvam, corpos e vozes que se debatem entre legitimação e deslegitimação, em caricaturas grotescas, em hipérbolos cruéis de elementos estereotipados, em relações instáveis entre as palavras e as coisas. A ausência de um condutor da narrativa implica também a inexistência de um mestre de saber que possa veicular algum ensinamento que se faça filosofia. A crise da autoridade narrativa permite que os corpos se apresentem construindo um discurso de destruição, fragmentação, insolubilidade, de desastre iminente, de desordenação das posições do falante e do discurso, do pai enunciador e da letra filhote. O tecido de que se faz a escrita é a justaposição de falas e fatos anarquicamente acumulados, razão e desrazão se sucedendo na confusão de planos temporais, em que sucumbe o sujeito falante, compondo um *patchwork* molecular em que há uma violenta força de atração e repulsão entre suas partículas, dispersão de sentidos que não suprime a unidade interna.

As vozes não sabem o que dizem, são ao mesmo tempo mudas, faladeiras e mentirosas, porque não têm um pai que as organize, que as censure, são vozes pertencentes a corpos abjetos e imorais, que não contam com uma tradição, um saber que os proteja, e por isso mesmo não sabem transmitir nenhum saber que lhes dê sentido à existência, que estabeleça algum tipo de compromisso com a representação da verdade. O esvaziamento de sentido torna-as infinitas, ausentes no tempo, dos miseráveis aos poderosos, aliás, todos miseráveis, e por isso mesmo todos poderosos em seu discurso, num universo desmedido, de existências imensuráveis, que deitam à vala comum toda sua violência,

⁷ ANTUNES, 1998. p.379.

⁸ BLANCHOT, 1998. p.303.

perversão, hipocrisia, ganância, manipulação, desprezo, demência, covardia, mediocridade, submissão.

Quem são os inquisidores e quem é ou são os acusados? Num primeiro plano, destacam-se o grande inquisidor que se coloca defronte de cada uma das vozes e o grande acusado, o personagem-senhordoutor, protagonista do desastre. O primeiro nó da rede é partida para os outros, em que cada voz falante se torna um torquemada dos demais corpos, dos quais não se esperam gemidos ou queixas, mas novas ofensas e heresias. A errância dos depoimentos muda as posições, inquisidores tornando-se acusados, testemunhas tornando-se inquisidores, acusados tornando-se testemunhas e os inversos possíveis e fantasiados.

Tudo isso se passa num país fictício chamado Portugal, um Portugal infernal inventado por António Lobo Antunes, a destruição do Portugal do mundo das condições e sua posterior edificação num meio em que tudo se transforma e a tudo deforma, a literatura. A potência da escrita recusa aqui os pólos da história e do símbolo, subvertendo as leis das convenções da narrativa para criar uma nova lei interior que exponha uma natureza desvinculada das maneiras de apresentar e relacionar os fenômenos próprias do mundo da representação.

Não se trata apenas da mutilação ou da deformação ou da caricaturização da realidade, mas de uma outra ordem de relação com essa realidade, no sentido de desrepresentação, de inutilidade, de negação de um corpo glorioso, de supressão de quaisquer conselhos ou valores morais ou verdades eternas que permitam edificar uma relação de dependência entre o mundo da arte e o mundo das condições. Não é apenas a prosa que transgride o cerimonial literário, a bela linguagem (bela letra), as convenções da narrativa; mais do que isso, é a prosa que não mais deseja continuar a lutar pelo mundo, manter seu valor de verdade, ou valor de uso.

Afinal, qual é o assunto de *O manual dos inquisidores*? A história de uma personagem “nobre” da ditadura salazarista caminhando inexoravelmente para sua queda, revivendo a temática da inquietude e da dor do homem diante do destino? A épica heróica de um país que encontra seu caminho na democracia? É evidente que não há nenhum resquício de nobreza nos atos de quaisquer dos personagens, ricos ou pobres. Se pudermos atribuir-lhes graus de “nobreza”, concluímos que os ignóbeis e desvirtuados preponderam, mesclados às vezes à “exis-

tência dos anjos”⁹ num cenário de naufragos que se agarram à primeira tábua que lhes garanta a existência.

São personagens fabulosos, impossíveis, incomuns? Estranhamente comuns? Onde eles podem ser encontrados, senão nas vozes que os tornam possíveis? São criaturas que não declinam um saber, fantasmas nos quais o escritor não acredita e que não lhe dizem nada, cujas vozes poderiam reconstruir a tradição oral mas escapam dela. Toda a estrutura cultural da sociedade, o *ethos* da coletividade é subvertido, e essa atitude é tanto mais escandalosa quando se considera o povo inspirador da obra, que no mundo das condições preocupa-se em preservar valores e tradições, motivo pelo qual seria lícito esperar que os relatos e os comentários dos personagens tivessem então algo a ver com a tradição oral.

Não há entre os poderosos (exceto talvez em alguns momentos de Salazar, representante da História, em suas poucas aparições) nenhum tipo de magnanimidade, nenhuma atitude de grandeza em relação aos afetados, nada que produza qualquer tipo de reação útil, que traga qualquer função ou saber. As relações de poder denunciam um campo de forças em dispersão, que parecem não gerir ou controlar propriamente as vidas dos afetados, estabelecendo um clima de permanente insolubilidade, metaforizado na fuga impossível do João em seu barco inútil. O saber do mundo desaparece, cedendo lugar ao silêncio, à ausência do que há de usual e atual. Os corpos e as vozes que transitam nesse espaço de desordem têm, entretanto, uma função: servem para escrever um livro, que é a função de um escritor.

A tormenta da escrita de um livro, *ecce inventio*. Um escritor peregrina com uma pastinha debaixo do braço, munido de papéis, gravador, “rolos de películas” e dossiês, em busca de seus personagens, detentores das vozes que vão compor o evento da escrita.

Eis por que é essencial neste romance investigar a relação do escritor com seus personagens. Por que o escritor e não o narrador? É óbvia a supressão do narrador convencional, substituído por dezenove “relatores” e “comentadores” que são ouvidos pelo escritor, que tenta compor seu livro. É evidente que cada um dos dezenove depoentes tem um ponto-de-vista próprio, mas todos possuem a mesma voz, a mesma

⁹ ANTUNES, 1998. p.171.

linguagem, praticamente a mesma inflexão, compondo uma estranha polifonia monócórdia, em que as pessoas têm pontos-de-vista diferentes mas apresentam uma mesma estruturação de discurso, em que não se distingue exatamente a dicção do ministro da dicção da camponesa analfabeta que habita o celeiro.

O escritor condena seus personagens a declarações sem fim, a comentários sem fim, subvertendo seu papel de pai da narrativa, entregando-a à conversação incessante de seres guindados à condição equivocada de narradores, abdicando de seu papel convencional de condutor diegético, desfazendo “a bela lenda do relato em espelho e da biblioteca infinita onde a literatura gostaria de se refletir”,¹⁰ em nome da insensatez da narrativa, em função da qual existe a literatura, defeito de sentido do mundo do discurso em relação ao mundo das condições e da biblioteca. Quando o velho ministro se declara incendiado em Angola, desistindo, portanto, de ser salvo para a cidade real de Lisboa, pedindo e negando a autoridade de o escritor desfazer o que estava feito, ele dá ao discurso o toque de insensatez próprio da literatura. Não satisfeito, ele ainda pede ao escritor que dê o seu recado, de personagem, ao filho, seu conselho derradeiro para a existência do personagem filho, assumindo a paternidade do romance, que, desconcertado, cessa de existir na dimensão do pai para reviver nos outros filhos do aglomerado social.

Várias são as reações das personagens à presença do escritor. A Odete tem medo de que a escrita possa custar-lhe a vida caso o velho ex-ministro consiga se recuperar da trombose; a Idalete contesta as declarações de Titina trazidas pelo interlocutor, reafirmando seu lugar na preferência do ministro; a Lina perpetra um assédio sexual explícito ao escritor, que não reage; a Paula acaba conformando-se com o fato de que o que está escrito é um registro que não tem correção; o César recusa-se a tomar conhecimento do que a Paula declarou ao escritor e se apavora com a possibilidade de sua mulher encontrá-lo em um livro; a Milá desconfia de sua própria memória e dá razão ao escritor quanto à precisão das datas; o Tomás faz-se mouco diante das declarações do interlocutor e se recusa a falar, sem no entanto parar de falar.

As relações de Francisco com a escrita são mais atormentadas, talvez pelo peso de ser ele o protagonista do romance, de a ele caber a parcela maior de responsabilidade na fabulação da escrita. Em seu primeiro relato, ele parece dirigir-se a uma platéia: “como se eu fosse

¹⁰ RANCIÈRE, 1995. p.94.

beijá-la senhores”.¹¹ No segundo, já há referências ao interlocutor: “peço desculpa, corrija”¹² e “enganei-me, corrija”.¹³ No último, revela-se o momento fabuloso do tudo é possível, tudo pode acontecer. O personagem quer ter o poder do escritor, e tenta restaurar sua antiga vida, com uma pequena ajuda do interlocutor, se ele pudesse parar de ouvi-lo e transformar-se em afilhado ou emigrante, qualquer coisa que não escritor. Isabel e Titina estariam esperando-o, ele ainda poderia “salvar esta miséria de desaguar nas mãos de uns estrangeiros quaisquer, salvar este bocado de mar sujo e catedrais”.¹⁴ Ele, o ex-ministro, decaído, doente, com o cérebro afetado pela trombose, ele, que não consegue falar e não pode compreender, é ele que faz o seu relato e tenta convencer o escritor de que as coisas podem ser diferentes.

O escritor, entretanto, não se deixa influenciar pela tentativa do personagem de assumir a história, e mantém a perda da quinta e o abandono de Isabel. O personagem tenta então uma fuga impossível da clínica e de seu desastre irremediável, como João a construir seu barco de fuga, como Romeu a navegar em suas caravelas rumo ao Brasil e à África. Entretanto, não há saída, não há solução, o ex-ministro morre duas mortes e continua falando, até que o escritor interrompe momentaneamente essa conversação sem fim da literatura, que se faz arte em suas excentricidades e em seus excessos.

Referências Bibliográficas

- ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel, BLANCHOT, Maurice. *Maurice Blanchot: the thought from the outside / Michel Foucault as I imagine him*. N. York: Zone Books, 1987.

¹¹ ANTUNES, 1998. p.331.

¹² ANTUNES, 1998. p.352.

¹³ ANTUNES, 1998. p.355.

¹⁴ ANTUNES, 1998. p.371.

A palavra do mais alto silêncio

Cinara de Araujo Soares

para p.a.: no silêncio das coisas pequenas e poucas.

“O Segredo. Há uma palavra que me deixa muda de horror. Não espantes o nosso mundo, não empurres com a palavra incauta o nosso barco para sempre ao mar. Temo que depois da palavra tocada fiquemos puros demais. Que faríamos de nossa vida pura? Deixa o céu a esperança apenas, com os dedos trêmulos cerro os teus lábios, não a digas. Há tanto tempo eu de medo a escondo que esqueci que a desconheço, e dela fiz meu segredo mortal.”

Clarice Lispector

O pensamento de Maurice Blanchot, na reedição de *La Bête de Lascaux*, já se faz presente no texto que antecede o miolo da escrita, na homenagem fugaz a René Char e Guy Levis Mano: “o que nos vem da poesia, como de uma eternidade sempre passageira”. Como se fosse dado ao autor escolher a dedicatória – texto que está ao mesmo tempo dentro e fora do livro, à parte, no começo, ou antes mesmo do começo – para esclarecer o ponto para o qual se dirige. Como se esse ponto, que a tudo traga, esse ponto ínfimo, viesse, quase por acaso, no espaço de fora.

É preciso se fixar no exterior de si

Eternidade passageira. Há, pois, o vislumbramento de uma outra duração (outro espaço?) e da violência de movimentos contrários e de exigências opostas que Blanchot indica na obra de René Char e na

palavra *começante* do poema.¹ Voz duradoura e silêncio que habitam essa palavra repetida e, no entanto, inteiramente outra. *Palavra começante*, nos dirá. Como foi outrora a palavra sagrada. Palavra em fogo, nos dirá. Haste gelada da flor.

E se o poema é anterior ao poeta, é justamente porque ele carrega essa palavra em verdadeiro começo. Ao poeta resta: o lado de fora. O exterior para sempre indicado. “É preciso se fixar no exterior de si, à beira das lágrimas e na / órbita das fomes, se quisermos que algo fora do comum se / produza apenas para nós”.²

Tal intimidade dilacerada que o poema abriga vem dessa palavra que nos precede infinitamente. Canto. Essa palavra sempre ouvida (esquecida) antes de palavra. “Se a angústia que nos cava abandonasse sua gruta gelada, / se a amante em nosso peito parasse a chuva de formigas, o / Canto recomençaria”.³

Ao poeta nunca é dada a origem, apenas o risco e o inabitável. “Há uma palavra que me deixa muda de horror”.⁴ O canto, o chamado exterior, ritmo e ruído, só pode indicar o lugar ausente ainda por vir. Se em nosso peito parasse a chuva de formigas. O poema presentifica essa ausência. Também ao poema não é dada a origem. O sopro primeiro, o silêncio do futuro, o exterior tosco que o poema carrega aparece na *palavra primeira* como ausência. Por isso não falamos de origem, mas de um acanhado e contínuo começo.

O desconhecimento e o risco do poeta, radicado na errância e do lado de fora, é, assim, infinito. “Dizer que o poeta só existe após o poema quer dizer que ele recebe sua ‘realidade’ do poema, mas que só dispõe dessa realidade para tornar possível o poema. Neste sentido, ele não sobrevive à criação da obra. Vive ao morrer nela”.⁵ O poeta presente o canto, a estranheza da língua original, da *palavra intacta* que

¹ BLANCHOT, 1982. p.20 e 28. *Parole commençante* que poderia ser traduzida por iniciada, principiada, começo, ganha na tradução: “começante” um sentido que me parece peculiar para o pensamento de Blanchot: trata-se de uma palavra desde sempre ignorada, portanto não temos exatamente uma origem, mas a estranha possibilidade de uma palavra anterior a todo começo.

² CHAR, 2000. p.71.

³ CHAR, 2000. p.71.

⁴ LISPECTOR, 1999. p.18.

⁵ BLANCHOT, 1987. p.227.

anuncia o começo infinitamente, e fica movido de espera. Quer a claridade única que o aparta e o exclui. O que nos é possível reter do canto? O poema sempre anterior ou por vir, sempre fora do tempo, sobra muito perto em sua força silenciosa.

Sem trégua, chuva de formigas, a palavra incauta – nada detém a inquietação do começo. Não a grande origem, mas a pequena. Não somente o momento de nascer, mas o nascer interminável da *palavra começante*. Deslocamento sem origem nem fim.

Do poema nasce o poeta, antes, ali ainda, desconhecido dele. Lá. O silêncio, a morte, o movimento das coisas duras e tempestuosas, aparece/desaparece. “A essência do poema é ser espera dele mesmo”.⁶ Mostra o que não pode ser mostrado e se fecha sobre si. Numa força de contrários em perpétuo movimento. O ponto cintilante e desassosssegado em que o silêncio se deixa encontrar pela palavra.

O poema, como o Senhor do Oráculo, “faz da palavra o dedo silenciosamente apontado, o dedo indicador (index) em que a unha está arrancada”.⁷ Não diz nada. Não esconde nada. Abre espaço, abre a durabilidade que rasga e inicia.

O barulho do fósforo

Nossa palavra, em arquipélago, vos oferece, após a dor e o desastre, morangos que ela traz nas gândaras da morte, assim como os dedos quentes de tê-los procurado.⁸

René Char, em poema, anuncia a supremacia do poema, não apenas sobre o poeta mas sobre a própria poesia.⁹ *Éclat* e único, cortante e pausa. Poema revelação do poema, poema do poema, poema da essência do poema, (como disse Heidegger de Hölderlin) nos apontará

⁶ BLANCHOT, 1982. p.23.

⁷ BLANCHOT, 1982. p.19-20. Blanchot refere-se ao Oráculo de Delphos indicado por Heráclito.

⁸ CHAR, 2000. p.71

⁹ No texto *René Char*, Blanchot chama de poesia, a poesia em geral. Neste caso o poema estaria mais perto do conceito de obra. A poesia não justificaria o poema, nem viria como sua força anterior. “Compreender que o poema é criador e primeiro é compreender que, sempre nessa ordem, o que é geral depende do que é único” (BLANCHOT, 1997. p.102).

Blanchot. E para onde sua palavra aponta? Após a dor e o desastre, uma mínima essência: “morangos que ela traz das gândaras da morte”.

Em *La Bête de Lascaux* o pensamento de Blanchot sobre a palavra *começante* funde-se ao escrito de Char e sua paixão pelo pensamento de Heráclito. *La bête innommable* – a fera sem nome – precede o texto em que Blanchot responde à crítica de Platão e Sócrates ao escrito. O poema-pictografia: *a fera sem nome* – Lascaux? – suporte gráfico, que antes ainda, já mostrava a “pintura de coisas” que é o poema. O desenho e o escrito, em Platão, pertencem à mesma categoria – de parecerem seres vivos, palavras (faladas) vivas, mas que se calam quando interrogados. Por outro lado, o que Platão e Sócrates dizem sobre o escrito servirá ainda para a palavra recitada dos aedos e para a palavra sagrada do oráculo. Palavra que não tem autor, “sem origem e que reenvia a algo de mais original”.¹⁰ Essa palavra não se defende, não se explica, não se justifica. Indica. Sem resguardo, cala morta: desenho esquecido. Palavra *começante*.

Um silêncio, “silêncio majestoso, mutismo nele mesmo, inumano”.¹¹ Para Blanchot, esse “silêncio que fala”¹² foi o que, em horror, fez com que Sócrates ligasse rapidamente o escrito ao divertimento. Blanchot nos reenvia para o tempo da ‘festa’ em que também a palavra sagrada se faz presente. Remetendo ao sagrado, não ao divertido.

Mas, por que o surgimento da escrita se liga à prosa?¹³ Os *himnós* eram memorizados, a palavra sagrada era predita. A voz aproxima-os a uma outra língua, desconhecida daquele que a pronuncia. “Mas era a linguagem dos deuses e, tendo os deuses desaparecido, tornou-se a linguagem em que se exprimiu o desaparecimento deles, depois aquela em que o próprio desaparecimento deixou de aparecer.”¹⁴ Portanto não é a voz que Platão pede, mas a presença: o escrito não pode substituir o diálogo, pois não tem garantias, nem alguém que o defenda. O escrito é precisamente aquilo que vive no seu apagamento. Nele, e no canto, há ritmo e pausa. E perigo. Escutou-se a voz e o desaparecimento.

¹⁰ BLANCHOT, 1982. p.14.

¹¹ BLANCHOT, 1982. p.16.

¹² BLANCHOT, 1982. p.15.

¹³ Se pensamos o surgimento de que nos fala Platão e não como acredita Derrida – arqui-escritura – escrito como possibilidade de qualquer língua.

¹⁴ BLANCHOT, 1987. p.247.

A linguagem em que fala a origem é essencialmente profética. Mas ela não diz os eventos futuros. Nem tampouco a origem. “Ela anuncia porque começa.”¹⁵ “Quando a palavra se torna profética não é o futuro que nos é dado, é o presente que nos é retirado.”¹⁶ O de mais familiar nos é arrancado. As coisas mais naturais, subitamente, nos parecem desconhecidas.

Cresci entre as chamas da lenha, à beira de brasas que não findavam cinzas. Nas minhas costas, o horizonte giratório de um vidro açafroado reconciliava a pluma escura dos juncos com o pântano plácido. O inverno favorecia minha sorte. As achas caíam nessa ordem frágil suspensa pela aliança do absurdo e do amor. Ora me era soprado no rosto o abrasamento, ora uma acre fumaça. O herói doente me sorria de seu leito quando não cerrava os olhos para sofrer. Perto dele, aprendi a ser silencioso? A dar passagem ao calor sombrio? A confiar a lenha do meu coração à chama que o conduziria às centelhas desconhecidas dos enclaves do devir? As datas estão apagadas e não conheço as convulsões do compromisso.¹⁷

O poema de René Char, abrupto e em um único tom, inesperado e em pausas, mostra toda a “violência de uma primeira claridade”.¹⁸ O barulho do fósforo. O mais doce e o mais secreto dessa palavra que nos precede infinitamente. Que cala. Queima. Conduz “às centelhas desconhecidas dos enclaves do devir”. Pouco e pouco: as gândaras da morte. Pouco e pouco: os dedos quentes de tê-la procurado.

Como em Heráclito, a palavra impessoal do oráculo, em risco puro, traz a força da imagem e o silêncio do por vir: lugar ausência. “A imagem num poema não é a designação da coisa, mas a maneira como se realiza a posse ou destruição dessa coisa, o meio encontrado pelo poeta para viver com ela, sobre ela, contra ela, tocá-la (...)”.¹⁹ Pintura de coisas. A imagem poética, mostrando a ausência da coisa, metamorfoseia-se em outra coisa, em todas as coisas. “Temo que depois da palavra tocada fiquemos puros demais”.²⁰

¹⁵ BLANCHOT, 1982. p.21.

¹⁶ BLANCHOT, 1984. p.87.

¹⁷ CHAR, 2000. p.71.

¹⁸ BLANCHOT, 1982. p.29.

¹⁹ BLANCHOT, 1997. p.109.

²⁰ LISPECTOR, 1999. p.18.

A palavra profética impõe-se de fora querendo ser reconduzida ao silêncio. Palavra do exterior que não cessa: o dedo indicador sem unha. Sem a garantia de um “vivo” que a defenda, nesse eterno *começamento*, parece capaz de superar o tempo. Mas não. “Somos chamados para fora de nós mesmos para ouvir, não a palavra, mas o que vem antes da palavra, o silêncio, a palavra do mais alto silêncio.”²¹

“Há tanto tempo eu de medo a escondo que esqueci que a desconheço”.²² Palavra de silêncio. Chuva de formigas. Para que tudo cesse. Trôpego, sem abrigo, a escondo. É preciso deter a insistência da palavra. As achas caindo sem fim. Para que tudo acabe. Nessa ordem frágil. Interrompidos pelo absurdo e pelo amor. É preciso deter a insistência dessa palavra desastrosa. “A mim mesmo disse: ‘não pensemos mais nisso, não anunciemos nada’. Mas houve no meu coração como que um fogo devorador que em vão me esforcei por conter”.²³

Referências Bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *La Bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Desastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *Pena de Morte*. Trad. Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os Absolutamente Sós*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- CHAR, René. *O nu perdido e outros poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

²¹ BLANCHOT, 1997. p.104.

²² LISPECTOR, 1999. p.16.

²³ BLANCHOT, 1984. p.93.

Uma voz em convulsão: *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Cristiano Florentino

Paul Zumthor, em *A letra e a voz*, contrasta o estatuto dessas duas instâncias, questionando-se sobre o registro oral no escrito, ou a passagem do texto vocal à escritura. Esse confronto, acredita ele, apesar de “atravessado por tensões, oposições conflitivas”,¹ não geraria uma ruptura entre os dois registros, mas uma convergência, um atravessamento. Seria necessário, portanto, buscar reconhecer no escrito os *índices de oralidade*, ou seja, tudo aquilo que, no texto, aponta para a presença de uma *voz viva*. O autor defende que, apesar de a letra e a voz serem registros diferentes e a despeito da supremacia, hoje, do escrito, é possível ouvir uma voz que emana da escrita, uma oralidade que se inscreve na letra.

É pensando tais questões a partir da “literatura” medieval que Zumthor chega à idéia de *performance*, de *ato*, que carrega consigo, além da noção de *voz*, a noção de *gesto*. E é justamente a voz em conjunção com o gesto que ajuda a caracterizar a oralidade, que se vale tanto de uma expressão vocal quanto de uma expressão corporal. Tal conjunção seria justamente o que permite presentificar uma “verdade”, uma persuasão, levando ao espectador o “imprevisível prazer” da encenação, do jogo.

¹ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p.114.

O ato performático traz à cena um corpo que fala com a voz e com o gesto, um corpo que escreve o ato e que se inscreve no ato, como uma escritura corporal e vocal. Aqui, a palavra não é somente escrita, mas também gestual, engajando os corpos dos participantes do ato. Por isso é necessário que se possa resgatar ou identificar também no escrito o corpo do escrevente, a sua voz, seu gesto, para que se possam ouvir, ao menos, ecos de sua voz viva, salvando-o da paralisação alfabética, transpondo os limites e a inércia da linguagem escrita, para se alcançar o *inarticulado*.

É preciso, então, pensar num tipo de escrita que consiga unir voz e letra, que não se fixe apenas no verbal, no puro escrito, mas que faça ouvir a sua oralidade, que possibilite ao leitor ser, também, espectador e ouvinte. Um tipo de escrita que não se petrifique, que se permita cair nesse *inarticulado da fala*, mas sem que se caracterize como mera transcrição.

Nesse sentido, é possível pensar *Lavoura arcaica*, romance de Raduan Nassar publicado em 1975, como esse tipo de texto em que há um *rastro da voz*, pois, quando narra, André, o narrador-personagem, não apenas relata a sua crise, mas a *escreve* no texto, a *presentifica*, *faz o texto entrar em convulsão*. É justamente desse tipo de texto que Gilles Deleuze fala no ensaio “Gaguejou...”, confrontando-o com dois outros tipos de texto: no primeiro, é a personagem quem gagueja, ou murmura, ou balbucia; no segundo, o narrador apenas indica que a personagem gagueja. A terceira possibilidade, que é essa em que “dizer é fazer”, é a *língua que gagueja*, é a linguagem que *vibra* em si mesma, sendo, por isso, uma língua *afetiva*, e não *afetada* por aquele que fala ou que escreve. Essa terceira espécie de texto, então, poderíamos pensar, aproxima-se dessa voz que buscamos na escrita.

Lavoura arcaica parece trazer essa língua de que fala Deleuze: uma escrita que se convulsiona, como se *apresentasse* a própria epilepsia do personagem-narrador. A voz de seu texto é convulsa, leva a língua a jorrar, a vibrar, a entrar em crise – como numa crise epilética o sujeito se debate. O romance de Nassar apresenta-se, portanto, como esse lugar de um duplo registro narrativo: o vocal e o escritural, mas sendo também o escritural um lugar para a voz, pois não se deixa fixar por imposições lingüísticas, libertando-se e abrindo espaço para uma escritura gestual, corpórea e vocalizada – para uma *performance*. O texto *Lavoura arcaica* emerge como um corpo mesmo, que fala,

gesticula e vibra, negando-se a ser apenas *textualizado*, no sentido de que se recusa a apresentar o relato na forma de puro escrito. Ou, como diz ainda Deleuze, esse tipo de texto já não se sustenta mais pela “sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua”, mas por uma “sintaxe em devir”, por uma “gramática do desequilíbrio”, que abandona “toda aparência gramatical para surgir em estado bruto”.² A voz desse escrito, contudo, não se confunde com a fala, mas se funda como uma voz do próprio escrito.

Ram Mandil, em *Os efeitos da letra*, trabalha, baseado em *La rime et la vie*, de Henri Meschonnic, uma “distinção entre a oralidade e o regime da fala”, contrariando uma identificação que geralmente se efetua entre as duas instâncias, pois tal aproximação restringiria o campo da oralidade a questões já saturadas no campo literário. A oralidade demandaria algo daquela ordem do gesto e do corpo, além de uma subjetividade da linguagem, participando, assim, tanto da fala quanto da escritura. Portanto, a oralidade não se confunde com a fala, pois serve também à escritura. Apoiando-se novamente em Meschonnic, Mandil pensa “a escritura como a realização, por excelência, da oralidade” – o que vai contra a dicotomia clássica entre oral e escrito – e a voz como algo que difere tanto da fala quanto da oralidade.³

Essa nova concepção de oralidade é focalizada por Meschonnic também em outro livro, *Politique du rythme*, em que ele despreza o modelo dual que opõe o oral ao escrito e propõe um modelo tríplice: o falado, o escrito e o oral. Assim, o autor chega àquela idéia da literatura como um lugar privilegiado para a oralidade, partindo da noção de *ritmo*. Assim, a possibilidade de fundação de uma voz no escrito deve-se à abertura do escrito à dimensão gestual, corporal, rítmica e subjetiva da oralidade; para engendrar uma voz, e assim tornar-se *escritura*, o escrito deve se render aos recursos da *performance*: o gesto, o corpo, a subjetividade.

O ritmo e a dicção ganham sentido, não sendo somente estruturas que desaparecem sob o corpo do texto, não se resumindo a meros elementos estruturantes que se diluem na narrativa. Como o enunciado, que seria o portador do sentido do texto, o suporte rítmico e a dicção

² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.127.

³ MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.278.

também se apresentam como produtores de sentido, marcando e acompanhando as inúmeras oscilações do que se enuncia no relato.

Iuri Tinianov defende uma prosa que pode também ser sistematicamente rítmica como a poesia, já que ele fala de uma narrativa que deixa em suspenso um som, uma “elaboração fônica”, chegando mesmo a assumir uma forma *musical*. Assim, Tinianov aponta para a “refinada organização sonora da prosa”,⁴ o que concede ao ritmo uma dimensão semântica e uma função capital dentro da obra. O crítico defende a noção de que o ritmo é um elemento construtivo não só da poesia mas também da prosa, configurando-se como um princípio semântico do discurso, não um mero acessório.

Paul Zumthor, recordando Maiakóvski, lembra que “o ritmo constitui a força magnética do poema”.⁵ Essa noção vale também para a narrativa, ou para uma certa narrativa. É evidente que todo texto tem um ritmo, mas em muitos, talvez na maioria, o componente rítmico é tão intrínseco ao texto que o leitor não se dá conta dele. Essa “força magnética”, se pensarmos na narrativa, parece dizer melhor daqueles textos cujo ritmo se enlouquece, textos que se sustentam por uma enunciação contaminada pela violência, pela fúria, arrastando consigo toda a matéria narrada.

E é justamente uma dicção ensandecida que arrasta a voz que se ergue em *Lavoura arcaica*, ritmando-a de uma maneira gaga e epilética. Engendrando a narrativa, o ritmo lhe concede um aspecto musical, não através de um movimento harmonioso, regular, mas por uma música que fere a consonância melódica, levando a elocução a altos e baixos que se revezam durante o curso do romance. A irregularidade rítmica entre os capítulos e até dentro de um mesmo capítulo revela uma voz que modifica constantemente sua natureza. Nesse romance, tudo o que vem tocado pela doença, pela epilepsia – a memória, a família, o corpo, a sexualidade, o sagrado –, tudo isso que já vem seriamente enfermo no bojo da linguagem do narrador-personagem André, constituirá a matéria que faz com que a dicção assuma uma aparência doente, convulsiva.

Henri Meschonnic, em *Politique du rythme*, para falar do novo lugar da oralidade nos estudos literários, parte da idéia do ritmo como

⁴ TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*, p.45.

⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.174.

organização subjetiva do discurso. Essa postura revela o reconhecimento da importância do sujeito na constituição de um ritmo particular. Fundar um ritmo próprio, fazendo-o exprimir a própria subjetividade, seria também fundar uma oralidade própria, uma voz singular e um corpo ímpar. O ritmo na linguagem seria um fundamento organizador do sujeito e de seu discurso, num movimento de constituição mútua em que o sujeito organiza o discurso ao mesmo tempo em que é organizado por este.

Se o ritmo, como quer Meschonnic, é fator determinante na fundação de uma subjetividade, se é ele quem conduz o sujeito em seu percurso singular, diferente de qualquer outro, o ritmo do discurso do sujeito será, necessariamente, paralelo, ou mesmo fundido, à matéria relatada, ao movimento da matéria dentro da narrativa. Meschonnic diz ainda, em *La rime et la vie*, que “o ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, ouve-se não o som, mas o sujeito”.⁶ Em *Lavoura arcaica*, o objeto narrado e o ritmo que o narrador lhe imprime conferem uma força subjetiva ao relato. Não só o objeto, mas também o ritmo, por sua força, compõe a substância do romance, além da dicção, que, juntamente com o ritmo, escreve toda a fúria e toda a vociferação do narrador-personagem.

Então, se o ritmo e a dicção se fundem ao narrado no romance de Nassar, e o narrado apresenta-se enfermo, o ritmo e a dicção só podem ser também enfermos, contagiados pela subversão da matéria. O que o personagem-narrador tenta resgatar por meio da memória, sempre esbarrando no impossível da totalidade, é uma substância que imprime fúria à sua voz, que lhe impõe a doença e contamina sua dicção epilética.

E não são justamente essa fúria e esse ritmo que geram a voz dessa escrita? Uma voz viva e sonora que advém dessa garganta que grita, que não só beira, mas cai mesmo no inarticulado, num estágio “anterior à articulação”, como diz Zumthor.⁷ A despeito de Zumthor fazer uma apologia da voz em si mesma, a voz da fala, da poesia oral, não da escrita, já que ele vê na escrita uma prisão para a voz, pode-se pensar numa certa escrita que, como já se defendeu, funda uma voz que se

⁶ MESCHONNIC. *La rime et la vie*, p.270. Tradução minha.

⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.170.

aproxima dessa voz pura, desse som, dessa vibração do ar que passa pela laringe. Uma voz que escapa à linguagem, que se livra de limitações sintáticas e semânticas, que, como diz novamente Zumthor, abandona-se ao puro prazer do som, do jorro, da poesia – “a lembrança de um espaço vazio onde jorra, no primeiro dia, a pura sonoridade de um dizer”.⁸ Ou, então, aquilo que Deleuze chama de “o *fora* da linguagem”, que não é algo exterior à linguagem, mas algo que a leva ao seu limite, fazendo-a gaguejar.⁹ Ou, ainda, o que Barthes, na *Aula*, chama de *literatura*: “trapacear com a língua, trapacear a língua”, aquilo que “permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”,¹⁰ pois a liberdade só pode existir fora da linguagem, fora do poder.

A cena em que Ana, coberta pelas peças mundanas da caixa de André, surge em meio à dança dos convidados que comemoram o retorno do filho pródigo parece espacializar o ritmo da narrativa. Sua dança, composta de movimentos ora ligeiros, ora delicados, lembra o próprio movimento do romance, inflamado e digressivo, encolerizado e pacato. Em *Introdução à poesia oral*, referindo-se ao corpo e à dança, Zumthor lembra a dança do ventre, em que o trabalho da dançarina é realizar um “arabesco corporal movente”, espacializando o jogo da flauta e dos outros instrumentos da *performance*.¹¹ Essa idéia ajuda-nos a ler a cena de *Lavoura arcaica* a partir da noção de ritmo:

(...) os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante (...), e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante (...), e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongado do braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia (...)¹²

⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.170.

⁹ Cf. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.128.

¹⁰ BARTHES. *Aula*, p.16.

¹¹ Cf. ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.210.

¹² NASSAR. *Lavoura arcaica*, p.189-190.

A dança de Ana *magnetiza* a todos os participantes da festa, assim como o ritmo é a “força magnética” do texto, retomando Maiakóvski. Os gestos, variando entre bruscos e lânguidos, formam a imagem ondulante do corpo que serpenteia, forçando a flauta a oscilações rítmicas. Uma das cenas do enunciado que traçam uma relação intrínseca com o ritmo da enunciação, essa passagem mimetiza e alegoriza o componente rítmico da narrativa, espacializando com o corpo a voz do texto.

A mesma espacialização se dá no fim do romance, quando o texto se desintegra, quando o corpo da narrativa mimetiza o corpo devassado da família, fazendo com que se ouçam os gritos de cada membro do clã pela morte de Ana. A página torna-se um espaço para a visualização da voz de cada uma das personagens, que agora questionam, como André, o posto paterno:

Pai!
e de outra voz, um
uivo cavernoso, cheio de desespero
Pai!
e de todos
os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido
desamparado
Pai!
eram balidos estrangulados
Pai! Pai!
onde a nossa segurança?
onde a nossa proteção?
Pai!
(...)¹³

Sobre essa espacialização escrita de uma voz, Paul Zumthor cita como exemplo um caso em que, para se publicar a arte de certos recitadores, o editor teve de recorrer, como Mallarmé, “a contrastes tipográficos no talhe, na disposição e no espaçamento dos caracteres, únicos aptos a quase trazer de volta essa gestualidade vocal”.¹⁴

¹³ NASSAR. *Lavoura arcaica*, p.193.

¹⁴ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.175.

Henri Meschonnic, em *La rime et la vie*, fala da dança do texto que imita a dança da voz, das relações entre a voz e o visual e entre a escrita e o visual, aliás utilizando como um dos exemplos a poesia de Maiakóvski: “Maiakóvski tem a tipografia de sua dicção e a dicção de sua tipografia”.¹⁵ Segundo Meschonnic, essa espacialização, além da pontuação, na escrita, corresponderiam, no oral e no falado, ao gesto, à respiração, à entonação e às pausas, ou seja, os sinais gráficos da escrita representariam certos recursos da oralidade e da fala, pois é possível, por exemplo, fazer parênteses no falado.

Não é justamente assim que se procede naquela cena do romance? Não é aquela cena uma tentativa de se trazer, na própria disposição das palavras, uma oralidade, um gesto, um corpo, uma subjetividade? O texto dança na página, trazendo a gestualidade de um corpo, de uma voz, deixando no seu percurso os espaços vazios entre os movimentos, as pausas características da oralidade, as marcas rítmicas da voz do texto.

Esse encontro entre matéria e ritmo é o momento decisivo na fundação da voz no romance de Nassar, já que a dicção e o ritmo, conforme já elucidado, imitam o narrado, sendo o narrado expresso pela fúria, pela cólera, pelo grito, confirmando a idéia de Deleuze daquele tipo de texto em que “dizer é fazer”. Conduzindo o grito para dentro do texto, não só dizendo o grito mas também o fazendo, o escrito pode se aproximar da voz, pode gaguejar, pode pôr-se a vibrar como a matéria vocal. Se a doença do personagem-narrador põe seu corpo a vibrar, seu corpo, por sua vez, põe a voz a pulsar, faz com que a língua estremeça.

Roland Barthes, em *O prazer do texto*, ao falar da *escritura vocal* ou *escritura em voz alta*, também fala dessa escrita que ultrapassa os limites da língua e da linguagem. Nessa escrita, que, por isso, já é escritura, surgiria o “grão da garganta” ou “grão da voz”, um som corporal mesmo, gutural, que nasce do corpo, dos órgãos do aparelho fonador, da respiração, da boca humana. O objetivo dessa escritura não seria “a clareza das mensagens, o teatro das emoções”, mas, numa dimensão corporal, “os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das

¹⁵ MESCHONNIC. *La rime et la vie*, p.266. Tradução minha.

consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”.

Em *Lavoura arcaica*, ouve-se algo da ordem do *grão da voz*, de uma *escritura vocal* que nos permita ouvir o rumorejar do texto, o balbucio, o murmúrio de uma ou de várias vozes. O grito de André traz à nossa escuta algo do *gutural*, da vibração da garganta, dessa convulsão que faz a língua se debater, gerando um som recortado e insistente. Sua escrita engendra uma voz que se faz ouvir no roçar das palavras, na fricção dessa sintaxe em desequilíbrio, no gesto da mão que faz escritura. No seu esforço de fazer uma tradução enferma do original paterno, ele inaugura uma outra autoria, fundada numa voz, num ritmo e numa dicção escritural e virulenta.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
- DELEUZE, Gilles. Gaguejou... *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p.122-129.
- MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra*; Lacan leitor de Joyce. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme*; politique du sujet. Paris: Verdier, 1995.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I*; o ritmo como elemento construtivo do verso. Trad. Maria José Azevedo Pereira, Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*; a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A escrita e a oralidade em Monteiro Lobato

Dilma Castelo Branco Diniz

Na história da literatura brasileira, Monteiro Lobato figura entre os escritores que tiveram suas obras mais vendidas entre o grande público. Uma das causas de seu grande sucesso editorial está diretamente ligada ao seu estilo – claro, direto, satírico e, principalmente, vivo – expressão decorrente de sua personalidade. Lobato procura captar a atenção e a simpatia do leitor, através de uma linguagem despojada e cativante, que busca, ao longo do tempo, se aproximar cada vez mais da oralidade.

O humor – outro traço peculiar de sua personalidade – aparece com frequência em seus textos e lhes dá um sabor todo especial. É que Lobato tem sempre uma visão humorística das coisas, um gosto pela brejeirice burlesca que cause choque em seu leitor/auditor e faça rir. Não se costuma apontar Lobato como humorista, mas, como declarou Cassiano Nunes, na verdade, ele foi um dos “mais genuínos humoristas de nossa literatura”.¹

¹ NUNES, Cassiano. Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo. In: *A Atualidade de Monteiro Lobato*. Brasília: Thesaurus, 1984. p.23. Considera-se aqui o *humor* como “a coextensividade do senso e do não-senso, a arte das superfícies e das dobras”, segundo Deleuze, que ainda explica: “O não-senso e o sentido acabam com sua relação de oposição dinâmica, para entrar na co-presença de uma gênese estática, como não-senso da superfície e sentido que desliza sobre ela”. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.143.

Desde criança, Lobato revela a sua tendência para o humorismo. Ao escrever para o pai, assina José Bento, ou simplesmente Juca, seu apelido em família, mas para a mãe, sempre inventa uma brincadeira: ora é Juca Burro ou Juca Tigre, ora Juca Bento ou Juca Zebra. Quando não faz rabiscos ininteligíveis ou anuncia um post-scriptum que não escreve.² Às vezes chega a ser dramático, como nesta carta dirigida à sua mãe, cujo original se encontra no Acervo / Museu da Biblioteca Infanto-Juvenil

Monteiro Lobato, em São Paulo e que transcrevo na íntegra:

Mamãe

Estou muito triste porque a Sra. não me escreve mais e vou me atirar do viaduto.

Não escrevo mais para a senhora.

Hoje recebi cartas de seu Luiz e seu Germano só não recebi da Senhora.

Eu também vou não escrever mais.

Peço-lhe abençoe

Seu filho

J. Bento

São Paulo, 5 de janeiro de 96

N.B. Já fiz o testamento.

Nessa época, Lobato tinha treze anos e estava em São Paulo, fazendo os exames para ingressar no “Instituto de Ciências e Letras”, onde iria concluir os estudos preparatórios ao Curso Superior. Sua mãe, que adoecera gravemente, tentava curar-se em Santo Antônio do Pinhal, próximo a Campos do Jordão. Saber notícias da mãe seria um desejo natural do menino, mas, dizer-lhe que vai se jogar do viaduto e que já fez até mesmo o testamento revela seu espírito brincalhão e, provavelmente, a intenção de fazê-la sorrir.

Lobato tinha uma personalidade muito firme, mesmo em criança, fato que se pode verificar, por ocasião do episódio da bengala. O menino José Renato Monteiro Lobato demonstrou, na época, uma atitude bastante inusitada. É que seu pai possuía uma bengala belíssima,

² Cf. CAVALHEIRO, 1956. p.43.

que o encantava: um unicórnio cor de âmbar, com castão de ouro granulado, gravada com as seguintes iniciais: J.B.M.L. Mas essas iniciais estragavam tudo, pensava o menino Juca, nunca poderei usar essa bengala: “Eu me chamo José Renato; as iniciais são J.B.; esse diabo de B...”³ E por causa da bengala, resolveu mudar de nome: passou a chamar-se para todos os efeitos José Bento Monteiro Lobato.

Embora as iniciais coincidam – J.B.M.L. – o nome de Monteiro Lobato ficou diferente do de seu pai: José Bento Marcondes Lobato. O nome Monteiro vinha do avô materno – José Francisco Monteiro, o Visconde de Tremembé.

O incidente da bengala apresenta-se ainda emblemático. Enquanto símbolo de uma classe social elevada, a bengala pode ser vista como o legado do nome e, ao mesmo tempo, da herança. Um nome próprio que indica o indivíduo nomeado – derivado dos nomes do pai e do avô – mas que será também um nome de autor.

Mas voltemos ao estilo lobatiano.

Representando cenários e personagens de um Brasil rural em extinção, os contos de Lobato pautam-se pela **oralidade**, que tem, em seus textos, uma função diretamente vinculada ao seu projeto de modernizar o país. E qual seria essa função?

Paul Zumthor nos adverte que “a oralidade é uma abstração, somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”.⁴ Por isso, torna-se importante prestar atenção nas vozes inseridas no texto e, de modo privilegiado, na voz do narrador. Por outro lado, Zumthor salienta que, desde que exceda alguns instantes, “a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso”.⁵ Daí a importância do contacto, dos dons de sociabilidade e de afetividade, do talento de fazer rir ou de emocionar e, até, de um certo pitoresco pessoal.

Não se pode esquecer que o objetivo de Lobato era criar e cultivar um público leitor em âmbito nacional. E para isso, um certo grau de conservadorismo estético tornava-se inevitável.

³ CAVALHEIRO, 1956. p.23.

⁴ ZUMTHOR, 1993. p.9.

⁵ ZUMTHOR, 1993. p.222.

Monteiro Lobato resgata, em diversos contos, o modo tradicional de narrar, com a figura de um narrador que apresenta as características que foram descritas por Walter Benjamin, no seu célebre artigo “O Narrador”.⁶

Benjamin afirma que o “senso prático” costuma estar presente em muitos narradores natos e que a verdadeira narrativa tem sempre “uma dimensão utilitária”,⁷ mesmo que seja de forma latente. Para ele, o narrador é sempre um homem que sabe dar conselhos.

Evitar explicações é outro ponto importante da arte narrativa,⁸ segundo Benjamin: relato seco sem explicações deixa o leitor livre, para interpretar a história como quiser. Com isso, o fato narrado ganha força e amplitude e suscita, a cada leitura, surpresa e reflexão. Outro aspecto da narrativa, ressaltado por Benjamin, é o fato de os narradores começarem seu relato com a descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que atribuam sua história a uma experiência autobiográfica. Dessa forma, a narrativa configura-se como uma forma artesanal de comunicação. Mergulhando a história na vida do narrador para depois retirá-la dele, a narrativa adquire os vestígios do narrador, assim como a argila do vaso guarda a marca do oleiro.⁹ Por isso, Benjamin declara que “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente em suas camadas artesanais”.¹⁰

Ora, praticamente todos os contos lobatianos são narrativas populares, em que o caráter pedagógico se encontra diretamente ligado a seu nacionalismo crítico.

Ao empregar, em diversos contos, um narrador com as características salientadas por Benjamin, Monteiro Lobato consegue fazer um apelo à nação, no sentido de despertá-la para a própria realidade, para as condições sociais, econômicas, tecnológicas e políticas terrivelmente primitivas de grande parte de seu território, realidade que a oligarquia não queria enxergar.

⁶ BENJAMIN, 1985. p.197-221.

⁷ BENJAMIN, 1985. p.200.

⁸ BENJAMIN, 1985. p.203.

⁹ BENJAMIN, 1985. p.205.

¹⁰ BENJAMIN, 1985. p.212.

Nesse sentido, a própria organização do volume *Urupês* é sugestiva. Embora seja conhecido como um livro de contos, *Urupês*, na verdade, se compõe de duas partes distintas: a primeira, ficcional, constituída pelos doze contos iniciais e a segunda, formada por dois ensaios – “Velha Praga” e “Urupês”. Essa composição dual de *Urupês* torna o projeto ideológico de Monteiro Lobato mais claro e convincente. É que, nos ensaios, como é natural, manifesta-se a presença do autor. E por estarem situados no final do livro, os ensaios podem ser lidos como se fossem um epílogo, em que o autor surge não só como um leitor da realidade brasileira, mas também como um leitor de si mesmo, a elucidar e enfatizar seus próprios escritos.

Ao procurar aproximar-se da língua falada, em seus escritos, Lobato acaba atingindo um público maior, porque o estilo também determina, de certa forma, o público leitor. Talvez tenha sido por isso que José Guilherme Merquior afirmou que Lobato era um “publicista”, explicando que o “publicista” é o “escritor político”, mas também aquele que escreve para o público. E é nesse último sentido que o autor de *Urupês* se sobressai:

Lobato não escrevia para elites intelectuais. Escrevia para o público no duro; e para classes menos pretensamente “esclarecidas” do que (para usar a fórmula mais lúcida de Orígenes Lessa) “esclarecíveis”.¹¹

Dessa maneira, o povo de condições mais modestas, recebeu com agrado a leveza estilística do autor e não demorou muito para que Lobato estivesse, conscientemente, dirigindo sua mensagem a um número crescente de leitores, transformando sua literatura no instrumento de uma ação nova: a ação política.

Convém entretanto salientar que não só nos ensaios, “Velha Praga” e “Urupês”, mas na própria estrutura de seus contos, de modo geral, estabelece-se um diálogo entre a linguagem do narrador, uma forma instituída de expressão brasileira elevada e a fala bem próxima do cotidiano, empregada por vários personagens e que contamina a própria fala do narrador, com o emprego de termos e comparações tirados da linguagem popular. Nessa mescla estilística não estaria já, implícita, uma desmistificação? Parece-me que, através da coexistência

¹¹ MERQUIOR, *Jornal do Brasil*, 1982.

de diversos níveis lingüísticos, vai sendo abalada a diferença ideologicamente marcada entre erudito e popular.

Mas é, na sua literatura infantil, que Monteiro Lobato assume radicalmente a linguagem coloquial em que a oralidade predomina. Com o Sítio do Pica-pau Amarelo, cuja história começou a circular a partir de dezembro de 1920, data da publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, Lobato inaugura a literatura infantil brasileira e rompe em definitivo com a impostação modelar de voz que narra às crianças, revelando o gosto moderno pela oralidade, pelo despojamento sintático e pela criação vocabular.

No princípio de 1943, Lobato escreve ao amigo Godogredo Rangel, revelando-lhe que havia aprendido uma lição: “o certo em literatura é escrever com o mínimo possível de literatura!”¹² e comenta:

a mim me salvaram as crianças. De tanto escrever para elas, simplifiquei-me, aproximei-me do certo. [...] Na revisão dos meus livros a saírem na Argentina estou operando curioso trabalho de raspagem – estou tirando tudo quanto é empaste.

O último submetido a tratamento foram as Fábulas. Como o achei pedante e requintado! Dele raspei quase um quilo de “literatura” e mesmo assim ficou alguma.¹³

Como conclusão, gostaria de citar um estudo de Edith Pimentel Pinto sobre a relação de Lobato com a gramática. Nesse texto, ela lamenta a imagem errônea que ficou de Lobato para a maioria das pessoas: “a de um nacionalista retardatário em matéria de língua”.¹⁴ E afirma que essa preocupação com o português falado no Brasil acompanhou e sustentou, na literatura brasileira, a adoção paulatina do padrão coloquial, em substituição ao padrão literário consagrado. É que, na verdade, o problema era de sócio-lingüística. E completa:

Lobato viveu plenamente a época em que se tentou e se obteve a substituição do padrão literário tradicional por outro, mais preso à realidade lingüística vigente, porém ambos ideais. Disto Lobato foi um dos grandes promotores.¹⁵

¹² LOBATO, 1950. p.338.

¹³ LOBATO, 1950. p.339-340.

¹⁴ PINTO, *O Estado de São Paulo*, 1978. Suplemento Cultural.

¹⁵ PINTO, *O Estado de São Paulo*, 1978. Suplemento Cultural.

Na realidade, os contos de *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Negrinha*, com a introdução da oralidade, com a ausência de artificialismos, do solene e do rebuscado, representaram o ponto de partida dessa mudança do padrão literário brasileiro.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Apud KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato, Vida e Obra*. 2 volumes. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco. *Monteiro Lobato: o perfil de um intelectual moderno*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990. (Tese de Doutorado)
- LOBATO, J. B. M. *Obras Completas. Literatura Geral*. 13 volumes. São Paulo: Brasiliense, 1950.
- LOBATO, J. B. M. *Obras Completas. Literatura Infantil*. 8 volumes. Ilustrações de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, [s.d.].
- MERQUIOR, José Guilherme. A Lição de Lobato. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1982.
- NUNES, Cassiano. Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo. In: *A Atualidade de Monteiro Lobato*. Brasília: Thesaurus, 1984.
- PINTO, Edith P. As relações de Lobato com a gramática. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 de julho de 1978. Suplemento Cultural.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A diáspora da vida e da escrita em Clarice Lispector

Edgar César Nolasco

Para Maria Zilda

Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lazar Segall.

Lispector. *A descoberta do mundo*

A família Lispector já tinha deixado seu lugar de origem para trás, quando teve que parar próximo à fronteira com a Moldávia, numa cidade localizada ao sul da Vinnitsa, que nem figura no mapa, para que ali nascesse a menina Haia. Haia, que em hebraico significa vida, mais tarde, agora em sua nova terra chamada Brasil, passou a se chamar Clarice. Mas foi em plena fuga, logo, em trânsito, que Haia nasceu. E se foi nesse estado que ela veio ao mundo, foi preparada, no entanto, para ser dada à luz de modo tão bonito. Antes mesmo da família Lispector deixar a Rússia para sempre, Mania, mãe de Clarice, encontrava-se doente. E, segundo uma superstição bastante espalhada por lá, acreditava-se que ter um filho curava a mulher de doenças. Assim Clarice foi deliberadamente criada: com amor e esperança. Mas, como relata a própria Clarice na crônica “Pertencer”, “não curei minha mãe. E sinto até hoje uma carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado”.¹ Clarice nunca se perdoou pelo acontecido.

¹ Cf. LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.153.

Nessa crônica, na qual ela constata que *a vida lhe fez de vez em quando pertencer*, e de que *pertencer é viver*, se pergunta: “Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma. O que é um fac-simile triste”.² Se para ela *pertencer é viver*, Clarice fez da réplica escrever é viver, para pertencer um pouco a ela mesma e ao outro (sua família), como forma de apagar, de redimir sua missão falhada. Assim, e por isso mesmo, Clarice, sempre que praticava a escrita, estava, de alguma forma, revisitando essa culpa nunca curada. Que vai, inclusive, não só fazer parte de sua temática literária, atravessando seu projeto literário de ponta a ponta, como também acaba reenviando o crítico biográfico para sua origem que tem como pano de fundo a própria história pessoal da escritora. Não é por acaso que questões relacionadas a culpa e perdão, angústia e fuga, saudade, exílio e memória, e *confiança de pertencer ao desconhecido* à qual chega, por exemplo, G.H. ao final da sua busca, transitam livremente entre o mundo experimentado pela própria pessoa de Clarice e seu mundo cultuado pelo imaginário literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai não só marcar, mas diferenciar, radicalmente, a escrita da autora.

Máscaras e personas se movimentam na superfície textual da escrita de Clarice, que pode ser tomada como o atalho pelo qual ela foi ao encontro de si mesma. Daí a questão da máscara e da persona ser tão característica em sua ficção. No conto “Restos de Carnaval”, de substrato eminentemente biográfico, que se deixa ler desde o título como *restos de uma vida ficcionalizada*, encontramos a pergunta perigosa e medrosa feita por Clarice, talvez na tentativa de esboçar, pela ficção, o traço de seu próprio destino: “E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara”.³ A resposta, com certeza, resultou em sua obra em uma busca desesperada por aquilo que não poderia ser nomeado fora do crivo da linguagem literária. Além de entretecerem o real e o imaginário na ficção de Clarice, as máscaras e as personas fazem a textualidade, não

² LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.151.

³ LISPECTOR. *Felicidade clandestina*, p.24.

só do conto supra-citado, como também das crônicas “Persona”⁴ e “A Bravata”⁵ que, em sua origem, servem de estofos para uma passagem do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* vivenciada por sua personagem Lóri.⁶

Ainda no conto “Restos de Carnaval”, se lê: “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: *ia ser outra que não eu mesma*”,⁷ o que a deixava “tonta de felicidade”, acrescenta. Aqui abrimos um sucinto parêntese para lembrarmos que é devido a esse estado extasiante de felicidade que Clarice, mais tarde, escreve o conto “Felicidade Clandestina”. Se no primeiro conto, o substrato para o ficcional foi o carnaval, neste último o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, cumpre este papel. O estado de êxtase vivido por Clarice na vida real exige proporções reduplicadas quando re-vivido pela ficção. Talvez relembando não só o caso do livro, em posse da menina “perversa”, mas de todos os outros fatos que marcariam a sua vida, que já nasce sob a insígnia da dispersão, Clarice procura se justificar, dizendo: “Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso”.⁸ Não parece se entreabrir, pela leitura, a suplementação de fatos reais, vivido pela autora, sob os ficcionais articulados por ela? Diríamos que sim. E mais: que a culpa, assim como outras sensações como angústia, medo, alegria e tristeza constituem aquele estado de êxtase com o qual Clarice se depara ao escrever, mas que são também do leitor ao se deparar com o choque de sua escrita extasiante. Exemplo do mesmo processo encontramos em “Restos” em que o sujeito ficcional vive e re-vive na superfície textual histórias “pessoais” e “inventadas”, amalgamando na materialidade da letra a vida e a ficção: “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria”.⁹

⁴ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.99-101.

⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.212-214.

⁶ As crônicas Persona e A Bravata aparecem retrabalhadas no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* às páginas 88-93.

⁷ LISPECTOR. *Felicidade clandestina*, p.25. (Grifo meu)

⁸ LISPECTOR. *Felicidade clandestina*, p.26.

⁹ LISPECTOR. *Felicidade clandestina*, p.26.

Vejam como volta a questão da culpa. E com ela o desejo de resolvê-la através da escrita. Na crônica “Aprender a viver” Clarice trata, talvez não por acaso, diretamente do assunto: “Pudesse eu um dia escrever uma espécie de tratado sobre a culpa. Como descrevê-la, aquela que é irremissível, a que não se pode corrigir? (...) A culpa em mim é algo tão vasto e tão enraizado que o melhor ainda é aprender a viver com ela, mesmo que tire o sabor do menor alimento: tudo sabe mesmo de longe a cinzas.”¹⁰

E cinzas, restos dispersos podem ser lidos no começo da vida em trânsito de Clarice e que vão marcar todo o decorrer desta vida. Tais restos (que têm sua origem na errância de uma família dispersa pelo mundo) transmigram para o mundo da ficção – mundo esse montado, artificialmente, como fora de qualquer resquício biográfico ou histórico do sujeito – contribuindo, entre outras coisas, para a construção da vida da escritora e também de sua própria imagem, mesmo que entre aspas, por encenar seu alto grau de simulacro e representação. “Eu era a imagem do que eu não era”,¹¹ nos diz a personagem G. H. Logo, imagem fabricada, única possível que parece dar conta de prisma o próprio mundo misterioso e sedutoramente perigoso que Clarice simulou para si mesma, tornando-se presa de sua própria teia.

Percebemos, quer seja através de sua ficção, quer seja através de sua biografia social ou intelectual, o cuidadoso trabalho que Clarice elabora em torno de sua *imagem pessoal*, imagem ficcionalizada que não pára de se encenar para si mesma e para o leitor, não permitindo o retrato de corpo inteiro de um sujeito acabado. Seria esta uma forma de melhor se dissimular para o outro? O trabalho cuidadoso de sua escrita, trabalhando na contramão deste constante mascarar-se, contraditoriamente não desvelaria a imagem de sua persona literária que teimava em subsistir? Daí questões relacionadas à autoria, identidade e representação, por exemplo, serem tão desconstruídas por toda sua ficção. Encenar papéis para si e para o outro no mundo irrestrito do real, travestido de uma aura de mistério e medo, como fez Clarice, é descentrar a idéia logocêntrica de autoria.

Alceu Amoroso Lima, em entrevista concedida à autora, que lhe pergunta, entre outras coisas, sobre o que *pretendem dela os seus livros*,

¹⁰ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.312.

¹¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.28.

responde: “Você, Clarice, pertence àquela categoria trágica de escritores, que não escrevem propriamente seus livros. *São escritos por eles*. Você é o personagem maior do autor dos seus romances”.¹² Podemos dizer, então, que Clarice tinha consciência desse fato, reiterando que, ao embaralhar máscaras e personas, deixou entrever nesta rede textual seus resquícios biográficos. A identidade de uma pessoa, segundo a escultora G. H., é a sua primeira inerência – “era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado?”,¹³ já constatando que a *identidade lbe é proibida*. Talvez seja por causa dessa proibição que Clarice, na crônica “Persona” aqui antes referida, diz que “escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é.”¹⁴ E não tem como não associarmos a palavra *persona*, em Clarice, a uma história familiar sua: o maior elogio que seu pai fazia a alguém era dizer “ele é uma pessoa”.¹⁵ De acordo com as palavras de Renata Wasserman, no texto “Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.*”, a palavra “pessoa” é tradução literal de *Mensch*, expressão iídiche que designa uma pessoa de bem, um verdadeiro ser humano.¹⁶ Segundo Wasserman, Clarice, ao não fornecer a explicação da origem da palavra, “tão familiar, tão comum em iídiche quanto estranha nessa tradução e com esse uso, em português”, “abre uma discussão de pessoa/*persona*/máscara/ser/essência/ liberdade, ou seja, abre a velha questão do que é necessário disfarçar e do que é possível mostrar para que cessem as perguntas do imigrante, ao naturalizado, ao fugido e expulso”.¹⁷ Penso, sinceramente, que Clarice nega tal informação de propósito, assim como geralmente escamoteia (esquecendo-os) os originais dos textos por ela traduzidos.

Parece que Clarice, quer seja vivendo, quer seja lendo ou escrevendo, está sempre tentando rasurar uma certa origem pessoal que

¹² LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.262.

¹³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.95.

¹⁴ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.100.

¹⁵ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.99.

¹⁶ WASSERMAN. Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.*, p.80-81.

¹⁷ Cf. WASSERMAN. Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.*, p.81.

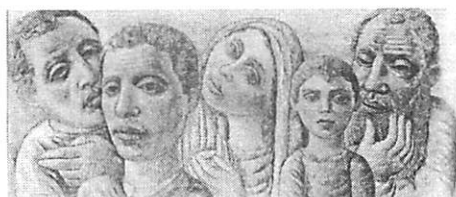
teima em retornar assombrando a superfície de sua vida e de sua obra. Talvez seja até mesmo por causa dessa sua herança/errância familiar, histórica e culturalmente hebraica, metaforicamente transfigurada em sua obra, que Clarice procura ter o cuidado de negar toda e qualquer influência literária. Mas não saberia aqui explicar melhor o porquê. Talvez ela tenha aprendido, na esteira de um outro escritor judeu, Sigmund Freud, que *só há criação original quando o sujeito se exila do todo. Se pertencer é viver* para Clarice, como já vimos na crônica “Pertencer”¹⁸ anteriormente citada, e se *escrever é viver* conforme nos ensina sua literatura, não pertencer equivaleria estar sempre fora de lugar, estar sempre disperso entre os povos e a letra, totalmente numa diáspora infinita. Daí sua escrita poder significar a *démarche* de uma pertença que está sempre em movimento, tal qual sua vida que já nasce em trânsito. Nesse sentido, Betty Fuks, em seu livro *Freud e a judeidade*, diz que o sujeito da diáspora “nasceu em um país no qual ele se situa simultaneamente dentro e fora, num entre-dois cujas ‘fronteiras’ lhe permitem partilhar a identidade do povo da nação na qual ele existe e manter um ‘pedaço de si’ sempre alhures, no espaço marginal do não-lugar”.¹⁹

Podemos dizer sobre isso, quase sem grandes riscos, que sentimos um pouco a presença desse sujeito multifacetado e disperso na imagem literária fabricada que Clarice nos legou de si mesma através de sua literatura. Mas reconheço que devemos manter cautela para não se correr o risco de se fazer uma leitura empobrecedora tanto da riqueza de uma cultura, como a hebraica, quanto da própria vida e obra de Clarice. “Aplicar” uma pela outra, ou ler uma ao pé da letra da outra, seria incorrer no perigo de naufragar numa região pantanosa marcada pelo reducionismo e pela falta de invenção crítica. Além do mais, penso mesmo que não se deve insistir no trabalho de ler a obra de Clarice pelo crivo da “tradição judaica”, pura e simplesmente, porque a própria biografia da escritora denuncia que ela viveu e escreveu num translugar, ou seja, em vários lugares diferentes. Sua escrita, isto sim, podemos tomá-la como um correlato dessa vida nômade, errante e clandestina, por apresentar-se num processo de “transmigração auto-intertextual” que a pulveriza descentrando todas as idéias de começo ou fim.

¹⁸ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.153.

¹⁹ FUKS. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*, p.48.

Antes, porém, de exemplificar essa escrita que transmigra, abrindo caminhos dentro de sua própria textualidade e que rasura qualquer suposta origem, retorno à cena primeira deste texto que trata, precisamente, daquele momento desesperador em que a família Lispector resolve deixar seu país de origem para trás e marchar em direção ao desconhecido. Quero justapor a essa travessia marcada, sobretudo, pelo medo, o único retrato da família de que se tem notícia. É sobre tal fotografia que quero falar. Mas chego à ela por um comentário feito pela própria Clarice a respeito de sua primeira viagem, que se deu quando ela tinha menos de dois meses de idade, de Hamburgo (Alemanha) ao Recife. Diz ela: “nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lazar Segall”.²⁰ E diante de tal assertiva, recorro aos “Imigrantes III” do pintor que, segundo Mário de Andrade, mesmo produzindo obras autenticamente “nacionais”, continuaria sendo considerado “russo e judeu”. Nádya Gotlib já descreveu detidamente “a foto da família” Lispector. Mas deixou de fora justamente o comentário clariciano que, segundo meu ponto de vista, estabelece toda a diferença. Daí o motivo de recorrer ao quadro de Segall para compará-lo com a fotografia dos cinco integrantes da família Lispector, em que se destacam o sofrimento e o olhar. Olhando para esses olhares, diz Nádya, “sente-se a força pungente do olhar da mãe, que certamente é o mais conturbado do conjunto”. “O sofrimento que lhe causou a doença marcaria profundamente todas as pessoas da família”. “O seu olhar forte parece, por esse motivo, ligar-se ao de Clarice, que também, olha para a câmara imersa numa intranquilidade, porém, maldefinida. Em mistério. A sugerir ambigüidades: mergulhada em distância e, ao mesmo tempo, com certa perturbação”.²¹ Esse modo de olhar intranquilo e de soslaio, imerso em mistério, e que parece beirar a fronteira do medo, é o mesmo olhar dos “Imigrantes” de Segall.



²⁰ LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p.545.

²¹ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p.67.

E é, também, o mesmo que vamos encontrar na ficção de Clarice e em seus próprios retratos ao longo da vida. A imagem que temos de Clarice é a de um sujeito que parece estar “de pé diante de um susto”, um sujeito dono de um olhar perdido e de soslaio que parece repetir: “Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta”. Mas este mesmo olhar, ancestral e fabricado, não deixa de refletir a esperança porque sabe que “às vezes a vida volta”, e com ela toda a verdade que faz uma pessoa. *A verdade pode não ter testemunha*, até mesmo na fotografia, que tem a pretensão ilusória de, flagrando o real, registrar o existente. Mesmo que o sujeito olhe de soslaio e timidamente, a verdade já se transmitiu antes do gesto. Este é o mistério que sustenta a imagem literária que temos de Clarice. Daí dizermos – sempre na esteira das palavras de G. H. – que sempre que olhamos para o retrato que temos ou construímos de Clarice, ali vemos O mistério. Nem sua obra, nem mesmo seus retratos pessoais nos dão uma imagem de corpo inteiro, mas tão-somente nuanças desse sujeito disperso, que se desfaz para se refazer em sua própria trajetória já que “a trajetória somos nós mesmos”, e que “em matéria de viver, nunca se pode chegar antes” como diz G. H. Daí ter feito de sua escrita a passagem única de si mesma. Por isso, coube à letra de sua ficção o trabalho de redesenhar o mapa de sua vida, ou seja, de sua trajetória como macabéa, ucraniana e nordestina, ou seja, como escritora brasileira.

A origem da vida familiar e dispersa, bem como uma escrita em transmigração perpétua, serviram, mesmo que de forma inconsciente, para elaborar a obra dispersa e em movimento, que se caracteriza por uma movença disfarçada de títulos, fragmentos, textos, crônicas, notas e até mesmo livros inteiros. É, basicamente, por conta dessa mobilidade textual, que reflete um processo de criação em metamorfose e que resulta numa escrita nômade e clandestina, que podemos ler, metaforicamente, a vida na obra. Podemos mesmo afirmar, nesse sentido, que essa prática semovente de Clarice apropriar-se de seus próprios textos de forma a reinseri-los em outro lugar não menos provisório, rasurando, assim, a suposta origem textual dos mesmos, repete, num tempo sempre a posteriori, o jogo de dados do destino disperso e “impiedoso” que marcou a trajetória da vida clandestina e nômade da autora brasileira.

Essa escrita em diáspora ou em “transmigração auto-intertextual” foi bem conceituada por Walnice Nogueira Galvão:

Uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgue como conto independente. Um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo. Um livro se transforma em dois livros.²²

Assim, em meio a essa movença de fatos e de ficções, onde arte e vida se complementam, podemos constatar também que uma trabalha no sentido de dizer da incompletude da outra. Afinal, como nos ensina a própria Clarice, o que *é a arte senão o vazio que a gente entendeu*.²³ E a vida, poderíamos acrescentar, o que é, senão esse vazio, ou melhor, essa falta. Parodiando a história de Martin, personagem de *A maçã no escuro*, que bem pode ser lido como mais uma *persona* literária de Clarice, diríamos que é pela *carência que um homem se mede*. E o “sofrimento” não passa ao largo. “Tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte?”²⁴ – se pergunta a narradora do livro. Diríamos, metaforicamente, que tocar no âmago da vida, ou vivê-la até o caroço, como fez Clarice, é pegar a arte na mão, assim como se pode *pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia*. E já é da fábula da vida que estaríamos tratando aqui. De certa forma, da própria vida de Clarice que, desde a mais tenra idade, já inventava histórias que não terminavam nunca. Diz ela que ensinou a uma amiga de infância um modo de contar histórias: “Eu contava uma história, e quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava, e quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: ‘Não estavam bem mortos.’ E continuava”.²⁵ Na esteira desse jogo infantil inacabado, diríamos que o processo de criação literária de Clarice se resume, grosso modo, em querer atar as pontas dessas histórias reais e inventadas que a cada nova leitura e a cada novo texto se transformam em mais uma, ou em mil e uma outras histórias que se contam. Diríamos, por último, que é por meio dessa movença (in)disfarçada de fatos e de ficções, de restos de

²² GALVÃO. *Entre o silêncio e a vertigem*, p.11.

²³ Cf. FERREIRA. *Eu sou uma pergunta*, p.215.

²⁴ LISPECTOR. *A maçã no escuro*, p.174.

²⁵ GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p.84.

textos e de leituras, de cópias e de traduções de leituras, de citações sem aspas e de empréstimos textuais sem lei que ela faz dela mesma e do outro, que Clarice dá o ornamento necessário que sua escrita dispersa demanda, arqueteturando, assim, todo seu projeto literário.

Referências Bibliográficas

- FERREIRA, Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, 1996. p.7-11. (Coleção Os Melhores Contos de Clarice Lispector).
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lazar Segall*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997. (Artistas Brasileiros, 7)
- NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NOLASCO, Edgar César. Clarice Lispector e o mal-estar da literatura. *Em Tese*. Belo Horizonte, ano 2, v.2, p.115-123, dez. 1998.
- WASSERMAN, Renata Ruth M. Clarice Lispector tradutora, em *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p.75-92.

A abertura do estilo: Lacan e a literatura

Geraldo Majela Martins

Queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si.

Jacques Lacan¹

A obra de Lacan chegou até nós sob duas formas: a escrita e a apresentada em seminários. O volume intitulado *Escritos* organiza-se em torno de todos os textos redigidos por Lacan antes de outubro de 1966. São textos considerados por vários intérpretes e estudiosos da teoria lacaniana como sendo a verdadeira obra do psicanalista, na medida em que foram escritos pelo próprio Lacan e eram destinados a publicação. Os textos escritos depois desta primeira publicação foram impressos na revista *Scilicet*, da editora Seuil de Paris.

Diferentes da obra escrita, temos os seminários, em número de 24. Eles foram realizados em forma de aula e depois transcritos e estabelecidos por seus alunos e discípulos. Foram editados por outros que não Lacan e poucos deles passaram pelo controle direto do autor. Alguns encontram-se publicados, outros ainda são cópias “não oficiais”, ditas piratas e às vezes apresentando-se em várias versões. Tudo isso é motivo de polêmica, de desacordos teóricos, de cisões e dissidências, enfim uma celeuma no mundo lacaniano.

¹ LACAN, 1998. p.11.

A obra escrita, assim, é reconhecida por todos como sendo de fato do psicanalista francês e a outra, a princípio constituída a partir do seu ensino, é motivo de controvérsia, não sendo sempre reconhecida pelos próprios lacanianos. Esses últimos textos apareceram com o título de *O Seminário*, cada volume constituindo um livro, que é identificado por um algarismo e um título.

A abertura

O livro *Escritos* foi precedido por um pequeno texto de “abertura”, denominado *Abertura desta coletânea*, onde Lacan chama a atenção dos leitores para um ponto que considero fundamental, a equivalência entre o estilo e o objeto *a*,² como princípio da divisão do sujeito. Esta equivalência é estabelecida para desconstruir a fórmula de Buffon,³ para quem “o estilo é o próprio homem”. O que Lacan enfatiza ao citar esta fórmula é a repetição que fazemos da mesma, “*repete-se* sem nisso ver malícia, e sem tampouco preocupar-se com o fato de o homem não ser mais uma referência tão segura”. Logo de início, Lacan pontua a existência de uma repetição, uma referência ao campo do Outro – lugar da cadeia significante e dos discursos –, que se faz presente naquilo que repetimos: o homem.

¹ O matema *a* tem sua origem na palavra francesa *autre*, que é traduzida como *outro* para o português. Os tradutores de Lacan no Brasil mantiveram a grafia *a*. Encontraremos várias leituras para este matema, ora como objeto *a*, ora como objeto pequeno *a*, ora como objeto causa do desejo etc.

² Buffon, Georges Louis Leclerc (1707-1788) nasceu em Montbard, na Borgonha. A partir de 1749, até sua morte, foi diretor do *Jardim do Rei* em Paris. Escreveu *Historia Natural* (sobre a teoria da terra e a história do homem), que favoreceu a teoria do evolucionismo. A máxima do autor: “le style est l’homme même” (1753) não tem sua origem na *Historia Natural*, mas sim no seu breve discurso pronunciado ao ingressar na Academia Francesa. Buffon indica que os conhecimentos adquiridos, a novidade dos descobrimentos e outros detalhes que podem ser encontrados em uma obra não são garantia de sua permanência. As obras permanentes são aquelas que estão bem escritas, são aquelas onde o que se diz está “fora do homem”, o que quer dizer não marcado pelo próprio homem que as escreve. Para Buffon, se “o estilo é elevado, nobre, sublime, o autor será igualmente admirado em todos os tempos, pois somente a verdade é duradoura, e até mesmo eterna”.

Para Wajeman,⁴ esse “repete-se”, que Lacan faz seguir imediatamente à fórmula *o estilo é o homem*, nada mais é do que uma pontuação acerca da repetição que “a gente” faz do dito do Outro. Notamos que esse “on” (“se” ou “a gente”) é o lugar de um sujeito indeterminado constituído através das identificações imaginárias, ou seja, misturado no Outro. Portanto nos parece que o psicanalista, neste momento inaugural, nada mais faz do que uma retificação subjetiva em torno do “a gente” interrogando o discurso: quem repete? Iniciando seus *Escritos* a partir da repetição do indeterminado, Lacan produz um deslocamento do “homem bufonesco”, que não é mais uma referência tão certa, para esse “on” equivalente ao “a gente”. Tudo isso porque esse “a gente” conserva exatamente a parte onde se inscreve o sujeito sobre o qual temos uma barra, que é aquela de sua condenação, de que nós não devemos fazer outra coisa senão repetir o dito do Outro.

O leitor de Lacan lê, logo no início da *Abertura desta coletânea*, que o Outro (Buffon) está lá no princípio do texto e pode com o próprio Lacan fazer uma primeira conclusão: a de que é isso que repetimos, sem no entanto ver malícia alguma. Fica assim demonstrado, através da “abertura” redigida somente mais tarde para introduzir os *Escritos*, que o discurso é o discurso do Outro. Lacan, ao repetir a frase de Buffon, e ao transformá-la, o faz para notar tudo aquilo que, sendo linguagem, nos inscreve [isto é,] reescreve. A busca, que todos nós fazemos daquilo que volta do Outro de nossa mensagem, nos torna sensíveis ao fato de que o inconsciente não é um interior do qual seríamos donos. A abertura está lá para indicar que Lacan repete Lacan. Pois o que são os *Escritos*? São pedaços/textos, dispersos e recolhidos *só-depois*,⁵ organizando esta coletânea de textos. Trata-se de uma compilação, de um livro de ocasião, que para Wajeman tem a marca do não-todo. Se compilar é fazer *Um*, quando Lacan recolhe e reúne seus textos ele o faz imprimindo nesta coletânea uma abertura.

Portanto, o significante “abertura” desta coletânea está sobre-determinado, ou seja, convoca mais de um sentido; logo, ele é polissêmico.

⁴ WAJEMAN, 1986. p.83.

⁵ Estamos de acordo com a psicanálise de Freud que a significação vem *a posteriori*. Referendamos, aqui, o conceito freudiano de *Nachträglichkeit*, traduzido para o francês *après-coup*. Entre nós falamos de *só-depois*, *retroação*, ou até mesmo de *a posteriori*.

Está barrado e na sua superfície encontramos o buraco – a outra abertura. Desta maneira, os escritos são estruturados por uma abertura, que os organiza, a partir da queda da citação do Outro, deslocada para um discurso, que faz borda àquilo que falta.

Poderíamos pensar que a abertura dimensiona a *falta-a-ser* – morada do sujeito –, e seu efeito, a partir da queda do objeto, é o estilo. Os textos pensados, falados e redigidos cada um no seu tempo, com cronologias diversas, quando causados por uma “abertura”, são designados: *escritos*. Os textos, quando redigidos, ficam à espera de algo que os cause? É por isso que Lacan, *a posteriori*, quando os recolhe num volume, num livro, lhes dá uma causa, que nada mais é que uma “abertura”. A abertura causa os escritos.

Tudo isso nos remete ao que Lacan desenvolveu com o tema da *poubellication*,⁶ o qual encerra uma doutrina da obra. Ele defende que a publicação deriva da lixeira e sustenta, também, que o publicado deriva do dejetto. Como só existe obra publicada, logo toda obra, como tal, deriva do dejetto. O dejetto é o outro nome do objeto *a*: causa do desejo. A obra (publicação) é causada pelo dejetto (lixeira), é o dejetto elevado a dignidade de escrito, quer dizer, de obra. É a queda do objeto que introduz uma abertura, tecida, margeada pelo escrito. O objeto *a*, equivalente a queda, funciona em relação à perda, conseqüentemente seu outro nome é abertura.

Retomando nossa discussão a respeito da “abertura”, sustentaremos que a letra deslocada no discurso – abertura desta coletânea – produz o estilo lacaniano. A coletânea que constitui a obra de Lacan é marcada pela abertura. Temos uma obra aberta? Podemos adiantar uma resposta que Lacan indica neste preâmbulo, a de que sua coletânea tem a estrutura aberta, o que no entender de Wajeman é a estrutura de todo livro verdadeiro. Os *Escritos* são o livro não-todo e, por este se encontrar precedido por uma abertura, são *escritos* que não cessam de não se escrever .

Depois de imprimir com sua pena o aforismo do Outro, Lacan nos lembra que “a imagem da roupa que adorna Buffon ao escrever está aí mesmo para manter a desatenção”.⁷ Assim, a imagem da roupa íntima

⁶ Amálgama de *poubelle* (“lixeira”) e *publication* (“publicação”).

⁷ LACAN, 1998. p.9.

que adornava Buffon enquanto escrevia, nada mais serve que para sustentar a nossa desatenção, as identificações imaginárias com o outro.

Diante da fórmula de Buffon, o psicanalista pergunta: o estilo é o próprio homem, mas aquele a quem nos endereçamos? Com isso Lacan nos reenvia ao Outro. Nossa mensagem, ele nos lembra, vem do Outro, “e para enunciá-la até o fim: de forma invertida. (E lembremos que esse princípio se aplicou à sua própria enunciação, pois tendo sido emitido por nós, foi de um outro, interlocutor eminente, que recebeu seu melhor cunho)”.⁸

Desta maneira, a fórmula *o estilo é o homem* nada mais é do que uma máscara imaginária, na medida em que, no seu reverso, escutamos: “o homem faz o seu estilo”. Quando retomamos, na íntegra, o adágio de Buffon – “Essas coisas estão fora do homem, o estilo é o próprio homem” – nos apercebemos de que ele nos fala de “coisas”. “Essas coisas” que estão fora do homem, presente no discurso do acadêmico, não estariam *preanunciando* uma primeira formulação daquilo que Lacan designou na sua teoria de o objeto *a*?

Lacan irá partir desta topologia do dentro e fora e da fita de Moebius para construir o seu conceito de extimidade, onde o dentro está fora e o fora está dentro. A fita de Moebius seria a resolução para uma teoria do objeto, onde não se trata de “coisas” fora do homem mas que, ao mesmo tempo estando dentro, podem estar fora e vice-versa. Para Wajeman, o que não podemos duvidar é que, ao fazermos do estilo o objeto de desejo de Buffon, possamos encontrar na sua obra a marca do seu próprio estilo. Nesse caso, Buffon constitui-se no trampolim paradoxal de uma concepção do estilo, demonstrando certamente o que ele mais desconhecia, a saber, como o próprio Lacan no final de suas duas páginas de Abertura, que é o objeto que responde à questão sobre o estilo. Portanto, o estilo não é o homem e sim o objeto. Com isso, o psicanalista cria uma vizinhança entre o estilo e o desejo, que desde Freud é indestrutível. O estilo e o desejo são efeito da queda do objeto. O objeto é causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e é também suporte do sujeito entre a verdade e o saber.

Além (ou aquém) dessas dimensões do imaginário – a imagem da roupa de Buffon – e do sentido, ou ainda do significado dado pelo autor,

⁸ LACAN, 1998. p.9.

o estilo é o efeito de um deslocamento da *letra*, que acompanha o trajeto do *discurso* como sua causa oculta, revelando o ponto em que o sujeito desse discurso se eclipsa.

Esta localização da *letra* nos leva à análise feita por Lacan⁹ sobre a *letra* em Gide. Verificamos, então, que não há tanto interesse para o psicanalista na constituição da máscara, pois a decomposição nada tem por detrás, e sim na “composição do sujeito” organizada a partir da lógica significante.

Na sua crítica à obra de Jean Delay,¹⁰ Lacan reafirma a posição da psicanálise diante da obra de arte, de que não se trata de fazer psicanálise aplicada, já que esta só se aplica como tratamento, quer dizer, a um sujeito que fala e ouve. Fora desse caso, só pode tratar-se de “método psicanalítico, aquele que procede à decifração dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado”.¹¹ É agindo assim que nós encontraremos “na ordenação de sua própria narrativa a própria estrutura do sujeito que a psicanálise designa”.¹² O texto que Lacan consagrou a Gide nos traz à luz as condições de sua posição subjetiva, sua fantasia e o seu mais além da fantasia, contra a possível redução de sua obra a uma psicobiografia. Lacan estava interessado pelo sujeito Gide, pela sua escrita e no exame dos “petits papiers” do escritor, causa da escrita gideana.

O sujeito desejanste, que se eclipsa do discurso, é sujeito da letra; logo, é correlativo ao estilo do autor. A construção lacaniana, acerca do texto de Gide apresentado por Delay, modifica a fórmula de Buffon: o estilo não é o homem e nem o homem a quem se destina, mas o estilo é o objeto. Nesse lugar em que o homem era a marca do estilo, para Buffon, Lacan irá convocar a queda do objeto, um objeto que ele aponta como o objeto-causa do desejo.

Gostaria de evocar neste momento um outro texto, o do escritor francês Louis-Ferdinand Céline. Céline, depois de haver denunciado a destituição do falo e de tê-lo reduzido à obscenidade de um objeto real

⁹ LACAN, 1998. p.749-775 (Juventude de Gide ou a letra e o desejo).

¹⁰ Jean Delay é um dos biógrafos de André Gide. Publicou *La Jeunesse d'André Gide: Gide avant André Walter (1869-90)*. Paris: Gallimard, 1956.

¹¹ LACAN, 1998. p.758.

¹² LACAN, 1998. p.758.

(para ele, a podridão), teve como tarefa refazer esse objeto como um falo, ou seja, elevando-o à categoria de fetiche. Por isso, a chamada “pequena técnica” de redação de Céline – o suplemento introduzido na língua francesa (língua materna) para salvá-la da podridão ou das aparências da circunlocução, de maneira a elevá-la à categoria da língua infalível – fez aparecer um texto com excessivas reticências, semelhante a uma língua falada.

Céline introduziu a frase curta e truncada, não raro incoerente, procurando um recurso expressivo para reproduzir a fala popular:

Disseram tudo quando proclamaram que eu, EU TAMBÉM (como os americanos, evidentemente), escrevo livros em linguagem falada. Que grande segredo! Arquipalermas! Trata-se de coisa totalmente diferente: de uma linguagem ritmada interna, infalível, em 630 páginas! Vamos lá! Experimentem! ¹³

O escritor francês procurou reproduzir cruamente a maneira pela qual se expressava o povo. Mas seu objetivo não era tornar-se um escritor popular, e sim expressar de modo direto e brutal os sentimentos de revolta que experimentara contra uma realidade que lhe parecia estúpida, degradante e sem sentido. Seu estilo é formado por frases curtas, truncadas, e sempre remete à afetividade, nunca à razão. Desta feita, foi “no e através do estilo que inventou que Céline conseguiu consolidar o que chamo impostura perversa, ou seja, a resposta do sujeito perverso à descoberta de uma primeira impostura: a da realidade”.¹⁴

Céline transforma a realidade, criando um novo modo de representação: a realidade ficcional do corpo-a-corpo que o homem empreende com a vida. Ele dinamita as convenções estético-literárias e os valores pseudo-humanitários que orientaram a visão de mundo burguesa. Com a introdução da linguagem falada sem concessões, com gírias, incorreções, neologismos, crueza verbal, sintaxe descosida, ele eleva o objeto à dignidade de coisa. Cumpre-se o destino do enunciado: do ridículo ao sublime, um passo.

¹³ CÉLINE, apud ANDRÉ, 1995. p.301.

¹⁴ ANDRÉ, 1995. p.299.

A letra

Retomemos a *letra*, já que esta se desloca no discurso, causando o estilo. De acordo com Ritvo,¹⁵ ao abordar a relação entre letra e significante, encontramos dois pólos de atração. De um lado temos o pólo que ele designou de patemático (*pathos*, patético), que se inscreve como marca no corpo, quer dizer, sofrimento, incisão. Logo, o patemático relaciona-se com o traço do significante no corpo. Um outro pólo é o matemático – *matema* (*mathema*), a letra, que se transmite integralmente, como ensinou Lacan no seminário 20. Desta maneira, são dois estatutos da letra, mas totalmente diferentes.

Ainda seguindo as trilhas de Ritvo, verificamos a existência de dois pólos que opõem a letra enquanto significante à letra enquanto letra pulsional, portanto, pré-consciente. Desta forma, há uma letra relativa ao inconsciente que se constitui no nível do significante e outra letra, pulsional. Se retomamos a teoria freudiana, podemos dizer de uma letra relativa às formações do inconsciente e de uma outra letra relativa ao *isso*. Portanto, as diferenças da letra no nível patemático são as oposições da letra no nível do *isso* e a letra no nível do inconsciente. Essas divisões no pólo patemático ainda fazem oposição ao pólo matemático.

Uma marca presente no texto de Lacan é a de não termos, sempre, o mesmo conceito de letra. No seminário 9, de 1961, a letra é o elemento diferencial do significante. Mais tarde, em 1971, no seu seminário 18,¹⁶ ele dirá: “Nada leva a confundir, como já se fez, a letra com significante”.¹⁷ Já na sua conferência nos Estados Unidos em 1975, a letra é equivalente ao significante quando ele afirma: “O significante não é o fonema, o significante é a letra, e não há nada além da letra que seja um buraco.”¹⁸

Diante dessas mudanças conceituais em torno da letra e do significante, sustentamos a tese de Ritvo de que “o conceito está estruturado em função de um ponto de *impossibilidade* do qual não pode dar conta, mas aí há rigor, e o maior rigor na psicanálise consiste em

¹⁵ RITVO, 2000. p.9.

¹⁶ LACAN, 1971 (*D'un discours qui ne serait pas du semblant* – sétima aula).

¹⁷ LACAN, apud RITVO, 2000. p.10.

¹⁸ LACAN, apud RITVO, 2000. p.10.

discernir, em cada momento, o ponto de *impossibilidade*, que se conecta ao umbigo do real".¹⁹

Sendo assim, quando falamos de letra, a pergunta que fazemos imediatamente é: de que letra estamos falando?

A letra nos trabalhos de Lacan, num primeiro e exterior sentido, equivale graficamente a fonema.²⁰ Depois, como sinônimo de texto escrito, átomo significante e, ao mesmo tempo, carta, envio. Esta última conceituação está redigida no seminário da *Carta Roubada*.²¹ Entretanto, no seminário *A Identificação*, a letra é esta essência do significante pela qual este se distingue do signo; a letra é redutível em seu nível mais simples a *la trace, le trait* (traço unário, nível unário), sendo os dois equivalentes. Em seguida temos a letra algébrica e/ou conjuntista ideal – no sentido de ideal limite não ideal narcisista. A letra psicanalítica é limitada pelo que é impossível de algoritmizar, ou seja, a sexualidade feminina.²² Já as letras f, y e v, que Freud utilizou no seu *Projeto para Uma Psicologia Científica*,²³ servem a Lacan para uma sucessão de anagramas que abrem as vias de facilitação no jogo de escritura (*jeu d'écriture*) utilizado no seminário 20.

Enfim, a letra limite, como aparece no seminário *De um discurso que não seria do semblante*, sobretudo em *Lituraterra*. A letra como litoral, limite e não fronteira, entre saber e gozo. Esse limite é letra pulsional, logo anterior ao inconsciente, mas ao mesmo tempo condição e horizonte do inconsciente.

Se o estilo, como quer Lacan, é efeito da queda do objeto *a*, poderíamos estabelecer uma analogia, a partir do próprio Lacan, quando, diante da vitrine do museu de Saint-Germain-en-Laye, observa nas costelas de um cabrito uma série de pequenos bastões: dois primeiramente, em seguida um pequeno intervalo, depois cinco, e logo

¹⁹ RITVO, 2000. p.11 – grifo nosso.

²⁰ Esta classificação que faremos, aqui, terá como referência RITVO, 2000.

²¹ LACAN, 1998. p.13-66.

²² A referência, aqui, é o capítulo 10 de *O Seminário – livro 20 – Mais*, ainda (LACAN, 1985). A formalização matemática será nosso objetivo, nosso ideal, porque só ela é matema, isto é, capaz de se transmitir integralmente.

²³ FREUD, 1977. p.381-517.

recomeçando.²⁴ Estas marcas seculares lembram-lhe as letras do alfabeto, “são traços de alguma coisa que é, sem ambigüidade, um significante”.²⁵

Lacan utiliza esta observação para dizer que há uma escrita em ruína, anterior à escrita que o inconsciente lê e transforma em signo. Assim, o inconsciente lê uma escrita em ruínas e a transforma em significante. As marcas em ruínas são cifradas e decifradas pelo inconsciente. O objeto quedado, rasurado, apagado causa o estilo. Uma hipótese de investigação seria: se o inconsciente é por excelência o cifrador/inventor, de marcas apagadas, em estado de ruínas, que se constroem e voltam a destruir-se incessantemente, seria o estilo o efeito/letra inventada, causado por um objeto que falta? O estilo seria o limite entre o saber e o gozo? Seria como vimos em Céline o que rasura a língua francesa e produz intervalos, reticências, outra língua? O estilo seria a leitura de algo que nunca existiu? Ao lê-lo, apagamos, mas, ao apagar, engendramos o que apagamos a partir do espaço? Se esta for a trilha, para pensar o estilo, teríamos que evocar o último Lacan da topologia.

Sabemos que a matemática torna-se o paradigma da transmissibilidade na psicanálise, devido à letra, já que a letra não é o significante. Se no primeiro Lacan²⁶ parece confusa a distinção entre letra e significante, no segundo momento a letra não é o significante. O significante é apenas relação.²⁷ Ele representa para, e é aquilo através do que isso representa; no entanto a letra mantém, decerto, relações com as outras letras, mas ela não consiste apenas em relações. “O significante, sendo integralmente definido por seu lugar sistêmico, é impossível deslocá-lo; mas é possível deslocar uma letra assim a operação literal por excelência deriva da permutação”.²⁸

²⁴ LACAN, 1961 (aula do dia 6 de dezembro de 1961).

²⁵ LACAN, 1961 (aula do dia 6 de dezembro de 1961).

²⁶ Esta divisão entre o primeiro e o segundo Lacan nós a adotamos a partir das considerações de MILNER (1996) que vê no Lacan do texto *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, um certo classicismo, onde a letra tem relação com o significante. A partir do *Seminário 20*, contudo, a letra deixa de ser um significante (LACAN, 1985).

²⁷ As considerações que apresentamos, aqui, seguem o texto de MILNER (1996).

²⁸ MILNER, 1996. p.104. Nossa tese neste texto é de que o estilo seria efeito do *deslocamento* da letra no discurso.

Uma vez que a letra é deslocável, ela é transmissível, aparecendo algo para refletirmos sobre o estilo. O estilo relaciona-se com a transmissão, já que ele é possível a partir do deslocamento da letra. E é este deslocamento, que já mencionamos em outra parte, o próprio estilo. “A letra é transmissível; por essa transmissibilidade própria, ela transmite aquilo de que ela é, no meio de um discurso, o suporte; um significante não se transmite e nada transmite: ele representa, no ponto das cadeias onde se encontra, o sujeito para um outro significante”.²⁹

A letra é uma declaração e ela tem razão de ser o que é, mesmo se essa razão for uma pura e simples decisão. É por isso que ela sempre diz respeito a um discurso. Enquanto o significante deriva apenas da instância *S*, a letra vincula *R*, *Se* e *I*, que no dizer de Milner são mutuamente heterogêneos. Tudo o que concerne ao significante será dito num vocabulário da cadeia e da alteridade (*S*, *S*₂, *§*, *a*). Já a letra será dita em um vocabulário do encontro, da cunhagem, do contato, do entre-dois. “Esses vocabulários são múltiplos: a geometria da linha, a topologia, a lógica dos quantificadores puderam sucessivamente servir. Elas serviram principalmente para articular a doutrina do matema, precisamente na medida em que o matema deriva da letra”.³⁰

Parafraçando Milner, diremos que toda letra é um lance de dados e a letra é como é, sem nenhuma razão que a faça ser como é; ao mesmo tempo, não há razão para que ela seja outra que é. E se fosse outra que é, seria apenas uma outra letra. “Um discurso pode, no máximo, não mudá-la, mas mudar de letra. Assim, através de um contorno próprio para enganar, a letra assume traços de imutabilidade, homeomorfos àqueles da idéia eterna”.³¹

Ainda na “abertura”, antes de iniciar o seminário sobre a *Carta roubada*, Lacan desconsiderando a ordenação cronológica dos seus escritos afirma que uma carta chega sempre à sua destinação. A destinação não deve ser confundida com os possíveis destinatários ou os acidentais endereços de uma carta. Assim “a destinação é o destino que deve ser realizado, o término a ser efetuado. Esse destino é o sujeito, que como efeito do inconsciente, não pode ser eliminado”.³² A *carta/letra*

²⁹ MILNER, 1996. p.105.

³⁰ MILNER, 1996. p.104.

³¹ MILNER, 1996. p.51.

³² VIDAL, 2000. p.25.

chega ao lugar de seu destino, como o conto de Poe que serve de suporte à leitura de Lacan, e no seu *deslocamento* determina posições subjetivas, no discurso. Estaríamos, aqui, diante do efeito: estilo?

De acordo com Vidal,³³ a leitura de Lacan da carta de Poe muda a orientação que a psicanálise tinha com relação ao texto literário, este às vezes era somente *pretexto* para confirmar alguns pontos da constituição subjetiva, como o complexo de Édipo, as identificações etc. O que Lacan avança em relação a um escrito é que esse passa à função de causa da produção, sendo o leitor o sujeito que se divide diante dele, convidado a pôr algo de si numa dimensão que compromete seu desejo.

Referências Bibliográficas

- ANDRÉ, Serge. *A impostura perversa*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- CÉLINE, Loius Ferdinand. *Morte a crédito*. Trad. Vera de Azambuja Harvey e Maria Arminda Souza-Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- CÉLINE, Loius Ferdinand. *Norte*. Trad. Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.381-517: Projeto para uma psicologia científica. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1).
- HELLEBOIS, Philippe. Style et jouissance chez Flaubert. *Analytica, cahiers de recherche du champ freudien*, Paris, p.17-27, 1986.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire – livre IX: L'identification*, 1961 (inédito).
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire – livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant*, 1971 (inédito).
- LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- MILNER, Jean-Claude. *A Obra Clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- RITVO, Juan. O conceito de letra na obra de Lacan. Transcrição de fita e trad. Angela A. Matheus. *A Prática da Letra*, Rio de Janeiro, ano 19, n.26, p.9-24, 2000. (Publicação da Escola Letra Freudiana).
- VIDAL, Eduardo A. Uma letra que não se lê. *A Prática da Letra*, Rio de Janeiro, ano 19, n.26, p.25-30, 2000. (Publicação da Escola Letra Freudiana).
- WAJEMAN, Gérard. Stylus. *Analytica, cahiers de recherche du champ freudien*, Paris, p.77-89, 1986.

³³ VIDAL, 2000. p.25.

Notas sobre a construção de um imaginário pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile

Graciela Ravetti

Nas décadas de oitenta e noventa, no Cone Sul, temos ficções que parecem instalar um duplo gesto entre a revelação que denuncia e o ocultamento alegórico, entre a ficção e a confissão, a acomodação e a resistência. Estes gestos se relacionam com as políticas de representação social vigentes em cada sociedade. Como diz María Lugones:

Si las mujeres, los pobres, los no-blancos, los *queer*, las personas con cultura (cuyas culturas son negadas e invisibilizadas en tanto que contempladas como marcas nuestras) son considerados impropios de lo público, es porque estamos manchados por la necesidad, la emoción, el cuerpo. Esta mancha está relacionada con la necesidad del sujeto moderno por controlar a través de la unidad, la producción y el mantenimiento de sí mismo como unificado. Dado que él es ficticio, la mancha es ficticia: que se nos vea como manchados depende de la necesidad de pureza que pide que seamos 'partes', 'apéndices' (...) por tanto, existimos sólo como seres incompletos, impropios, y ellos existen como completos sólo si lo que nosotros somos, y lo que es absolutamente necesario para ellos, se declara sin valor.¹

A denominação *pós-ditatorial* ou *de transição* para a democracia deixa claro que estamos descrevendo o período em termos temporais

¹ LUGONES, 1999. p.247.

por uma via oblíqua e, principalmente, pela falta. O termo pós-ditatorial destaca o que ficou para trás, mas do qual ainda permanecem resíduos – seja da forma que for. Já por transição, entende-se que se trata de um *ir em direção a*, neste caso, à democracia, conceito cujo significado aparece sempre em constante deslocamento e cuja evidente ficcionalidade inibe um pensar fora dos modelos pré-estabelecidos e obriga à realização de pactos com o passado – a suposta democracia, de cuja existência inefável e ubíqua não podemos nos desprender por um encadeamento obrigatório, que esse conceito parece gerar, à tradição. “En el hipotético caso de que la Democracia sobreviva, será una democracia para pobres; temerosa, ficticia y con un trasfondo social desastroso”, diz um personagem de Reina Roffé.

O sentimento provocado pela percepção de ficções conspirativas que sustentam o imaginário da *transição* soma-se ao resultante da equação formada pela aceitação mais ou menos obrigada da globalização e da radicalização da cultura de massas como um conjunto, do declínio da vigência das grandes religiões através da própria multiplicação indiscriminada e dos paradigmas cientificistas vigentes, ou seja, o novo conjunto de regras que orientam a ciência. Paradigmas, segundo a definição de T. Kuhn, seriam as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções padrão a uma comunidade de praticantes da ciência; portanto, trata-se de um modo válido para toda a ciência da época em que se institui.

Flora Sussekind² diz que no período pós-ditatorial no Brasil, com o restabelecimento de eleições e de um regime liberal-democrático e, principalmente depois da aplicação sistemática de programas de estabilização econômica, sustentados pelo continuísmo político, pela busca de consensos partidários e pela globalização passiva da economia, passa-se a viver, mesmo nos setores mais críticos da sociedade, sob o signo da despolitização, proporcional a um processo de *financeirização*. Entretanto, apesar de que podemos concordar facilmente com essa descrição da situação e ainda estender o diagnóstico ao Chile e à Argentina, creio que os processos de politização devem ser analisados a partir de critérios contextualizados no jogo, dentro dos novos para-

² SUSSEKIND, 2000.

digmas que exigem a convergência interdisciplinar e, a partir desta, abrir espaço para uma perspectiva mais complexa de entendimento dos processos de conscientização, sem perder de vista que as lutas assumem signos diferentes e, sobretudo, estratégias diversas. Ou seja, as estratégias experimentadas hoje são outras, e outras as interações, por uma consequência lógica. Julio Ortega,³ neste sentido, afirma que “en una perspectiva de contextualizaciones y articulaciones, es patente, (...) que la cultura latinoamericana ha reafirmado, contra todas las crisis, el ‘principio esperanza’, y la creatividad de sus reservas y resistencias”.

Considero, para esta discussão, um *corpus* de romances cuja estruturação narrativa exige do leitor uma competência interativa, de compreensão da experiência imediata a que convocam as narrativas, e a posterior explicação que estimula. Para isso, uma das competências leitoras exigidas é colocada em jogo ao lidar com os termos implícitos, o não dito, basicamente nos tropos figurativos: metáfora, alegoria e as diferentes formas da ironia. Competências que se propõem preencher os silêncios, as lacunas. Que mundos, então, atribuir à palavra irônica ou, o que sugerir como termo faltante à metáfora; que literalidade à alegoria?

A pergunta é a que termos implícitos teríamos direito, como leitores, que poderiam ser recuperados das maneiras mais contraditórias em alguns narradores das últimas décadas no cone sul, sabendo dos riscos: permanecer na busca de uma alegoria, sim, mas voando baixo, buscando reflexos convencionais; obliterar significados, desafiando a consciência da dificuldade de se obter essa legibilidade que, em última instância, seria a forma de incorporar a História aos relatos, sabendo que essa operação, neste caso específico, requer, para a manutenção da auto-estima, recusar uma herança – a do autoritarismo (tanto os cúmplices quanto as vítimas), e a do reducionismo empirista – mas, ao mesmo tempo, encontrar formas de inaugurar modos de dizer que se alimentem dessa recusa. Lembro-me aqui como exemplo que o feminismo desconstrói e deshierarchicaliza os discursos através de estratégias textualizadoras que perturbam a representação, como o socialismo ciborgueano de Dona Haraway, que coloca a ironia em destaque e “libera el juego para escribir” em um esforço para construir um mito político irônico.⁴

³ ORTEGA, 2000. p. 30.

⁴ HEBERT, 1999. p.221.

Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el escritor peruano José María Arguedas, nos anos sessenta, ao incluir diários pessoais explicitamente autobiográficos cujo tema básico e eixo condutor é a angústia existencial e a paralisia do autor – embora sempre desmentida pelo crescimento do texto ficcional paralelo aos *Diários* e pela força poética continuamente instaurando uma guerra surda com a vontade de representação – (re)desenha um dos modos mais populares de escrita na América Latina: a inscrição da História nas histórias pseudo-autobiográficas, ficcionalizações do eu e da comunidade à qual se pertence; modos de observação em, ao menos, um grau secundário de abstração no qual o eu que escreve se observa em ação. E exige, ao mesmo tempo, uma leitura alegórica bastante transitada pela crítica: essa torção do gênero, praticada por Arguedas, sinalizaria um novo começo da literatura latino-americana com outras inscrições, outros precursores, outros alcances? Não apenas o por que escrever, mas também o como fazê-lo, para quem e em que grau de legibilidade, através de que meios editoriais levá-los a público, a partir de quais paradigmas.

Não deixa de ser interessante, para o que tento pensar aqui, registrar um fato coincidente. Como sabemos, também em 1969, quando Cacilda Becker está representado *Esperando Godot*, com direção de Flávio Rangel, no intervalo do primeiro para o segundo ato, a atriz sai de cena em estado de coma para morrer poucos dias depois. Do palco à morte e de novo ao palco em 1998-1999, quando José Celso Martinez encena seu espetáculo *Cacilda!* e, como ressalta Maurício Salles Vasconcelos, viabiliza uma interação em tempo real com a teatralidade existente e *por vir*, ao presentificar a atriz, a cena e a história do Brasil, fazendo do velho e consistente Oficina um espaço para os novos rituais.⁵ A interseção da morte – a história pessoal – com a linguagem artística redimensiona as instâncias possíveis de viver essas experiências, livres da ilusão do tempo: só presente e em jogo o status ficção / real.

Exige-se, então, um modelo de leitura no qual o termo oculto permite ao “real / político” penetrar na margem do obliterado, do submerso, do desaparecido, do impossível de dizer, do insustentável, daquilo que por sua qualidade de reprimido sempre pugna para vir

⁵ VASCONCELOS, 2000. p.29.

à tona, acaba paralisando a mão e congelando a escrita - obrigada a começar uma e outra vez, deixando inacabadas as histórias. Não se pode dar um fim, enclausurar aquilo que acaba de começar, que se abre, que quer se abrir, mas que se fecha, que não se deixa contar, que se corta, que canta sua – às vezes – grandiosa dissolução. Como leitores, não temos saída: não podemos fazer outra coisa que ler o final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como um passo violento em direção ao “real”: o suicídio do autor e a impotência declarada.

Entre a alegoria e o suicídio, a metáfora e a morte em cena, como ler, então, uma das marcas de *estilo* deste momento - a da incerteza, a vacilação, a ambigüidade? Incerteza que se deixa ler de muitas maneiras: como autoficção (autobiografia ficcionalizada) incluída/passível de ser incluída em conhecidos episódios históricos que deixam larga margem à imaginação do receptor, e que colocam e retiram a figura do autor do campo minado da política, protegido pela máscara ficcional; também como fragmento, que já não reenvia a nenhuma plenitude nem a nenhum significado compartilhado, ainda que esse significado seja o não-significado e a auto-aniquilação; mas que também se oferece como uma sinalização ambígua que se expõe e ao mesmo tempo se defende de uma exposição mais plena, não apenas política ou política em um sentido amplo; como auto-reflexão que sinalizaria o desmanche das convenções dos gêneros (retóricos), mas sem acabar com eles, aproveitando deles as pautas de leitura e os significados que trazem em si mesmos, forçando inclusive os autores, tentando com as mesclas de realidade e ficção, contaminando as formas e deixando-as impraticáveis; como maneiras de escrever que levam resíduos inscritos, que reaparecem em imagens complexas e ambivalentes, intratáveis como visões fantasmagóricas que parecem servir apenas como fábulas mais ou menos ficcionais, que chegam a ser protagonistas, ainda que se trate de espectros visíveis, e que aparecem em forma de legados, heranças, teorizações transmitidas, memórias *quase* alheias, envoltas em nuvens temporais que as transforma em passado lendário. Em todos os casos, trata-se do processo de produzir significação a partir da história pessoal.

Tendo em vista este panorama, quais seriam agora os modos retóricos da transgressão, se isso é possível, em uma sociedade homogeneizada (ao menos em sua invólucro) pelo consenso político *a-histórico* e *des-historiador*?

Alguns matizes:

1. Documentar / testemunhar / ficcionalizar as faltas. Nelly Richard afirma que “el testimonio es llamado a representar un rol estratégico en los contextos de violencia y destrucción sociales, de luchas históricas, porque su convención de objetividad acredita una verdad de los hechos que, con su referencialidad directa y probatoria, sirve de documento para fundar la veracidad del relato y volver entonces inobjetable el ‘haber sido’ de la realidad a denunciar en nombre de sus víctimas”.⁶ Principalmente, se lemos certos modos de escrita autobiográfica – testemunhos, autoficção, etnoficção – não como exemplos de representação transparente de experiências individuais, mas como mediações complexas entre estas experiências e projetos culturais e sociais que envolvem, certamente, programas literários. E aqui temos, por exemplo, *El padre mío*, de Diamela Eltit, segundo gravações realizadas em 1983, 84 e 85, fruto de uma pesquisa informal de Diamela no desejo de buscar, “captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas” marginais da cidade, Santiago, “como una suerte de negativo – como el negativo fotográfico –, necesario para configurar un positivo, el resto de la ciudad –, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones”.⁷ Um testemunho que excede a mais ou menos tranqüila definição do que seria um testemunho e que frustra a projeção sentimental dos leitores ávidos por ‘conhecer’ intelectualmente as barbáries da discriminação – neste caso, urbana – e sobre a qual pesam argumentos de pobreza e sanidade mental. É a palavra testemunhal de uma “mente vaciada de realidade, dedicada a urdir la manera de descifrar su dolorosa y definitiva verdad. Aterrado en medio de un complot, el poder lo acechaba mortífero, convirtiéndolo en un sujeto que ya se había desprendido de todo, incluso de su nombre propio”.⁸ Esta palavra nos leva à incógnita de uma poética da “intempérie existencial” em sociedades

⁶ RICHARD, 1998. p.81.

⁷ ELTIT, 1989. p.11.

⁸ ELTIT, 1989. p.15.

pós-coloniais do final do século XX, como Santiago, e a figuras da paranóia, cujo alimento básico são o medo indiscriminado e a percepção difusa e persistente da violência sistemática. No momento pós-ditatorial do Cone Sul, estes textos explicitam os sentimentos exacerbados de posição, típicos da paranóia, visando defender e assegurar posições exaltadas, castelos defensivos que se percebem rodeados de inimigos, conspiradores à espreita.

Livros como *Certos cariocas*, do antropólogo Hélio R. S. Silva, sobre travestis na cidade do Rio, ou o conto de Rubem Fonseca, *A arte de andar pelas ruas do Rio*, informa Beatriz Rezende,⁹ nos revelam como a grande cidade pós-colonial, Rio de Janeiro, abriga diferenças de todo tipo, onde miseráveis dormem sob a marquise de companhias multinacionais no centro da cidade, se imbrica com citações e referências a narrativas do início do século e onde, no nomear das ruas, misturam-se referências ao passado já demolido. Lembra *Blade Runner*, sem ficção científica.

2. Metaforizar as faltas/os excessos. Zulmira Ribeiro Tavares, no romance *Jóias de família*, de 1990, constrói uma metáfora interessante que se presta a apimentar o panorama da transição: uma jóia cuja autenticidade lendária é sempre desmentida e que acompanha a vida de uma mulher da sociedade cuja existência como *sujeito* social atuante é, também, sempre desmentida, posta a prova e *quase* realizada na clandestinidade. Jóias de família que “vinham a ser só um rubi e não vinham a ser rubi nenhum”. No jogo de aparências falsas inclusive no clima – é preferível o pequeno verão de maio, “aquele verão fingido e perfeito, sem os excessos do verdadeiro” – do qual o rubi é uma imagem certa. O sexo ocupa um lugar central – o marido homossexual e a mulher com um amante – cujas únicas realizações são ocultas, assim como as bases econômicas e as relações entre as classes que convivem num enganoso equilíbrio – dona de casa e empregada doméstica, secretário e amante ou sobrinho e empregado – em uma permanente construção do ambiente cuja existência concreta, ainda que impalpável, é corroborada, já que “entreolham-se e confirmam pelo olhar alguma coisa muito secreta

⁹ REZENDE, 1997. (Internet)

e prazerosa que lhes é comum”,¹⁰ apesar de que todos e cada um vivem o terror ao desmoronamento dos falsos diques e as indelévels comunicações. E por sobre o conjunto humano, reina uma mente, a daquela que pode – tem o poder de manipular as vontades – a dona do rubi, a única que sabe qual é a pedra verdadeira, a que tem as *chaves* da ficção autoritária.

3. Ler e compreender. No romance *La rompiente*, de Reina Roffé, lemos que “para aceptar a alguien en un desborde de palabras incoherentes, infectadas de ripios y de gestos, de verdades o mentiras, de creencias o desaciertos es necesario amar y haber compartido una parte de la historia: que comprender es rendir un homenaje de entrega.” *Romper a hablar*,¹¹ poder escrever, ser entendido, burlar a censura, revelar os negativos descartados, estes são os detonantes mais generalizados da ficção na luta contra a desestabilização provocada pelo totalitarismo, na dificuldade de se sentir pertencente a alguma comunidade na qual ser compreendido. E, quais seriam então os gestos leitores produtivos? Julio Ortega diz:¹²

El modelo hasta ayer dominante fue el ‘genealógico’, que supone remontarse al Archivo, a la fuente productora de textos. Leer se convirtió en una operación melancólica (...) Instauró, además, una lectura sospechosa, basada en la idea de que todo se explica por sus orígenes. (...) Hoy es más pertinente leer en esta otra dirección: hacia adelante.

Concluo com uma expressão de desejo que é também um programa de vida: escutar o outro, morrer pelo outro, fazer silêncio para que a palavra *tão dolorosamente* conseguida seja correspondida. São estes modos transgressivos de leitura em busca de vínculos comunitários indecidíveis (Derrida – Laclau), desprendidos do passado e das políticas

¹⁰ TAVARES, 1990. p.6.

¹¹ Nota das tradutoras: Tentou-se traduzir a expressão *romper a hablar* por ‘começar a falar’, porém o sentido da mesma, na língua espanhola, é mais complexo do que um simples começar a falar, já que significa fazê-lo quando se está impedido desta ação. A expressão *romper a hablar* tem, por isso, uma força maior, que não pôde ser encontrada na língua portuguesa.

¹² ORTEGA, 1999.

da identidade, atrás de estados mentais mais que de territórios, de modos de ação direta mais que de discursos, de construções para o presente mais que de *transições*. Enfim, atos de entrega.

Tradução: Melissa Boëchat e Karla Cipreste (UFMG)

Referências Bibliográficas

- CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não escrita. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 03/08/96, p.4. Originariamente publicado em *New York Review of Books* de 12 de maio de 1983.
- ELTIT, Diamela. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- FONSECA, Rubem. A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro. In *Romance Negro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Jesús. Nuevas industrias de la subjetividad. Neocapitalismo, publicidad y placer alienado. In: *Salamandra*. Comunicación surrealista. Imaginación insurgente. Crítica de la vida cotidiana. Madrid: Grupo Surrealista de Madrid, n.10, junio de 1999.
- KUHN, Th. S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- LUGONES, María. Pureza, impureza y separación. In: CARBONELL, N. y TORRAS, M. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- ORTEGA, Julio. La literatura hispanoamericana a comienzos del siglo XXI. In: *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura hispanoamericana*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2000.
- PÉREZ GAY, José María. Berlín, 1968. In: *Pensamiento de los confines*. n.6, 1º semestre de 1999. Buenos Aires: Diótima/Universidad de Buenos Aires.
- RESENDE, Beatriz. O Súbito Desaparecimento da Cidade na Ficção Brasileira dos Anos 90. Conferência apresentada no Seminário Internacional “Città reali e città immaginarie del continente americano”, Roma, março de 1997. Citado por Beatriz Resende (UFRJ/CNPq)
- RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas*. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- SUSSEKIND, Flora. Escalas & ventríloquos. In: *Mais! Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 de julho de 2000.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- VASCONCELOS, Maurício Sales. Zé Celso e o teatro do mundo. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

A origem lendária do povo romano

Heloísa Maria Moraes Moreira Penna

1. Introdução

Ao lermos sobre a história das populações que viveram na região do Lácio, onde Roma está localizada, nos deparamos com muitas referências ao povo etrusco. Eram homens que vieram provavelmente da Ásia Menor e trouxeram para essa parte da Europa seus costumes, religião e arte. Sofriam forte influência comercial dos gregos do oriente próximo e notabilizaram-se pelas técnicas de drenagem que lhes permitiram expandir-se nos terrenos pantanosos da Itália. Eles teriam sido os fundadores de Roma: “Roma, antes dos etruscos, era mais uma reunião de aldeias do que uma verdadeira cidade. Foram os etruscos que fizeram dela uma cidade, comparável às *lucumônias* do sul da Etrúria.”¹

Essas informações históricas a respeito do povoamento e conquista da região do Lácio levantadas em escassos documentos e fornecidas, principalmente, pela arqueologia nem de longe se comparam às inúmeras lendas que nos foram transmitidas e perpetuadas pela literatura.

Quando em 390 antes de Cristo os gauleses queimaram a cidade, a maior parte dos documentos históricos desapareceu – e a fantasia

¹ BLOCH, 1970. p.102.

patriótica pode livremente imaginar um nascimento de Roma. O que podemos chamar de o 22 de abril de 753 a. c. foi dado como a data natalícia, e os acontecimentos eram referidos ao – *anno urbis conditae* – ano da fundação da cidade.²

Ao contrário do que se possa imaginar a forte presença etrusca nos começos de Roma foi praticamente banida dos relatos. “Roma se via como uma cidade latina. A tomada do poder pelos reis etruscos foi um transitório e desagradável episódio em sua antiga história e, no devido tempo, Roma conquistou a Etrúria.”³

A história mítica de Roma começou a ser compilada pelos escritores a partir das tradições etruscas e gregas já existentes no imaginário popular. Os escritores históricos recorreram principalmente a lendas que comprovavam o valor humano, lendas que serviriam de “exempla” e ilustravam uma verdade moral particular (o que imitar e o que evitar). Perpetuaram assim as lendas patrióticas que exemplificavam as virtudes romanas. Ênio, autor do século III a .c., autor do primeiro épico nacional de Roma, os *Annales*, escreveu: “Moribus antiquis res stat Romana uirisque” (O estado romano permanece de pé através dos homens e costumes antigos).

2. Os fundadores divinos do Lácio

As lendas que narram a origem do povo romano atravessaram os séculos divulgando a origem heróica e divina dessa nação. No século IV d.c um escritor identificado como Pseudo Aurelius Victor escreveu uma obra que trata dos começos lendários dos habitantes do Lácio, desde os fundadores divinos Jano e Saturno até a fundação de Roma por Rômulo e Remo. Ele se baseia em autores como Virgílio, Fábio Pictor, Varrão, César, Tito Lívio e outros autores antigos para apresentar algumas versões diferentes de um mesmo episódio lendário. São as lendas da obra “*Origo Gentis Romanae*” do escritor acima citado que passo a narrar. Ao longo do texto faço comentários tanto da influência da tradição mitológica grega no corpo de lendas latinas quanto do legado etrusco a este.

² DURANT, 1957. p.13.

³ GARDNER, 1995. p.31.

Segundo o autor da *Origo Gentis Romanae* Saturno chegou às terras italianas fugindo das armas de Júpiter. Saturno é identificado ao deus Cronos que foge do Olimpo por desavenças com o filho Júpiter, ou melhor Zeus, pai dos deuses. Segundo Gardner “os deuses romanos carecem de aventuras pessoais e relação de família: para os grandes deuses, esses foram simplesmente tomados dos gregos, divindades olímpicas foram ligadas de forma muito rude e rápida.” Esse é um dos fatores que a autora cita para abalizar sua própria afirmação e a de outros estudiosos de que “os romanos não têm mitos, somente lendas.”⁴

Jano habitava aquela região e recebeu Saturno com grande entusiasmo. O autor identifica Jano como sendo neto de Erecteu, rei de Atenas, filho de Apolo e Creusa. Na mitologia grega ele tem o nome de Ïon.

Quando Jano atingiu a maioria, não satisfeito com o reino pátrio, chegou à Itália com grande frota, ocupou um monte e fundou aí uma cidade: Janículo. Uma observação pertinente: a tradição transmitida pelo autor nos diz que Jano, considerado divindade genuinamente latina, é de origem ateniense.

Saturno, em terras italianas, fundou uma cidade e perpetuou nela seu nome: Saturnia.

A Idade de Ouro se instalou nos campos latinos. A região, onde se fixou, ficou conhecida como Lácio, do vocábulo latino “latium” que significa esconderijo, já que ela serviu de abrigo seguro a Saturno contra a ira do pai dos deuses.

Pico assume o poder como sucessor de seu pai Jano. Fauno, filho de Pico, reina após ele. Durante o reinado de Fauno mais uma personalidade grega chega às praias italianas. Trata-se de Evandro Arcas, filho da ninfa Carmenta e de Mercúrio. Traz consigo a mãe e sua tripulação. Fauno encanta-se por sua erudição e lhe dá como morada um monte, conhecido hoje pelo nome de Palatino. Aí Evandro constrói um templo ao deus Pã, divindade muito querida na Arcádia, região dos recém-chegados. Entre outras coisas Evandro introduziu o alfabeto na Itália, trouxe o grão para o plantio, ensinou a arte de semear e o uso do boi associado ao arado.

Segundo Gardner “o rei Evandro nada mais é que uma invenção literária por escritores tentando encontrar laços entre as tradições da Grécia e Roma”.

⁴ GARDNER, 1995. p.7.

Hércules também foi incorporado à coleção de lendas latinas. Ao passar por terras italianas, após ter realizado quase todos os seus trabalhos, com o nome de Trecarano, enfrentou problemas com Caco, ladrão de estatura descomunal. Gardner ⁵ diz que Caco é uma figura etrusca que foi modificada pelos romanos: de sábio profeta passa a ladrão, ou até mesmo, segundo alguns autores, ao monstro Gerião. Para a autora as razões particulares dos romanos que, em vários períodos tentaram mudar o ângulo das histórias, têm sido objeto de discussões. Mas o que se pode concluir é que os romanos tinham a intenção de afastar qualquer versão etrusca da história da Itália Central.

Latino, filho de Fauno, o sucedeu no trono. Data dessa época a chegada de Enéias à Itália. Enéias era filho de um mortal com uma deusa. Anquises e Vênus deram origem ao conquistador do Lácio. A origem divina do povo romano estava, pois, assegurada. A história de Enéias ficou imortalizada no poema épico de Virgílio “em que as viagens e os trabalhos do herói são explicitamente apresentados como um mito nacionalista sobre as origens e o destino divino de Roma”. Mas essa tradição não era coisa nova: já no século VI a . C., segundo Gardner, a história da fuga de Enéias de Tróia era conhecida na Etrúria. Heródoto (séc. V a.c.) em suas *Historias* narra a lenda da chegada do povo etrusco na Itália à qual a lenda de Enéias podia estar enraizada, “posto que se procurava um apoio histórico à epopéia nacional que proclamava Roma filha da Ásia menor e nada menos que de Tróia.”⁶

Enéias, como iniciador de toda aventura de conquista, está no centro de algumas polêmicas. Virgílio o descreve na *Eneida* como um herói zeloso, disposto a cumprir sua divina missão de encontrar para o seu povo uma nação digna de sua nobre descendência. Lutou desesperadamente por Tróia e só a abandonou por ordem dos deuses e para preservar os seus. Mas essa é a construção do herói virgiliano. Existem autores que levantam dúvidas a respeito da fidelidade de Enéias e de alguns combatentes troianos à cidade. Alexandre de Éfeso, por exemplo, afirma que Tróia foi entregue aos gregos por traição de Antenor e que Enéias, em sua fuga noturna, levando às costas seu pai, ao lado o filho e seguido de perto pela esposa, fora visto pelos inimigos ao nascer do sol e, no entanto, não foi abordado por estes.

⁵ GARDNER, 1995. p.68-69.

⁶ HUS, 1962. p.49.

Lutácio conta que não só Antenor mas também o próprio Enéias teriam sido os traidores da pátria. Foram autorizados pelos próprios gregos a levarem o que quisessem da cidade e se dirigissem para onde bem entendessem.

Após muitas aventuras e desventuras Enéias chega à terra prometida pelos deuses aliados dos troianos. Ele e seus homens se dirigem ao rei do lugar, de nome Latino. Este acabara de receber uma profecia de seu pai, o deus Fauno, que lhe tinha predito o casamento de sua filha com um estrangeiro.

Latino recebeu Enéias como seu genro predestinado. Entretanto isso gerou insatisfação e guerra, já profetizadas a Enéias. Turno, príncipe dos Rútulos, era o pretendente à mão de Lavínia. Além disso ele tinha o apoio da rainha Amata, esposa de Latino, de quem era primo.

Enéias sai vitorioso dos combates, casa-se com a filha de Latino e é aclamado rei. As lutas pelo domínio da região continuam e, durante um combate violento, Enéias desaparece em meio a uma tempestade que imediatamente se desfaz em dia claro e límpido. Tornou-se uma divindade local com o nome de “Pai Indígite”.

Ascânio ou Eurílio, filho de Enéias, foi proclamado rei dos latinos. Valoroso na guerra e fiel observador das vontades dos deuses, ganhou respeito e admiração dos seus súditos. Os latinos reconheceram-no como um verdadeiro descendente de Júpiter e a partir desse nome lhe chamaram de Iulo. É a primeira referência à família Júlia, na história do povo romano, da qual Júlio César se orgulhava de descender.

A partir daí até a fundação de Roma vamos ter uma sucessão de reis iniciada com Sílvio, filho de Enéias e Lavínia.

Após trinta anos Ascânio fundou uma cidade. Alba Longa, foi, durante muitos anos a principal cidade da região.

Com a morte de Ascânio surgiu entre seu filho de nome Iulo e Sílvio Póstumo, filho de Lavínia e Enéias, uma disputa pelo poder. A questão do direito ao trono foi resolvida pelo povo que declarou Sílvio rei dos latinos. A linhagem dos Sílvios reinou em Alba até a fundação de Roma. Sílvio Procas foi o último dessa sucessão e serão os seus bisnetos os futuros fundadores e governantes de Roma.

3. A fundação de Roma

Claramente existiram duas tradições sobre a fundação de Roma, uma tradição grega envolvendo Evandro ou Enéias, e outra latina, de Rômulo e Remo (com uma variante etrusca). Outra, seguindo a vertente grega, narra que Roma teria sido fundada por um filho de Odisseu e Circe. Segundo Gardner “não é realmente surpreendente encontrar romanos dispostos a aceitar que seus fundadores fossem estrangeiros. Essas histórias capacitam os romanos a assegurar seu próprio lugar na tradição, vista num sentido histórico do passado heróico grego”.⁷

Eventualmente, as duas foram combinadas, e detalhes significativos foram adicionados para preencher os espaços satisfazendo, dessa forma a probabilidade cronológica. A arqueologia contradiz a história de que Roma fora uma colônia fundada na 15ª geração de Alba Longa pois as mais antigas relíquias em ambos os lugares são do mesmo período.

Pseudo Aurélio Victor nos apresenta uma versão combinada da fundação de Roma, ou seja, a que vai de Enéias a Rômulo e Remo. Segundo ele, o último dos Sívios foi Sívio Procas, rei dos Albanos. Ele tinha por herdeiros os seus dois filhos Numitor e Amúlio. Conta-se numa versão da lenda que Amúlio, irmão mais jovem, ao morrer o pai, apresentou a Numitor duas opções: o governo de Alba ou a riqueza paterna. Numitor preferiu o ócio com recursos ao poder. Ao irmão Amúlio, portanto, coube o governo de Alba. Há outra versão, mais difundida, em que não houve escolha por parte de Numitor, o primogênito, mas somente a expulsão deste pelo ambicioso irmão.

Para se manter absoluto no poder, sem ameaça ao seu trono, ordenou a execução do próprio sobrinho, durante uma caçada. A irmã deste, Réa Sílvia, foi mandada para o templo de Vesta, para servir à deusa. O tio justificou o ato dizendo estar cumprindo ordens da própria deusa. Assim pensava afastar de si a sombra de um legítimo herdeiro. Porém o inesperado aconteceu. Réa Sílvia, apesar de sacerdotisa, dá à luz filhos gêmeos. A paternidade dessas crianças é controversa. Marcos Otávio e Licínio Macer defendem que o próprio tio, usurpador do trono, a teria engravidado. Os gêmeos representavam, então, um ato criminoso do rei. Dessa forma a eliminação da mãe e das crianças era a única

⁷ GARDNER, 1995. p.20.

solução. As crianças foram trazidas à sua presença, porém, antes o pai de Réa conseguiu trocá-los. Os verdadeiros gêmeos foram entregues a Faustulo, chefe dos rebanhos, para serem criados e outros sacrificados em seu lugar.

Fábio Pictor e Venônio, numa versão mais conhecida, escrevem que, de acordo com o costume das vestais, a moça saiu para buscar água na fonte situada no bosque sagrado de Marte. De repente uma forte tempestade dispersou as que estavam com ela e esta foi possuída pelo deus Marte. Confusa com o acontecimento foi logo reconfortada pelo deus que lhe revelou o destino promissor de seus filhos. O nascimento dos gêmeos chegou aos ouvidos do rei Amúlio que, indignado, resolveu abandoná-los no rio. Os meninos foram colocados dentro de uma cesta e deixados no rio Tibre, que naquela ocasião sofrera inundaçãõ. A cesta, descendo rio abaixo, ficou presa numa figueira, perto da margem. A cena foi presenciada por Faustulo, um guardador de porcos da região. O choro das crianças atraiu uma loba, que descansava numa caverna vizinha. Surpreendentemente, ela se dirigiu até os meninos, os limpou com várias lambidas e depois os amamentou. Faustulo logo que teve oportunidade aproximou-se e os levou até sua casa. Lá os entregou à Acca Laurentia, sua esposa.

Alguns escritores afirmam que os gêmeos não só foram alimentados pela loba mas também por uma ave, o picanço, que, com o bico cheio, lançou alimento aos meninos. De fato a loba e o picanço são os animais protegidos de Marte.

A árvore junto a qual a cesta com os meninos abandonados parou foi chamada de Ruminal, porque, sob sua sombra, o gado, no calor do meio dia, tinha o costume de ruminar. Outra etimologia é sugerida para a Figueira Ruminal. Ruma ou rumis é uma antiga palavra latina para "seio", e havia uma deusa das mães que amamentam, Rumina. Assim, naturalmente, a árvore com seu suco leitoso abrigou a loba, mãe – adotiva e os gêmeos.

Valério, escritor latino, nos apresenta outra versão para a tentativa de exterminar as crianças: os meninos foram dados ao escravo do rei, de nome Faustulo, para serem mortos. Porém, Numitor lhe suplicou a salvação dos netos. O servo do rei então entregou-os à sua amante Acca Laurentia, uma prostituta, também conhecida pelo apelido de Loba. De fato existia o costume de assim denominar as mulheres que comercializavam seus corpos. O local dos encontros era conhecido como Lupanário.

Os gêmeos cresceram ajudados às escondidas pelo avô e, na adolescência, mudaram-se para Gábios para aprenderem as letras gregas e latinas. Logo que atingiram a maioridade, Faustulo revelou a um deles sua origem real e os acontecimentos que cercaram seu nascimento. Com pastores armados este dirigiu-se para Alba e, num ataque surpresa, assassinou seu tio avô Amúlio e entregou o poder ao avô Numitor. A partir desse episódio foi dado a ele o nome de Rômulo que significa, na língua grega bravura. O irmão recebeu o nome de Remo, por causa da sua lentidão.

Rômulo e Remo desejavam fundar uma cidade onde pudessem governar seguindo sua linhagem real. Rômulo sugeriu como local apropriado o monte Palatino e o nome Roma para essa nova sede. Remo, por sua vez, escolheu outro local situado em outra colina, distante cinco milhas dali e o nome Remúria para a cidade. O rei Numitor foi chamado para decidir o impasse. Ele invocou os deuses imortais para, através dos auspícios, indicarem a solução. Posicionados nos locais escolhidos para a fundação, Rômulo no Palatino e Remo no Aventino, aguardavam a resposta pela consulta ao vôo das aves. Remo viu primeiro seis abutres que voavam paralelamente vindos da esquerda. Entretanto, para Rômulo vindo do monte Palatino apareceram doze abutres seguidos de relâmpagos e trovões. O desfecho da disputa tem pelo menos três versões. Numa delas Remo e Faustulo, inconformados com o resultado dos auspícios, reagem e são assassinados. Outra versão diz que Remo, em vista dos auspícios, cedeu a primazia ao irmão, e permitiu que ele desse seu nome à recém-criada cidade. Mais tarde o plano da cidade foi traçado com um simples sulco feito pelo arado, ou como querem alguns, com tiras de couro de boi; a partir desse momento Rômulo, por um edito, proibiu que transpusessem o que ele considerava suas muralhas. Remo, zombando do irmão, saltou por cima do exíguo fosso e logo Rômulo o matou. Numa terceira versão Remo aceita a vontade dos deuses e vive pacificamente com o irmão o resto de sua existência que, conta-se foi mais duradoura que a de Rômulo. Este governou cerca de 40 anos. Após seu desaparecimento, ocorrido de forma semelhante ao de Enéias, foi divinizado. Os soldados aclamaram-no como Pai e deus Quirino.

4. Conclusão

A narrativa das lendas de fundação de Roma apresentada por Pseudo Aurelius Victor termina no reinado de Rômulo. Ao longo do relato o autor procurou apresentar as versões conhecidas em seu tempo, mesmo aquelas que desabonassem o herói tomado como modelo da *virtus* romana. Pudemos, a partir do relato dessas lendas, avaliar o grau de entrelaçamento da cultura greco-latina a partir da adoção, por parte dos romanos, dos mitos gregos. O legado etrusco na construção dos mitos romanos é menos visível, seja por motivos políticos ou brio nacionalista, porém sabemos que ele está presente porque “Roma foi antes de tudo uma cidade etrusca e durante um século foi isso e nada mais.”⁸

Referências Bibliográficas

- BLOCH, Raimond. *Os Etruscos*. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.
- DURANT, Will. *História da Civilização*. 3ª Parte: César e Cristo. Tomo 1º 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- HUS, Alain. *Los Etruscos*. Tradução de Joaquín Gutiérrez Heras. México: Fondo de Cultura Econômica, 1962.
- GARDNER, Jane F. *Roman Myths*. Austin: British Museum Press, 1993.
- VICTOR, Pseudo Aurelius. *Les Origines du Peuple Romain Origo Gentis Romanae*. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

⁸ HUS, 1962. p.154.

A Grécia de Machado de Assis

Jacyntho Lins Brandão*

“O programa era não ter programa...
O tom (...) era elegante, literário, ático.”¹

Conta Pedro Nava que seu tio Antônio Salles, por ocasião da morte de Machado de Assis, em setembro de 1908, escreveu que se tratava de uma “alma grega, exilada em nossos lares...”² Essa espécie de epitáfio ecoa outras opiniões que reconheceram no escritor um certo caráter “grego”, embora pareça que nem todos quisessem, com isso, dizer a mesma coisa. Assim, Graça Aranha, em discurso na Academia Brasileira de Letras, chamou-o “um helênico no meio dos bárbaros que deslumbras”³; por seu lado, Joaquim Nabuco comentava: “eu pelo menos vi nele o grego”.⁴ Aparentemente, o próprio Machado não deixará de confirmar esse ponto de vista quando, em carta a Mário de Alencar, de janeiro do próprio ano de sua morte, confessa: “veja como ando grego, meu amigo”.

Ora, “andar grego” não implica “ser grego” – e nesse “veja como ando grego, meu amigo” soa alguma espécie de ironia que pode ter sido inspirada justamente por declarações bombásticas como as de Graça

* Professor Titular de Língua e Literatura Gregas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ “Notas [do autor a *Papéis avulsos*]”, in: ASSIS, 1986. v.2, p.364.

² NAVA, 1974. p.261.

³ Apud BROCA, 1975. p.106.

⁴ Apud BROCA, 1975. p.102.

Aranha e Joaquim Nabuco. A observação da carta é motivada apenas pelas leituras a que, na ocasião, com a saúde debilitada desde a morte da esposa, o escritor se dedica. Diz ele, na íntegra: “Agora, ao levantar-me, apesar do cansaço de ontem, meti-me a reler algumas páginas do *Prometeu* de Ésquilo, através de Leconte de Lisle; ontem entretive-me com o *Phedon* de Platão, também de manhã; veja como ando grego, meu amigo”.⁵ Analisando esse texto da perspectiva dos “cuidados de si”, Maria Helena Werneck comenta: “Muito distante da eternidade que subjugou Prometeu, da eternidade que a alma definida na fala de Sócrates promete, o grego Machado se protege num tempo de curta duração, o dos dias...”⁶ Sendo esses dias aqueles próximos do fim, poderíamos entender que a declaração tem um estatuto de testamento, numa época em que o escritor considera sua obra já completa⁷ e dedica o tempo à leitura. Na verdade, não propriamente a leituras, mas a releituras, às quais se poderia aplicar a observação, dirigida a um outro amigo, que fecha a última de suas cartas: “A morte levou-nos muitos daqueles que eram conosco outrora; possivelmente a vida nos terá levado também alguns outros, é seu costume dela, mas chegado ao fim da carreira é doce que a voz que me alente seja a mesma voz antiga que nem a morte nem a vida fizeram calar”.⁸ Se essa “voz antiga” é sem dúvida a dos amigos que lhe escrevem, poderá também ser a de quantos outros ele relê, incluindo-se as vozes de Ésquilo e de Platão, em textos que falam da (i)mortalidade para quem sente que a vida atinge não apenas o fim enquanto acabamento, mas, se *pensarmos grego*, também e principalmente sua finalidade.⁹ Então podemos concluir: se Machado

⁵ ASSIS, 1986. v.3, p.1085-1086.

⁶ WERNECK, 2000. p.144.

⁷ Referindo-se a *Memorial de Aires*, declara ele a José Veríssimo, em carta de 19 de julho de 1908: “O livro é derradeiro; já não estou em idade de folias literárias nem outras.” (ASSIS, 1986. v.3, p.1090)

⁸ ASSIS, 1986. v.3, p.1094. Carta dirigida a Salvador de Mendonça, a 7 de setembro de 1908, em agradecimento a carta relativa ao *Memorial de Aires*, publicada no *Jornal do Comércio* seis dias antes. É à atitude do amigo que as palavras citadas se referem.

⁹ Cf. o sentido de *teleutáein*, em grego, ‘morrer’, ‘findar’, derivado de *télos*, ‘objetivo’, ‘meta’, ‘fim’.

de Assis não nasceu grego, morreu grego, ou, para ser mais exato, “andava grego” quando morreu.

É daí que nasce o tema que proponho abordar: Machado andava grego de que Grécia? Porque, para os que não o são (como nós todos), mas apenas *andam gregos*, é certo que há muitas Grécias, adaptáveis aos gostos e às necessidades de cada um. Decerto que essa Grécia de Machado de Assis não seria a dos helenistas, ou, segundo as suas próprias palavras em crônica de 1878, a daqueles “rapazes de Oxford, que alternam os estudos com regatas e travam do remo com as mesmas mãos que folheiam Hesíodo”.¹⁰ Não seria também a dos parnasianos, vale dizer, à moda neoclássica, à qual, na sua época, aderiam Olavo Bilac, Alberto de Oliveira – nem mesmo a de Euclides da Cunha, que se dizia um “misto de celta, de tapuia e de grego.”¹¹ Não acredito que fosse ainda a de Coelho Neto quando, nos anos vinte, polemizando com Graça Aranha em sessão da Academia Brasileira de Letras, se teria declarado, a crer-se em Humberto de Campos, o “último dos helenos” contra a barbárie modernista. Muito menos teria a ver com o ufanismo de epítetos como o que se atribuía a São Luís do Maranhão, orgulhosamente chamada de “Atenas brasileira” porque fecunda em escritores – como os já citados Coelho Neto, Graça Aranha e Humberto de Campos, além de Gonçalves Dias, Aluísio e Arthur Azevedo, sem falar de Odorico Mendes, o tradutor de Homero; aliás, como no Brasil nunca se sabe bem o que separa o elogio da chacota, Arthur Azevedo costumava corrigir que sua terra era não uma “Atenas brasileira”, mas “apenas brasileira”. A anedota vem a propósito para refletirmos que o “andar grego” de Machado também não devia representar nenhuma espécie de contradição com o ser “apenas brasileiro”, mas implicaria antes uma certa forma de andar grego à brasileira.

Uma primeira aproximação levaria a admitir que a Grécia de Machado de Assis é um espaço de leitura – e é como leitor, de fato, que ele declara “andar grego”. Eugênio Gomes, a propósito de *Esauí e Jacó*, concorda que “as citações e alusões eruditas (...) deixam claramente entrever os contactos que o escritor estabelecera, (...) distinguindo-se, entre as principais fontes assim relevadas, a Bíblia, os gregos, com

¹⁰ ASSIS, 1986. v.3, p.376.

¹¹ GOMES, 1986. p.1100.

Homero, Ésquilo e Xenofonte, Dante, Shakespeare e Goethe”.¹² Mas, continua o mesmo crítico,

não é coisa rara encontrar-se (...) o emprego de uma influência às avessas, por forma que os reflexos do pensamento grego em *Esauí e Jacó* adquirem, às vezes, um sentido entre irônico e humorístico. (...) Em consequência, será lícito afirmar que o romance envolve uma sátira sutil, mas sátira, à preamar de idéias, imagens e comparações gregas com que a nossa literatura foi inundada no começo deste século?¹³

A hipótese é plausível, mas parece-me empobrecedora, isto é, que a Grécia de Machado seja nada mais que um recurso para a crítica dos contemporâneos, que exibem outras Grécias. O que gostaria de perseguir é como essa Grécia lida e relida esteve num dos pontos mais centrais da formação não só do nosso escritor, mas igualmente do nosso pensador – e sobretudo do pensador da cultura brasileira.

De fato, ressaltou Carlos Fuentes em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, Machado antecipa no século XIX o que seria o romance latino-americano do século XX, na medida em que “redescobre e reanima a tradição de La Mancha contra a tradição de Waterloo”. O que isso quer dizer? Conforme o próprio Fuentes, a tradição de Waterloo afirma-se como realidade, oferece fatias de vida, surge do contexto social, lê o mundo, baseia-se na experiência, lida com personagens reais, é séria e ativa; já a tradição de La Mancha celebra-se como ficção, não tem outra vida fora do texto, descende de outros livros, é lida pelo mundo, baseia-se na inexperiência (pois diz o que ignoramos), lida com leitores ideais, é ridícula e reflexiva.¹⁴ No fundo, com outros nomes, ele retoma em parte a distinção bakhtiniana entre o romance dialógico e o monológico. Entretanto, Bakhtin, que era profundo conhecedor da literatura clássica, demonstrara como essa tradição de “La Mancha” é mais antiga que Cervantes, enraizando-se na menipéia, cujo espírito provém do carnaval, cuja inspiração flui do diálogo socrático e cujo principal representante seria Luciano de Samósata.¹⁵ Foi a relação entre

¹² GOMES, 1986. p.1099.

¹³ GOMES, 1986. p.1100.

¹⁴ FUENTES, 2000. p.6-7.

¹⁵ BAKHTIN, 1981.

Machado e Luciano que Enylton de Sá Rego explorou em *O calundu e a panacéia*: não apenas a carnavalização em Machado de Assis, não só sua dívida para com a menipéia, *à la* Bakhtin, ou para com autores modernos ou renascentistas, mas suas relações com a própria tradição luciânica, recebida diretamente ou por intermédio de escritores como Cervantes, Erasmo, Robert Burton e Laurence Sterne.¹⁶ Não há como negar que, de Machado, passando pelos modernos, se chega a Luciano – e que, pelo viés luciânico, se remonta a Homero. Nova pergunta, portanto, se impõe: a Grécia de Machado de Assis pode ser definida como a Grécia de Luciano?

Admitamo-lo pelo menos provisoriamente. Isso nos fornecerá um excelente instrumento para a genealogia da ironia machadiana, desse riso que é sua marca, classificado por Viana Moog como *made in England*¹⁷ e assim definido por Tristão de Ataíde: “a maneira leve de tratar as coisas graves, e a maneira grave de tratar as coisas leves”.¹⁸ Pois bem, segundo se afirma na “Teoria do Medalhão”, “a ironia” é “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados.”¹⁹ O percurso está portanto traçado: há um certo modo grego, que Luciano transmite a certos autores ingleses e franceses, e que Machado também contrai. Mais que isso, contudo, a própria perspectiva patológica, que aborda a ironia como um mal grego que se contrai e se transmite, é também luciânica, isto é: do mesmo modo que alguém, mordido por um cão raivoso, contrai a doença e, mordendo por sua vez, transmite-a a outros, assim

¹⁶ REGO, 1989. Observa o autor, à p.85, que “Machado de Assis possuía, em sua biblioteca particular, os dois volumes das *Oeuvres Complètes de Lucien de Samosate*, numa tradução francesa de 1874 com introdução e notas por Eugène Talbot”. Sobre as relações com Sterne, veja-se também SENNA, 1998.

¹⁷ MOOG, 1964. p.117: “A ausência do humour em nossa literatura era de tal ordem que nunca foi sentida a necessidade de incorporar a expressão aos nossos léxicos, apesar de não possuirmos nenhum termo que fosse equivalente. Sempre que a deparávamos, ou vinha grifada, ou entre aspas que indicassem o *made in England* gramatical.”

¹⁸ Cf. CORÇÃO, 1986. p.329.

¹⁹ ASSIS, 1986. v.2, p.294.

também é que se forma e se difunde essa tradição, que não é mera conservação do passado, mas transmissão de um *vírus* que se mantém vivo porque se adapta a novos hospedeiros,²⁰ o que faz com que, nela, a imitação temática seja menos importante que a contaminação de posturas.²¹

Tomemos um exemplo de como se dá essa contaminação irônica: o diálogo “Lágrimas de Xerxes” parte da suposição de “que Julieta e Romeu, antes que Frei Lourenço os casasse, travavam com ele este diálogo curioso”.²² Note-se que se trata de uma cena que se acrescenta à tragédia de Shakespeare, fazendo com que o frade contenha a pressa dos dois jovens em unir-se, para refletir com eles. Que reflexão é essa? “Cousas duras” que os ventos haviam contado a Frei Lourenço, completando o que havia narrado Heródoto em suas *Histórias* – ou seja, alguma coisa que se acrescenta também ao historiador antigo, já que “tudo é de supor”. De um lado, temos Machado de Assis que escreve nos silêncios do que escrevera Shakespeare; de outro, a personagem de Machado que fala nos silêncios do que falara Heródoto. E quais são essas “cousas duras”? De início, o que havia contado Heródoto: “Um dia em que Xerxes chorou”,²³ “considerando que de tantos milhares e milhares de homens que ali tinha diante de si, e às suas ordens, não existiria um só ao cabo de um século”.²⁴ Segue então o que Heródoto calara, mas os ventos contaram a Frei Lourenço: as lágrimas de Xerxes tornaram-se um sinal no céu, que preside o momento das bodas das duas personagens de Shakespeare. São os próprios ventos então que falam:

²⁰ Sobre a imagem do cão raivoso em Luciano, sobretudo em suas relações com o cinismo e a crítica política, tratei em BRANDÃO, 2001.

²¹ SCHÜLER, 1983, p.25/26, caracteriza assim a ironia, a propósito de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “o ironista opera como herói malgrado. Conhece o mal, não sabe a cura. Percorre com olhar agudo e sereno o que o circunda. Dissolve a sintaxe, mas não constrói um novo discurso. (...) O humor anglo-saxônico encobre o tédio produzido pela inocuidade da vida. Enfeita a cotidianidade. O humorista diverte-se com o tédio, resolve, de certa maneira, a situação conflitual. O ironista sublinha o conflito. Convém situar Machado no vácuo da fratura, não na ponte erguida sobre o abismo.”

²² ASSIS, 1986. v.2, p.615.

²³ ASSIS, 1986. v.2, p.616.

²⁴ ASSIS, 1986. v.2, p.617.

essa estrela feita das lágrimas que a brevidade da vida arrancou um dia ao orgulho humano ficará pendente do céu como o astro da ironia, luzirá cá de cima sobre todas as multidões que passam, cuidando não acabar mais, e sobre todas as cousas construídas em desafio dos tempos. Onde as bodas cantam a eternidade, ela fará descer um dos seus raios, lágrima de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível. Toda epifania receberá esta nota de sarcasmo. Não quero melancolias, que são rosas pálidas da lua e suas congêneres; - ironia, sim, uma dura boca, gelada e sardônica...²⁵

A ironia é, assim, esse astro que empresta uma “nota de sarcasmo” à ilusão da eternidade (incluindo-se a eternidade de amores como os de Julieta e Romeu). Há um distanciamento, portanto, que é uma das marcas mais distintas de Luciano – olhar as coisas do alto, do céu, ou de baixo, do Hades – definida por Korus como uma “poética do não envolvimento”,²⁶ cujos reflexos em Machado foram levantados por Rego. Mas há também uma perspectiva de distanciamento temporal, que justifica o fato de Machado entender que a ironia foi inventada “por algum grego da decadência”, isto é, por alguém que, justamente porque decadentista, consegue contemplar as glórias do passado com o distanciamento necessário, tendo a certeza, já constatada, do que Xerxes apenas projetava: de tantos milhares de homens, não restou mesmo um só. Não é preciso lembrar que esse jogo temporal é que está na base das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que têm um defunto autor, bem como em *Dom Casmurro*, em que o narrador tem por “fim evidente (...) atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”,²⁷ do mesmo modo que procurara reproduzir no Engenho Novo a desaparecida casa onde se tinha criado na antiga Rua de Mata-Cavalos, com sua decoração de figuras antigas, pois “era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas”.²⁸ Assim, ainda que se trate de sua vida, Bentinho contempla os fatos de longe, como uma espécie de espectador irônico com relação a seu próprio destino.

²⁵ ASSIS, 1986. v.2, p.618.

²⁶ KORUS, 1984.

²⁷ ASSIS, 1986. v.1, p.810.

²⁸ ASSIS, 1986. v.1, p.810.

Não será difícil notar como o jogo temporal é uma das molas mestras do processo de criação machadiano, não apenas enquanto, como romancista, sua matéria principal é o passado, mas também enquanto o tempo é uma categoria que dá sentido à condição humana. O interesse de Machado pela Grécia poderia então ser motivado pelo simples fato de que, sendo ela a nossa Antigüidade, goza de um estatuto e de uma autoridade singulares. Com efeito, no conto chamado justamente “Eterno!”, afirma-se que o Tempo “é um insigne alquimista”: “dá-se-lhe um punhado de lodo, ele o restitui em diamantes”.²⁹ A Grécia de Machado de Assis poderia então ser entendida como a Grécia que “não morre jamais”, admirada por tantos, uma Grécia eterna em que tudo, pelo ação do tempo, se transformou em preciosidades.

Entretanto, essa visão ufanista se mostraria logo equivocada, pois decorre de uma ingenuidade que Machado nunca teve. No mesmo conto, por exemplo, o eterno não passa do estatuto de uma pergunta para a qual não se encontram senão respostas provisórias, como a do cocheiro que conduz o protagonista na última cena: “Com o perdão de V. Sa. (...), mas eu acho que eterno é o fiscal da minha rua. (...) Pois o maroto parece eterno no lugar”;³⁰ do mesmo modo, as ondas, “mais discretas que” o cocheiro, “não me contaram os seus particulares, vinham vindo, morriam, vinham vindo, morriam”; finalmente, Iaiá Lindinha declara que eterno “é o amor que te tenho”.³¹ Em resumo: eterno é tudo o que é efêmero, o guarda, as ondas, o amor, idéia retomada em “Papéis velhos”, quando o protagonista Brotero, relendo cartas de amor antigas, assim as descreve:

Nada faltava a essas cartas; lá estava o infinito, o abismo, o eterno. Um dos *eternos*, escrito na dobra do papel, não se chegava a ler, mas supunha-se. A frase era esta: ‘Um só minuto do teu amor, e estou pronto a padecer um suplício et...’ Uma traça bifara o resto da palavra; comeu o *eterno* e deixou o minuto. Não se pode saber a que atribuir essa preferência, se à voracidade, se à filosofia das traças.³²

²⁹ ASSIS, 1986. v.2, p.602.

³⁰ ASSIS, 1986. v.2, p.605.

³¹ ASSIS, 1986. v.2, p.605.

³² ASSIS, 1986. v.2, p.623.

Essa consciência de que o eterno se reduz ao minuto é que dá ao tempo uma enorme importância. Em crônica de 1878, Machado escreve:

Os dias passam, e os meses, e os anos, e as situações políticas, e as gerações e os sentimentos, e as idéias. Cada Olimpíada traz nas mãos uma nova andaina do tempo. O tempo, que a tradição mitológica nos pinta com alvas barbas, é pelo contrário um eterno rapagão, rosado, gamenho, pueril; só parece velho àqueles que já o estão; em si mesmo traz a perpétua juventude

– concluindo em seguida que só duas coisas perduram no meio da “instabilidade universal”: a constância da polícia em proibir a queima de fogos no mês de junho; e a disposição do povo em desobedecer à polícia.³³ Essa mistura do mitológico – que se situa fora do tempo – com as circunstâncias mais quotidianas – inclusive no sentido de que se repetem ciclicamente, como as proibições da polícia e a disposição popular em desobedecê-las – deve ser suficientemente ressaltada. Marcus Vinicius de Freitas, trabalhando os temas políticos nas crônicas de Machado, chamou a atenção recentemente para a importância que nele tem o quotidiano, não tratado de forma direta, mas num estilo jornalístico cuja principal característica seriam os “deslizamentos” que provocam associações tanto inesperadas, quanto argutas: do particular para o universal, do político para o pessoal, do antigo para o contemporâneo, do passado para o presente (e mesmo para o futuro), constrói-se uma história cuja característica aparente é ser a-histórica, já que “a história é tão loureira, tão disposta a dizer o sim e o não, que o melhor que pode acontecer (...) é não a ter absolutamente”. Essa perspectiva é que inviabiliza que Machado possa cultivar uma Grécia de historiador (muito menos a dos historiadores alemães que, segundo ele, reduziram a um simples esqueleto a história de Roma), motivo pelo qual prega a aplicação do “nihilismo aos documentos”, para que os sábios futuros se possam entregar “ao simples recurso da conjectura”.³⁴

Assim, o que lhe resta é ocupar-se do que ele chama a “história mínima”, ou a “história de quinze dias”, em que a profusão de referências gregas geralmente surpreende o leitor, já que seria de se esperar

³³ ASSIS, 1986. v.3, p.380.

³⁴ ASSIS, 1986. v.3, p.378 (crônica de 2 de junho de 1878).

em grandes gêneros, mas não nesse tipo de texto cujo valor se poderia comparar ao de “um minuetto no meio de uma batalha”, ou ao de “uma estrofe de Florian entre dois cantos da *Iliada*”.³⁵ Para citar alguns exemplos, pelas crônicas de Machado desfilam referências a Hipólito, Ceres, Aquiles, Morfeu, Platão, Diógenes, Epimênides, Hesíodo, Sófocles, Baco, Pausânias, Juno, Homero, Licurgo, Télefo, à *Iliada*, a Tróia ou à metempsicose pitagórica. Trata-se de um processo consciente, que ele assim nos explica em crônica de 1892:

Eu, quando vejo um ou dous assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. É que sou justo e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar, com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo.³⁶

Essa extraordinária declaração de método, demonstração de lucidez, consciência e segurança pode ser igualmente aplicada às obras de ficção, que preferem também “as pobres ocorrências de nada”, tornadas, pelo escritor, “fatos transcendentos”.³⁷ Deixando de lado os adjetivos e demais galões do estilo para concentrarmo-nos apenas nas reminiscências gregas, dentre as clássicas, podemos observar o método em ação. Assim, nas crônicas, uma cantora lírica tem olhos enormes “que a faziam semelhante a Juno, a Juno dos olhos de boi, como diz Homero, ou olhitoura, como traduz Filinto”;³⁸ criticando a Câmara do Rio de Janeiro por ter comprado um cofre forte para nele recolher suas rendas, enquanto o município “andava descalço ou devia o calçado”,

³⁵ ASSIS, 1986. v.3, p.394 (crônica de 4 de agosto de 1878).

³⁶ ASSIS, 1986. v.3, p.541.

³⁷ ASSIS, 1986. v.3, p.541.

³⁸ ASSIS, 1986. v.3, p.402 (crônica de 1878).

conclui: “Diógenes batiza-se Creso, a cigarra virou formiga”;³⁹ sobre um certo Miroli, preso por charlatanismo, que fora “médico, domador de feras, volantim, mestre de dança e, ultimamente, adivinho”, diz ele que “fundou uma Delfos na Rua do Espírito Santo”.⁴⁰

Nos contos, um bom exemplo seria o intitulado “A chave”, dedicado às pobres ocorrências do nada que é a história de amor entre a jovem Marcelina e o Sr. Bastinhos (notem-se os diminutivos), entretanto tornada extraordinária pela mania que tem o pai da moça, o Major Caldas, das “recordações clássicas”: as ondas do Flamengo então se tornam “as convulsões de Anfitrite”,⁴¹ em que a moça nada “como uma náiade”;⁴² tendo sido salva de um afogamento pelo tal Bastinhos, o major seria “capaz de casá-los (...) só para ter o gosto de dizer que unia uma náiade a um tritão”;⁴³ Marcelina, ao olhar o mar que quase a engolira dois dias antes, “teve uns ímpetos de Xerxes”;⁴⁴ etc. Enfim, observa o narrador – e não mais o Major – Marcelina, ao sair da água “com a roupa de banho pegada ao corpo” exhibe “um corpo grego, por Deus!”⁴⁵ Ora, esse corpo grego, por Zeus!, ilustra bem o método e resume o sentido das reminiscências clássicas em Machado, ou seja, metamorfosear corpos, lugares e fatos banais em extraordinários.

Eu disse – com a intenção de valorizá-lo – que o processo de utilização de “reminiscências clássicas” em Machado é consciente, mas talvez isso não seja estritamente exato, pelo menos a crer-se no que se descreve no conto “O cônego ou metafísica do estilo”, em que o narrador mostra como é que os substantivos encontram os adjetivos adequados, uma vez que estes nascem de um lado do cérebro e “os substantivos do outro, e toda sorte de vocábulos está dividida por motivo da diferença sexual”. É por isso que as palavras “amam-se umas às outras”, e “casam-se”, sendo “o casamento delas o que chamamos estilo”. Para demonstrar essa teoria “psicolexicológica”, o narrador

³⁹ ASSIS, 1986. v.3, p.392 (crônica de 1878).

⁴⁰ ASSIS, 1986. v.3, p.383.

⁴¹ ASSIS, 1986. v.2, p.873.

⁴² ASSIS, 1986. v.2, p.873.

⁴³ ASSIS, 1986. v.2, p.874.

⁴⁴ ASSIS, 1986. v.2, p.876.

⁴⁵ ASSIS, 1986. v.2, p.877.

convida a leitora a nada menos que penetrar na cabeça do cônego que empacara numa frase de um sermão que preparava.⁴⁶ Como o esposo do *Cântico dos cânticos*, o substantivo com que se interrompera o sermão põe-se assim a buscar pelos meandros do cérebro seu adjetivo, até que passa

da consciência à inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das idéias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os gérmenes, e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. (...) Vasto mundo icógnito. (...) Grupos de idéias, seduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras idéias, grávidas de idéias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras idéias virgens. Cousas e homens amalgamam-se, Platão traz os óculos de um escrívão da câmara eclesiástica.⁴⁷

Acredito que as reminiscências de Machado não são figuras gregas quaisquer justamente porque não são fruto de simples erudição, citações planejadas, com aspas e referências bibliográficas, mas habitam a “inconsciência” (e ressaltem-se duas coisas: a primeira, que não sou eu que estou fazendo uma leitura psicanalítica de Machado: é ele que está usando esse termo; a segunda, que o conto é anterior a 1896, anterior ao “inconsciente” de Freud, portanto, que foi exposto pela primeira vez em artigo de 1915).⁴⁸ De fato, na “inconsciência” de Machado é que, no meio de idéias virgens ou grávidas de idéias, não só Platão pode usar óculos eclesiásticos como é possível pensar uma Delfos pagã em plena Rua do Espírito Santo! O que parece regular o uso de referências gregas por Machado é esse deslizamento – que dá a elas um efeito radicalmente distinto do que teriam num autor arcádico, romântico ou parnasiano. Ainda que na “inconsciência” do cônego (e na de Machado) haja reminiscências, haja idéias e haja um Platão, nenhum dos três vem a ser exatamente o que era em Platão (nem mesmo o próprio Platão), mas andam soltos, misturam-se, contaminam-se nesse “vasto mundo icóg-

⁴⁶ ASSIS, 1986. v.2, p.571.

⁴⁷ ASSIS, 1986. v.2, p.572.

⁴⁸ Cf. LAPLANCHE e PONTALIS, 1979. p.307 (s.v. “inconsciente”). A psicologia (ou psiquiatria) de Machado é toda pré-freudiana: ver LOPES, 1974.

nito”. Num certo sentido, poderíamos dizer que os arcádicos, românticos e parnasianos (e os helenistas, historiadores e filósofos) guardam *lembranças* da antiga Grécia, intencionalmente cultivadas; Machado só conhece reminiscências que, ainda que gregas (ou clássicas), são antes de tudo machadianas.

Conforme me parece, a principal função que lhes cabe é a de quebrar a *ilusão realista*⁴⁹ tanto nas obras de ficção, quanto também nas crônicas, para que o leitor não faça como a personagem de um dos contos, “homem de incrível boa fé que, neste século desabusado, ainda acreditava em duas cousas: nos programas políticos e nas cebolas do Egito”.⁵⁰ Não se trata assim de incluir o novo no antigo, ou de reduzir o contemporâneo ao extemporâneo (quer dizer, ao clássico), mas de provocar o estranhamento do que se encontra à mão, para arrancar o leitor de seu lugar e substituir a ingenuidade pela inteligência. Com efeito, só quem vive fechado em seu mundo pode gozar de “incrível boa fé” nos políticos, nas cebolas, nos escritores, nos filósofos ou seja no que for. Recorde-se o conto “Idéias de canário”, em que o falante animal, dependendo da “gaiola” em que se encontre, define de modo diferente o mundo: primeiro, a loja de quinquilharias; em seguida, o jardim da casa de seu dono; finalmente o céu – e, fora do que lhe aparece de imediato aos olhos, crê que “tudo mais é ilusão e mentira”, o que demonstra como, mesmo enfim solto, ele se comporta como engaiolado.⁵¹ Do mesmo modo, em “O dicionário”, o tanoeiro Bernardino, porque vive de fabricar tonéis, “professava a opinião de que este mundo é um imenso tonel de marmelada”.⁵² A ignorância, ingênua ou assumida, dessas personagens equivale à daquela mulher do tirano referida por Luciano:

Conta-se que a boca de Gelão de Siracusa cheirava mal, mas isso foi escondido dele durante muito tempo, pois ninguém ousava advertir um tirano. Até que uma certa mulher estrangeira com quem tinha dormido ousou dizer-lhe o que se passava. Voltando para

⁴⁹ Sobre as relações de Machado com a estética romântica e realista, veja-se SCHWARZ, 1998; também RIOS Jr., 1998, que considera também as relações de Machado com a tradição luciânica, de acordo com o exposto por Rego, 1989.

⁵⁰ “Uma excursão milagrosa”, ASSIS, 1986. v.2, p.762.

⁵¹ ASSIS, 1986. v.2, p.613.

⁵² ASSIS, 1986. v.2, p.582.

junto de sua própria mulher, encolerizou-se por ela não tê-lo advertido, conhecendo, mais que ninguém, o mau cheiro. Ela suplicou-lhe que a perdoasse, pois, não tendo nunca dormido nem ao menos falado de perto com nenhum outro homem, cria que todos exalavam da boca o mesmo cheiro.⁵³

Convenhamos que para essa história de Luciano um bom fecho poderia ser o seguinte comentário de Machado: “entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente”, sendo por isso que alguns se passam por “grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles”.⁵⁴

Para Machado, a Grécia não deixa de ser esse exterior que nos permite estranharmo-nos a nós mesmos, que tem como função pôr fim à nossa ingenuidade, tornar-nos argutos e críticos – isto é: uma Grécia que faz o papel que, na história de Luciano, tem a prostituta estrangeira, que justamente por ser essas duas coisas pode dizer o que quer que seja ao tirano. Regina Zilberman parece perceber e sintetizar bem essa relação de Machado com os antigos, cuja primeira pista ela descobre em “O alienista”: “parodiar o novo, para mostrar como era antigo, preconceituoso e equivocado”.⁵⁵ Note-se como a função da Antigüidade se encontra então invertida, pelo menos segundo a lógica comum, que pressupõe sempre a influência do mais antigo sobre o mais novo, seja da perspectiva imitativa dos neoclassicismos, seja do ponto de vista paródico dos anticlasicismos.

Essa *função invertida* é belamente exemplificada no conto “Uma visita de Alcibíades”, uma carta de um certo Desembargador X... (que desde rapaz padecera “esta devoção do grego; devoção ou mania”) ao Chefe de Polícia da Corte, informando que a antiga personagem sucumbira uma segunda vez em sua casa, vitimado por um verdadeiro *choque cultural*, provocado pela estranheza que lhe causaram as vestimentas

⁵³ Cf. LUCIANO. *Hermótimo*, 34.

⁵⁴ “O segredo do bonzo”, ASSIS, 1986. v.2, p.325.

⁵⁵ ZILBERMAN, 1998. p.157.

modernas. O que desejo realçar é que o *choque* do antigo⁵⁶ visa antes a chocar-nos a nós, modernos, vistos em nossas idiossincrasias. Assim é que, ao ver as calças do embaixador, Alcibiades exclama: “canudos pretos!” –

e riu, um risinho em que o espanto vinha mesclado de escárnio, o que ofendeu grandemente o meu melindre de homem moderno. Porque, note V. Exa., ainda que o nosso tempo nos pareça digno de crítica, e até de execração, não gostamos de que um antigo venha mofar dele às nossas barbas. (...) Ele perguntou-me então por que usava uma cor tão feia... – Feia, mas séria, disse-lhe –

o que entretanto não convence Alcibiades, que mais a frente comenta, a propósito do colete também negro do desembargador:

Por Afrodita! (...) És a cousa mais singular que jamais vi na vida e na morte. Estás todo cor da noite – uma noite com três estrelas apenas – continuou apontado para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos...⁵⁷

Com efeito, eles, que estão mortos, só permanecem para denunciar a nossa melancolia – que, lembre-se, é justo o oposto da ironia. No fundo, essa melancolia apresenta-se como um subproduto do progresso, provocada pela sensação de mudança e de fim:⁵⁸ inaugurados os bondes de Santa Teresa, em 1877, alguns burros puxadores de diligências, “com olhar extremamente melancólico”, lastimam “esse novo passo do progresso”, murmurando um deles, “filósofo humani-

⁵⁶ Assim, por exemplo, ao saber Alcibiades que mudaram as danças, como as idéias e os deuses: “a pírrica já lá se vai. Cada século, meu caro Alcibiades, muda de danças como muda de idéia. Nós já não dançamos as mesmas cousas do século passado; provavelmente o século XX não dançará as deste. A pírrica foise, como os homens de Plutarco e os numes de Hesíodo.” ASSIS, 1986. v.2, p.352-357.

⁵⁷ ASSIS, 1986. v.2, p.352-357.

⁵⁸ Cf. PORTELLA, 1998. p.181, Machado tem uma “compreensão aguda e desconfiada, desconfiada porque aguda, aguda porque desconfiada, do sentido do progresso”, em que não há lugar, entretanto, para a nostalgia: “a negatividade de Machado de Assis foi o exercício, sem escândalo, da consciência crítica, fortemente irônica, ainda não desencantada”.

tário e ambicioso”: “Dizem, *les dieux s'en vont*. Que ironia! Não; não são os deuses, somos nós. *Les ânes s'en vont*, meus colegas, *les ânes s'en vont*”.⁵⁹ Do mesmo modo, no “Conto alexandrino”, o progresso da anatomia em seres humanos faz com que os ratos, as vítimas costeiras, celebrem esse fato

com danças e festas, à qual convidaram alguns cães, rolas, pavões e outros animais ameaçados de igual destino (...) outrossim, nenhum dos convidados aceitou o convite, por sugestão de um cachorro, que lhes disse melancolicamente: - ‘Século virá em que a mesma cousa nos aconteça’. Ao que retorquiu um rato: ‘Mas até lá, riamos!’⁶⁰

Na divisão entre ironia e melancolia, é esta portanto que nos cabe – e é isso que os gregos não nos deixam esquecer. A Grécia de Machado não deixa pois de ser o lugar onde é possível rir, mais que isso, de onde é possível rir. Um lugar onde riem não só os homens (e os animais), mas até os deuses, mesmo sabendo, como os ratos, que o riso é sempre efêmero. Em *Quincas Borba* encontramos uma cena exemplar: ao ver o carteiro que cai, “Sofia não pôde conter o riso”. Aparentemente, uma atitude indigna de um bom caráter, que antes deveria condoer-se com a cena. Machado abre então todo um capítulo, dedicado à seguinte digressão:

Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. Os deuses de Homero – e mais eram deuses – debatiam uma vez no Olimpo, gravemente, e até furiosamente. A orgulhosa Juno, ciosa dos colóquios de Tétis e Júpiter em favor de Aquiles, interrompe o filho de Saturno. Júpiter tropeja e ameaça; a esposa treme de cólera. Os outros gemem e suspiram. Mas quando Vulcano pega da uma de néctar, e vai coxeando servir a todos, rompe no Olimpo uma enorme gargalhada inextinguível. Por quê? Senhora minha, com certeza nunca viu cair um carteiro.⁶¹

⁵⁹ ASSIS, 1986. v.3, p.364.

⁶⁰ ASSIS, 1986. v.2, p.417.

⁶¹ ASSIS, 1986. v.1, p.687.

Para que se avalie bem o que se quer dizer, contraponha-se esse “riso inextinguível” diante de um deus coxo com o riso dos santos no conto intitulado “Entre santos”, em que o capelão da Igreja de São Francisco de Paula ouve um diálogo entre São José, São Miguel, São João Batista e São Francisco de Sales, “coisa mais assombrosa que um diálogo de mortos”⁶² à moda luciânica. São Francisco de Sales, após ter descrito como um velho avarento lhe prometera rezar trezentos, quinhentos, mil padre-nossos caso obtivesse o que desejava, dirigindo-se a seus colegas de altar, diz: “Vamos lá, podeis rir à vontade” – como os deuses antigos, esperar-se-ia. Entretanto, arremata o narrador, “os outros santos riram, não daquele grande riso descomposto dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa, mas de um riso modesto, tranqüilo, beato, católico”.⁶³

A Grécia de Machado, mais que simplesmente a de Luciano, é a pátria desse riso homérico, que ri do carteiro que cai tanto quanto do deus que manca, uma Grécia que diverte – e é provavelmente porque não admite o mesmo divertimento que o riso dos santos é apenas católico, algo no meio do caminho entre melancolia e ironia, como se afirma na “Teoria do Medalhão”, considerando-se que “um grave pode ter seus momentos de expansão alegre”.⁶⁴

Num texto de 1893, Machado comenta a notícia da prisão, na Grécia, de um certo deputado Talis, mais alguns comparsas, por pertencerem a uma “quadrilha de salteadores, que infesta a província da Tessália”, ressaltando que o que há de interessante no fato é a própria possibilidade de uma tal mistura de política e ladroagem:

Quando algum daqueles deputados tivesse de falar na Câmara, em vez de pedir a palavra, podia muito bem pedir a bolsa ou a vida. Vice-versa, agredindo um viajante, pedir-lhe-ia dous minutos de atenção. E nada ficaria, em absoluto, fora do lugar; com dous minutos de atenção se tira o relógio a um homem, e mais de um na Câmara preferiria entregar a bolsa a ouvir um discurso.

O próprio Talis – continua Machado – “pode ser que tivesse ganho um par de botas a tiro de espingarda; mas estou certo de que proporia na

⁶² ASSIS, 1986. v.2, p.484.

⁶³ ASSIS, 1986. v.2, p.490.

⁶⁴ ASSIS, 1986. v.2, p.294.

Câmara uma pensão à viúva da vítima”. E então conclui: “São duas operações diversas, e a diversidade é o próprio espírito grego”.⁶⁵

Sublinhemos essa arguta definição: *a diversidade é o próprio espírito grego*, lembrando-nos de que, etimologicamente, *diversus* é o diferente, o dessemelhante, o que aparta do caminho, o que distrai, a digressão, em suma: tudo o que *diverte*, isto é, desencaminha, desvia, diferencia. Nada mais exato: de fato, os gregos, justamente porque não só admitiram, mas cultivaram a diversidade, exibem essa extraordinária capacidade de entabular diferentes diálogos com diversos tempos, lugares, pessoas, não repetindo o mesmo, mas adaptando-se ao entendimento de cada um. Essa mesma definição pode-se aplicar, com enorme exatidão, ao uso das reminiscências clássicas por Machado, que ocupam fisicamente o espaço da digressão, destinada a *divertir* o leitor, desviando-o dos caminhos batidos e decorados. Ou seja, a Grécia possibilita a Machado pôr em prática o que ele assim expressa em crônica de 1878: “um falar e dois entenderes”.⁶⁶

Há comentadores que estranham o fato de Machado de Assis, citando os gregos, usar indiscriminadamente nomes latinos (Júpiter em vez de Zeus, Juno em lugar de Hera, Vulcano por Hefesto, etc.). Um descuido? Um descuido sim, imperdoável, se ele fosse um daqueles rapazes que, em Oxford, folheiam o remo e Hesíodo. Entretanto, no nosso escritor, trata-se de nada menos que um recurso a mais para demonstrar a própria diversidade dos gregos, cujo trunfo mais notável é a transmissão plurilíngüe: mesmo que o grego antigo tenha emudecido, nem por isso os antigos deixam de falar-nos.⁶⁷ Sabe-se como Machado era um grego que não sabia grego – e, assim, lê os antigos em traduções, sobretudo francesas, como a de *Prometeu* por Leconte de Lisle e as de Luciano por Eugène Talbot. Num outro nível, devemos considerar ainda que a tradução diz respeito ao próprio entendimento que cada qual constrói, como declara Frei Lourenço à enamorada

⁶⁵ ASSIS, 1986. v.2, p.647.

⁶⁶ ASSIS, 1986. v.3, p.398.

⁶⁷ Embora o grego nunca tenha deixado de ser falado, há uma notável diferença entre a língua antiga e a moderna, tanto que os autores clássicos se lêem, na Grécia de hoje, em traduções para o grego moderno, como em outros lugares se faz com relação ao francês, inglês, português, italiano, etc.

Julieta, que diz só entender a língua do amor: “A vida é uma Babel, filha, cada um de nós vale por uma nação”.⁶⁸ Finalmente, se nos recordarmos da “metafísica do estilo”, então sim concluiremos que nada é direto, tudo deve ser mediatizado, como se a própria tradição se formasse no “desvão imenso do espírito” de cada cultura que é – eu diria – a *inconsciência coletiva* onde sempre haverá múltiplos entenderes. Por outro lado, saliente-se que é justamente essa fluidez da tradição, essa possibilidade de circular e desviar-se que a torna produtiva, já que disponível para as apropriações que convêm a cada tempo, lugar, pessoa. Um belo exemplo é a anedota do louco do Pireu, que Machado assim relata:

Há de lembrar-se (...) daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. Ora bem, há em todos nós um maníaco de Atenas.⁶⁹

Observa Rego como, neste caso, Machado está se apropriando não só de um texto de Luciano, mas dialogando também com outros autores que haviam citado a anedota antes dele, como Xavier de Maistre (em *Voyage autour de ma chambre*) e La Rochefoucault (em suas *Máximas*),⁷⁰ o que é correto e só corrobora como a base de uma tradição é a diversidade. Mas poderíamos ainda ampliar o significado da citação – como o próprio Machado o faz em crônica de 1896 – aplicando-a à tradição literária: “se o teu copeiro acreditar que escreveu os *Lusíadas*, lerá com orgulho (se souber ler) as estâncias do poeta; repeti-las-á de cor”,⁷¹ ou seja, é da apropriação que se nutre a tradição e tudo depende de que se tenha consciência dela, já que a única filosofia verdadeira é que “não temos outra prova do mundo que nos cerca que o reflexo dele em nós” – e mais vale “um navio no Pireu que cem cavalos no pampa”.⁷²

Vale a pena perguntar o que significa, em Machado, não saber grego. Se tudo indica que ele não chegou a dominar a língua (embora

⁶⁸ ASSIS, 1986. v.2, p.615.

⁶⁹ ASSIS, 1986. v.1, p.634.

⁷⁰ REGO, 1989. p.93-96.

⁷¹ ASSIS, 1986. v.3, p.743.

⁷² ASSIS, 1986. v.3, p.744.

tenha começado a estudá-la, segundo os biógrafos, já na velhice),⁷³ de algum modo sabe sim o que se expressa em grego, mesmo quando fala português. É assim que escreve, em crônica de 1892: “Ah! meus caros amigos! Ando com *uma vista* (isto é grego; em português diz-se *um olho*) muito inflamada, a ponto de não poder ler nem escrever”.⁷⁴ Isso quer dizer que ele sabe que uma língua não é só fonética, morfologia, sintaxe, mas principalmente visão de mundo – o ver que é saber das Musas de Homero, a acuidade de visão que busca o Sócrates de Platão, a vista inflamada de Luciano que provoca sua *conversão* à filosofia. No fundo, é essa questão da linguagem que encontramos no capítulo intitulado “Musa, canta”, de *Esau e Jacó*, com que desejo fechar estas reflexões, por considerar este romance a mais apurada síntese machadiana do tripé de tradições com que constantemente dialoga, não só como escritor, mas como pensador. Baste que se atente em detalhes fáceis: o título que remete para o judaísmo (a disputa entre os filhos de Isaac); os nomes dos protagonistas, Pedro e Paulo, alusivos a fato da história do cristianismo (a dissensão entre os dois apóstolos); finalmente, o fato de que os dois gêmeos, no fim da obra, são comparados a Castor e Pólux, o que desvela sua vinculação grega. Acrescente-se ainda que o título inicialmente pensado para o livro foi *Ab ovo*, que seria sim apropriado para uma história de dois gêmeos, mais apropriado ainda se pensarmos que os filhos de Leda nasceram de um ovo, mas muito mais ainda se tomarmos a expressão no sentido genérico de *desde a origem*, aplicando-a não apenas à origem das duas personagens, mas da própria escrita machadiana.

Nesse contexto é que se abre o capítulo “Musa, canta”, como uma sorte de retorno à origem de toda nossa literatura:

No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta os cantara separadamente, Paulo no começo da *Iliada*: – Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os

⁷³ Página do caderno de grego de Machado de Assis encontra-se reproduzida em SECCHIN et al., 1998. p.152 (o trecho de que ele traduz as palavras é de Xenofonte, *Ciropedia*, 1, 1, 2).

⁷⁴ ASSIS, 1986. v.3, p.541.

corpos às aves e aos cães... Pedro estava no começo da *Odisséia*: – Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion... Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou a mal a aplicação. Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular. O fato é que ambos sorriam de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou sílaba que desmentissem o adequado dos versos. Que ele, o conselheiro, depois de os citar em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dous gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traduções não valem originais. O que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão: – Tem razão, Sr. Conselheiro, – disse Paulo, – Pedro é um velhaco... – E você é um furioso... – Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo.⁷⁵

Essa cena desenha tão bem a Grécia de Machado de Assis que temo que qualquer análise só lhe tire, sem acrescentar. Observe-se entretanto como vários aspectos que vimos explorando nela convergem: a diversidade da Grécia, na citação de Homero que era “aliás duas” e que, embora tomada por cada destinatário como “um diploma particular”, é logo desviada em entenders diversos, na medida em que cada um dos irmãos aplica a si um sentido elevado (a cólera de Aquiles e a astúcia de Ulisses), atribuindo ao outro um sentido degradado (a fúria em vez da cólera; em vez da astúcia, a velhacaria).⁷⁶ Finalmente, o comentário do Conselheiro: “em grego, meninos, em grego e em versos, que é melhor que a nossa língua e a prosa de nosso tempo”. Não posso deixar de imaginar que Aires, ao dizer isso, ergue a sobrançelha e ri com o canto esquerdo da boca, refestelado na cadeira, rindo dos dois irmãos, da nossa prosa, da nossa língua, do nosso tempo, com a sobrançelha e a boca emprestados de Homero, já que traduções não valem originais. Entretanto, sabendo bem, como Machado, que sem traduções restaria

⁷⁵ ASSIS, 1986. v.1, p.1002.

⁷⁶ Esse procedimento é central na própria concepção do romance, manifestando-se em diversos pontos. Assim, tendo os gêmeos nascido em 7 de abril de 1870, isso não significa o mesmo para cada um: conforme o que declara Pedro, “nasci no dia em que Sua Majestade subiu ao trono”; já segundo Paulo, “nasci no dia em que Pedro I caiu do trono”. Ver comentários em BASTOS, 1998. Com relação ao mesmo procedimento nas crônicas, veja-se LIMA, 1998.

apenas o silêncio – traduções tanto no sentido de que se escrevem em línguas diversas, em diversas prosas, diversos tempos, traduções de personagens e de visões de mundo, mas traduções também da perspectiva dos deslocamentos que possibilita a diversidade de entenderes. No fundo, o que os gêmeos – e o leitor – acabam de aprender com Homero e o Conselheiro Aires (em que muitos vêem justamente um duplo de Machado) é a ironia, a ironia dos gregos, como único antídoto para a nossa melancolia. Se esta é um traço de caráter – já que não se contrai melancolia, nasce-se melancólico – a ironia sim é contraída no contato com o outro, espalha-se por contaminação e torna o que a tem capaz de transmiti-la. Sem dúvida, é essa ironia dos gregos que permite a Machado livrar-se tanto da melancolia romântica quanto da ilusão realista, produzindo esse tipo de romance ímpar exaltado por Fuentes.

Em conclusão: a Grécia de Machado de Assis não é nenhum espaço sagrado, consagrado, intocável, acabado – pelo contrário, é aquela dimensão em que predomina a *imperfeição*, isto é, justamente a abertura que permite a outras épocas e lugares uma multiplicação de entenderes. Com efeito, já Horácio, na *Arte poética*, afirmava que nem Homero é assim perfeito que não cometa suas cochiladas estilísticas (*quandoque dormitat Homerus*); Machado concorda com isso, mas acrescenta que “a vigília de Homero paga os seus cochilos”.⁷⁷ Nos intervalos entre a vigília e o cochilo – ou seja: sabendo que a Grécia nunca estará perfeita, finalizada e finada – Machado de Assis vai relendo os antigos que se eternizam justamente por isso (já que, como ele afirma, “livros relidos são eternos”⁷⁸). Em suma, se Machado não nasceu grego, aprendeu a “andar grego”, legando-nos uma Grécia na nossa forma e medida, adequada, como diria ele, “a um pobre diabo, condenado ao lado prático das cousas, de mais a mais míope, cabeçudo e prosaico”,⁷⁹ alguém que não nasceu grego, com certeza, mas cultivava – ainda conforme suas exatas palavras – “a presunção de fluminense que quer ser lacedemônio”.⁸⁰

⁷⁷ ASSIS, 1986. v.2, p.330.

⁷⁸ ASSIS, 1986. v.3, p.622.

⁷⁹ ASSIS, 1986. v.3, p.380.

⁸⁰ ASSIS, 1986. v.3. p.339.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BASTOS, Alcmemo. O almoço do conselheiro – história e ficção no mesmo cardápio. In: SECCHIN, Antonio, ALMEIDA, José Maurício Gomes de, SOUZA, Ronaldo de Melo e (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p.135-146.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CORÇÃO, Gustavo..... In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- FUENTES, Carlos. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 1º de outubro de 2000, p.6-7.
- GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v.3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- KORUS, K. The Theory of Humour in Lucian of Samosata. *Eos*, v.72, p.295-313, 1984.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: SECCHIN, Antonio, ALMEIDA, José Maurício Gomes de, SOUZA, Ronaldo de Melo e (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p.183-190.
- LOPES, José Leme. *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- MOOG, Viana. *Heróis da decadência: Petrónio, Cervantes, Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- NAVA, Pedro. *Balão cativo: memórias 2*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- PORTELLA, Eduardo. Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro. In: SECCHIN, Antonio, ALMEIDA, José Maurício Gomes de, SOUZA, Ronaldo de Melo e (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p.179-182.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- RIOS Jr., Sebastião. Além do realismo. *Tempo brasileiro*, Ed. Tempo Brasileiro, n.133/134, p.95-112, abril-setembro de 1998.

- SCHÜLER, Donaldo. *A prosa fraturada*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: SECCHIN, Antonio, ALMEIDA, José Maurício Gomes de, SOUZA, Ronaldo de Melo e (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p.47-64.
- SECCHIN, Antonio, ALMEIDA, José Maurício Gomes de, SOUZA, Ronaldo de Melo e (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p.47-64.
- SENNA, Marta de. Os benefícios de um piparote. *Tempo brasileiro*, Ed. Tempo Brasileiro, n.133/134, p.127-134, abril-setembro de 1998.
- WERNECK, Maria Helena. “Veja como ando grego, meu amigo”: os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Batella. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. *Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária*. *Tempo brasileiro*, Ed. Tempo Brasileiro, n.133/134, p.155-170, abril-setembro de 1998.

O eterno retorno do mútuo e a repetição em Maria Gabriela Llansol

Juliana Cabral Junqueira de Castro
Daniela Teixeira

Numa breve leitura de Maria Gabriela Llansol, imediatamente nos salta aos olhos a repetição insistente de seu texto: sua escrita segue um andamento ritmado, pulsante, gaguejante. As figuras vêm e vão, as paisagens são sobrevoadas ciclicamente – as vozes sempre voltam, os lugares constantemente retornam, numa contínua reafirmação. Tal movimento não se faz apenas no contexto de um livro, mas transborda seus limites. Perdura por toda a obra, em extensão. Daí uma certa familiaridade estranha, ou estranheza familiar, que essa leitura incita. Quanto a isso, Silvina Rodrigues Lopes, em seu ensaio *Teoria da despossessão*, salienta que essa repetição está relacionada ao fato de ser “uma escrita que se faz à margem de si mesma, intrinsecamente familiar e imperfeita (...)”.¹ Acrescenta:

Diríamos que a margem de onde procede imprime a esta escrita um ritmo responsável pela deambulação de figuras de uns livros para outros, ou mesmo entre as trilogias: é um ritmo onde tudo se afasta para regressar de novo, um deslumbramento que desertifica, uma separação que não é um corte mas o vazio como intensidade. A deambulação de figuras marca um espaço de retorno

¹ LOPES, 1988. p.45.

que estabelece uma continuidade profunda entre os livros (...). Mas não são só as figuras que passam e voltam, a própria escrita se repete a acentuar uma cadência de afirmação (...).²

É preciso ressaltar, no entanto, que, se há repetição, não se trata, absolutamente, da repetição do igual ou de estereotípias de qualquer espécie. Se Llansol tão incansavelmente nos reenvia a certos lugares de seu “jardim edênico”, é para ampliar os limites desse jardim. Citando ainda Silvina: “o que se repete cessa de ser idêntico pois é outro o espaço e outra a intensidade que o percorre.”³ Ou, pelo sopro de Manoel de Barros: “Repetir, repetir – até ficar diferente.”⁴

Ao seguirmos os rastros da repetição em Llansol, deparamo-nos com seu aspecto mais evidente: de que o que se repete, goteja, transborda, são mesmo resquícios, sobras, restos. Como se algo estivesse continuamente a se reafirmar a partir do que sobrou incompleto (tanto por não ter sido concluído quanto por não ter sido destruído).

É nessa mesma direção que Barthes postula o texto de gozo, no qual também cabe a obra dessa escritora. Ele diferencia esse excedente deixado por certas escrituras da “espuma de linguagem” deixada pelos textos “tagarelas”. E esclarece:

Entretanto, pode-se pretender exatamente o contrário (não obstante, não seria eu que o pretenderia): a repetição engendraria ela mesma a fruição. Os exemplos abundam: ritmos obsessivos, músicas encantatórias, litânias, ritos, nembutsu búdico, etc.: repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado. Somente que: para a repetição ser erótica, cumpre que ela seja formal, literal, e, em nossa cultura, esta repetição afixada (excessiva) volta a ser excêntrica e repelida para certas regiões marginais da música. A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido.⁵

² LOPES, 1998. p.45.

³ LOPES, 1998. p.44.

⁴ BARROS, 1994. p.11.

⁵ BARTHES, Roland. 1979. p.56.

Inevitavelmente, somos levados a cotejar essa repetição – que não apenas ressoa na obra dessa escritora, mas é um dos elementos que a constitui – com a repetição diferencial abordada pela psicanálise e pela filosofia. Curiosamente, duas de suas mais caras figuras, Nietzsche e Kierkegaard, têm essa problemática como ponto culminante de seus pensamentos. Como aponta Deleuze em *Diferença e repetição*, ambos concebem a repetição como novidade e liberdade. Reprodução eterna de diferença. Em última instância, é a essa infundável afirmação do devir que o eterno retorno nietzscheano remete. E obviamente não é em vão que Llansol faz de *Finita*, seu segundo diário, um sublime diálogo com esse filósofo-poeta, erigindo assim a idéia de “eterno retorno do mútuo”.

A escrita de Maria Gabriela Llansol se faz de uma maneira tão peculiar que o tempo não transcorre de forma a conceber um passado e um futuro, mas apenas a intensa vontade de ser ela mesma, o texto, ele próprio: “A minha maior responsabilidade é contribuir para que um livro seja um ser; neste momento, não para que uma criança seja um homem, como já fiz.”⁶

Sua textualidade não percorre um tempo linear dedicado a um espaço específico, os espaços são múltiplos, pois são as letras finitas organizadas, combinadas e recombinações menos para falar que para viver: “Esta madrugada aproximei-me da certeza de que o texto era um ser.”⁷

A “cartografia”⁸ desse texto depende do encontro, assim como o tempo a que ela se remete depende da profundidade de desejo que envolve as forças que atuam sobre o texto. As forças existentes na obra de Llansol, que são vontades de afirmar a singularidade de cada ser, estão sempre em batalha: “Queria permanecer o maior número possível de dias neste tempo, que derivava para uma batalha, e que contradizia uma dimensão única de vida.”⁹

Nietzsche concebe, em *Exposicion y fundamentacion de la doctrina del eterno retorno*, forças ativas como constituintes do universo: o número de posições, variações, combinações e desenvolvi-

⁶ LLANSOL, 1998. p.76.

⁷ LLANSOL, 1998. p.47.

⁸ LLANSOL, 1987. p.22.

⁹ LLANSOL, 1987. p.72.

mento dessas forças é enorme e praticamente incalculável, mas sempre determinado e nunca infinito. Porém, o tempo em que essas forças se desenvolvem é infinito, assim se verificam todos os possíveis desenvolvimentos dessas forças, ou seja, tudo tem sido um infinito números de vezes. Nietzsche acredita que o mundo concebido como força não pode ser ilimitado, pois que o conceito de uma força infinita é inconciliável com o conceito de força. Entendamos que não há duas coisas iguais, por isso o eterno retorno do **mesmo**. O que há é a afirmação da diferença e a descontinuidade do tempo construído pelo homem, tempo este que se sujeita a um passado e a um futuro, um início e um fim, uma geração e uma corrupção.

Em *Efectos de la doctrina sobre la humanidad*, Nietzsche aponta o eterno retorno como a mais intensa vontade de vida:

Mi doctrina reza así: Vive de modo que desees volver a vivir; tú vivirás otra vez! Quien desee el esfuerzo, que se esfuerce; quien desee el descanso, que descance; quien desee el orden, la consecuencia, la obediencia, que abedezca. Pero que tenga conciencia de su fin y no retroceda ante los medios! Le va en ello la eternidad!¹⁰

A escrita de Llansol é potência de vida e sua escrita possui a força do desejo que quer se realizar infinitas vezes: “Por um lado, o tempo urge; por outro lado, sei que só escrevo porque a minha experiência é mortal (termina com a morte).”¹¹

Sua escrita e sua leitura estão no mesmo plano da textualidade, assim como o legente, as figuras (Aossep, Ana de Peñalosa, Jade, Prunus Triloba, etc.), os animais, os pensamentos de Nietzsche ou Kierkegaard (que são também figuras), os pobres e os príncipes; todos estão equidistantes e encarnam a vontade de vida dessa escrita.

A finalidade de ler não é guardar na memória. Eu esqueço-me do que leio mas encontro-me, ao cair da noite, com ele. O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte:

“Por quanto **tempo** lêis um pequeno período extenso?”

Por um segundo, um minuto, um ano, toda esta noite ou toda esta vida? Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para

¹⁰ NIETZSCHE, 1974. p.19.

¹¹ LLANSOL, 1998. p.66.

projetar a sua sombra. Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente.¹²

Também escreve infinitamente, onde a palavra reina absoluto e se desenrola a batalha. A batalha das forças contraditórias que há no mundo, na língua, em todas as coisas: no homem. A intensidade da batalha é tal que as forças ativas que Llansol concede às palavras são suficientes para que não haja representação, para que seja “real”:

Mas qual é o **real** de partir?, de deixar, de abandonar, de mudar?. Na ocupação da mudança, há o devir. (Augusto lembra-me muitas vezes que quem escolhe a palavra, decide o real; mas, neste aviso, sinto, sobretudo, o voluntarismo, porque não me desprendo da visão do *eterno retorno do mútuo*, que se revela no modo leve de mudar).¹³

Só é possível essa escrita sem representação porque há eternidade na sua composição, porque todos os tempos estão a desenrolar-se e porque há o encontro eterno – o mútuo: o encontro com a vida que se faz ao escrever para que “a experiência do tempo possa ser absorvida”,¹⁴ para que o real seja apreendido, para que todos os tempos sejam um só tempo presente, para que o conhecimento do mútuo se faça.

Quem conheça os animais de Zaratustra, verá que não devo proceder de outro modo. No alto da montanha foi acompanhado pela águia e pela serpente, com os quais dialogou no momento essencial da revelação do **eterno retorno do mesmo**.¹⁵

Os animais de Zaratustra, no momento da grande revelação, rogaram-lhe para que não morresse, e ele respondeu-lhes:

Ahora muero y desaparezco – dirías –, y en un momento dejarías de ser en la nada. Las almas mueren como los cuerpos. Pero la cadena de causas, de la que soy un eslabón, volverá a producirse, y me volverá a crear. Yo mismo formo parte de las causas del eterno retorno.

¹² LLANSOL, 1987. p.132.

¹³ LLANSOL, 1987. p.28.

¹⁴ LLANSOL, 1987. p.12.

¹⁵ LLANSOL, 1987. p.40.

Yo volveré, con ese mismo sol, con esta tierra, con este águila, con esta serpiente, pero “no” a una vida nueva, o a una vida mejor, o a una vida semejante; yo volveré eternamente a esta vida misma, a esta vida bienaventurada, tanto en lo grande como en lo pequeño, para enseñar el eterno retorno de todas las cosas, a fin de proclamar la palabra del gran Mediodía de los hombres y de la tierra, a fin de enseñar a los hombres la venida del superhombre.¹⁶

Segundo Silvina Rodrigues Lopes,

(...) na interpretação que Heidegger faz do eterno retorno nietzscheano, (...) querer o eterno retorno é querer a passagem, a mudança e não o idêntico. É por isso que o eterno retorno como aceitação do tempo diferenciador opera uma selecção que separa o homem na sua condição de passagem (do homem ao super-homem), do homem do ressentimento.¹⁷

É nesse sentido que surge em Maria Gabriela Llansol o “devir como simultaneidade”, pois o eterno retorno do mesmo afirma as diferenças, as singularidades; caso contrário, se existisse o idêntico, de nada valeria o esforço para a vida e o homem estaria, então, preso numa circularidade absurda. O encontro das diferenças é proporcionado pelo devir (e pela necessidade), o mútuo preserva a singularidade de cada um e de cada momento (único e eterno). O mútuo diz respeito ao duplo de viver, ao encontro dos uns – “os completamente sós” – o encontro com um outro.

Interrogo-me, então, sobre o lugar dos outros. Sozinha? Ou com eles?. Eles, quem hão-de ser? O que sinto parece não se poder partilhar, a não ser depois de um longo contacto que se faz pela escrita.¹⁸

O devir é a abertura da textualidade de Llansol, é a sua respiração, são os caminhos pelos quais aqueles que têm vida se encontrarão, no texto e fora dele. O devir como simultaneidade porque os tempos dessa escrita se tocam e se tornam geradores do novo, do inesperado e do diverso.

¹⁶ NIETZSCHE, 1974. p.370.

¹⁷ LOPES, 1988. p.51-52.

¹⁸ LLANSOL, 1987. p.84.

Jodoigne, 22 de abril de 1975.

Ainda para o dia 21 de abril de 1975:

a um olhar que eu vi, a que chamei
o eterno retorno do mútuo:

um olhar trêmulo se deita na minha confiança, um breve instante,
entre o desejo de mitigar a sua sede e o receio de se enamorar do
amor da eternidade;

ele me reflecte a imagem do encontro essencial, quando as almas
se tocam sem arrebatamento na brisa indecifrável das árvores
imóveis;

esse olhar trêmulo quer e não pede
um intenso breve,

uma marca sem lembrança de sinal, ali desenhada como imagem
sem sentido;

na mesa onde o amor foi partilhado, ele a Tudo chamou Um; em
palavras mudas sugeriu-me que eu escolhesse Nada, por prova de
ali ter transitado uma epifania inesperada do amor da eternidade.¹⁹

Llansol, ao insistir na repetição e ao proferir o eterno retorno do mútuo, vai criando uma nova infinidade de sentidos, abrindo caminhos na linguagem, para que haja uma sucessão possível, para que o texto (que é vida) continue tornando possível o encontro com o diverso.

Referências Bibliográficas

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. São Paulo: Record, 1994.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1998.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black Son Editores, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich W. *El eterno retorno & Asi ablo Zaratustra & Mas alla del bien y del mal*. Buenos Aires: Aguilar Argentina S. A. de Ediciones, 1974.

¹⁹ LLANSOL, 1987. p.32-33.

O enigma na literatura pós-moderna

Julio Jeha

Já em *Édipo* de Sófocles se inicia o uso dos temas do enigma e do inquérito na literatura, em busca da resposta para um saber incompleto, quase sempre ligado a um crime. A história de Édipo, diz Foucault, “é representativa e, de certa maneira, instauradora de um determinado tipo de relação entre poder e saber, entre poder político e conhecimento, de que nossa civilização ainda não se libertou”.¹ Entender as partes do enigma, estabelecer as relações entre elas e, por fim, decifrá-lo fariam parte da estratégia de conseguir o poder. Séculos depois de Sófocles, Poe daria o início à ficção de detetive e seus subgêneros, importando e adaptando os temas de suspense e detecção da ficção romântica e gótica. Thompson argumenta que

as histórias de detetive de Poe corporificam uma visão específica de conhecimento estruturalmente similar, mas em última instância antitética ao modo de conhecimento que impelia as transformações sociais nas décadas iniciais do século dezenove na América, e que essa concepção de conhecimento torna-se um elemento crucial na ficção de detetive subsequente.²

Se Édipo usava as formas judiciais gregas da época, os detetives de Poe agem a contrapelo da epistemologia contemporânea, se posicionando fora das práticas sociais prevaletentes, ainda que, ao final de suas investigações, reafirmassem o *status quo*.

¹ FOUCAULT, 1974. p.24.

² THOMPSON, 1993. p.44.

Da narrativa de detetives, os temas do mistério e de sua solução vazaram para a literatura *mainstream*. Algumas obras de diversos autores modernistas e pós-modernistas se desenvolvem em torno de um enigma e da tentativa de decifrá-lo: *O Processo* de Kafka, *A Crônica da Morte Anunciada* de Gabriel García Márquez, *Coração das trevas* de Conrad, *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, *Absalom, Absalom* de Faulkner e *Mumbo Jumbo* de Ishmael Reed. Nos Estados Unidos, Paul Auster, Robert Coover, Don DeLillo e Thomas Pynchon, entre outros, escrevem uma literatura que, se não é propriamente ficção de detetive, se constrói em torno de temas ligados ao enigma e ao saber narrativo.

Se um escritor justapõe o enigma e sua solução, isso é folhetim; se ele transforma lentamente o enigma em sua solução e então o dissolve de maneira progressiva, ele cria uma narrativa de detecção.³ Todorov batiza a narrativa de detecção de “literatura de enigma” e reconhece nela duas histórias: a do crime e a do inquérito.⁴ Embora toda ficção policial necessite um cadáver,⁵ nem toda ficção que se baseia em um enigma contém um crime. Existe, sim, uma personagem em busca de informações que a ajudarão a entender o universo aparentemente hostil e cifrado em que se encontra.

Isso não quer dizer que a narrativa de detecção – ou de enigma – se baseia repetitiva e redutoramente no problema lógico a resolver. As histórias *hard-boiled* de Dashiell Hammet e Raymond Chandler se voltam para problemas sociais e os suspenses de Patricia Highsmith focalizam os problemas psicológicos da vítima ou do assassino, por exemplo. Críticos como Peter Brook reagem às tentativas de reduzir a narrativa de detecção a simples fórmulas monolíticas e vêem nesse tipo de ficção o gênero mais literário por se mostrar como “uma representação do próprio processo da representação narrativa”.⁶ Assim, ao lado de outros conceitos, os elementos fundamentais da literatura de enigma – mistério, busca de solução, e descoberta (ou não) da solução – funcionam como operadores que permitem uma abordagem comparativa entre obras modernistas e pós-modernistas.

³ VAREILLE, 1980.

⁴ TODOROV, 1978. p.11.

⁵ VAN DINE, 1977; CAILLOIS 1941.

⁶ ÉVRARD, 1996. p.10.

Diversos teóricos afirmam que o modernismo valorizou a ficção de detetive, na qual o mistério tende a ser desvendado ao final do texto. O pós-modernismo, por sua vez, privilegiaria a ficção científica, gênero que se caracteriza mais pela criação de mundos do que pela solução de mistérios. Alguns críticos vêem na literatura de detecção o único gênero que a literatura moderna inventou; mais ainda, vêem nela a expressão da própria modernidade, cujo nascimento e desenvolvimento ela acompanha.⁷ Bloch nos lembra que a literatura modernista é fascinada com a descoberta, a revelação, a decodificação, a investigação.⁸ A visão de mundo modernista supõe “algo ‘mais remoto’” – uma verdade escondida, uma pista oculta da existência, uma sensação de que a experiência é codificada, e que “sob” ou “dentro” do código existe uma narrativa compreensível, estável, coerente. Thompson comenta:

Embora a maior parte da literatura modernista também expresse sérias dúvidas quanto às possibilidades de ter sucesso em encontrar a pista oculta da existência e de ser capaz de lhe conferir uma ordem escondida, esse desejo hermenêutico permanece como uma dialética fundamental dentro do modernismo.⁹

Isso implica que a literatura modernista e a narrativa de detecção compartilham uma forma epistemológica análoga: ambas supõem que as aparências disfarçam uma verdade mais profunda, ambas tentam decodificar e resolver o mistério da existência.

Brian McHale, citando Dick Higgins, defende a teoria de uma mudança de dominantes entre o modernismo e o pós-modernismo.¹⁰ O modernismo buscaria responder questões epistemológicas: “Como posso interpretar este mundo do qual faço parte?”, “O que há para se saber?”, “Quem sabe isso?”, posição que Martin também defende.¹¹ É esse código hermenêutico que Barthes e outros teóricos antes dele identificam como fundamentais para a literatura de enigma.¹² Já o pós-

⁷ Por exemplo, ZIZEK, 1994; DUBOIS, 1992; THOMPSON, 1993 e BLOCH, 1988.

⁸ BLOCH, 1988.

⁹ THOMPSON, 1993. p.112.

¹⁰ MCHALE, 1987; HIGGINS, 1978. p.101.

¹¹ MARTIN, 1991.

¹² BARTHES, 1974.

modernismo estaria preocupado com questões ontológicas, do tipo “Que mundo é esse?”, “Que tipos de mundo existem, como eles se constituem, e como eles se diferenciam?”, “Qual é o modo de existência de um texto e qual é o modo de existência do mundo (ou mundos) que ele projeta?” Em outras palavras, a literatura pós-modernista se pergunta se o real é cognoscível. O arquétipo da imaginação literária pós-moderna seria, nas palavras de Spanos, “a anti-história de detetive (e seu análogo antipsicanalítico), cujo propósito formal é evocar o impulso de ‘detectar’ e/ou psicanalisar para frustrá-lo violentamente ao se recusar a resolver o crime (ou encontrar a causa da neurose)”.¹³ Thompson levanta outras perguntas no contexto da pós-modernidade:¹⁴ “Pode-se diferenciar o real de seus modelos ou simulacros?” “Existe esse algo chamado ‘verdade?’” “Existe o que se chama ‘realidade externa?’” E a mais importante, “Quais são as limitações e as possibilidades de ações humanas constitutivas nesse mundo pós-moderno, aparentemente totalitário?” Na passagem do modernismo para o pós-modernismo, o foco se transfere de questões cognitivas para problemas pós-cognitivos, de como conhecer o real para como se constitui o real.

Peirce, entretanto, demonstrou que os aspectos epistemológico e ontológico se implicam mutuamente no signo – o modo como conhecemos o signo determina sua maneira de existir na nossa experiência.¹⁵ Uma vez que o objeto da cognição é a realidade – no sentido mais amplo – toda teoria da cognição é também uma teoria da realidade.¹⁶ Para Peirce, aquilo que não possa ser representado pelo signo não é uma realidade para o ser humano, pois “todo pensamento se dá em signos”.¹⁷ Assim, ainda que temas ligados ao conhecimento percam em importância para questões ligadas à existência na literatura pós-modernista, perguntas cognitivas sempre informarão “as ações humanas constitutivas”, visto que o real se constitui para nós, em última instância, na nossa relação com ele.

¹³ SPANOS, 1972. p.154.

¹⁴ THOMPSON, 1993. p.168.

¹⁵ PEIRCE, 1935-1958.

¹⁶ OEHLER, 1979. p.67.

¹⁷ CP 5253. As citações da obra de Peirce seguem o uso internacional: CP por *Collected papers*, seguido do número do volume, ponto e número do parágrafo.

O paralelo modernismo – literatura de enigma e pós-modernismo – ficção científica apresenta alguns problemas aos quais vêm se juntar dificuldades com os conceitos de cognição, transcendência e metafísica. Alexei e Cory Panshin, por exemplo, dizem que a ficção científica busca transcender os limites do nosso conhecimento para a criação de novos mundos,¹⁸ mas Ihab Hassan associa modernismo à transcendência e pós-modernismo à imanência.¹⁹ Por sua vez, Spanos propõe a história de detetive como paradigma do modernismo e afirma que a literatura inicial desse período estava “comprometida com uma poética icônica de transcendência”.²⁰ Darko Suvin aborda a criação de mundos da ficção científica como “estranhamento cognitivo” e Linda Hutcheon identifica o narcisismo diegético, típico da ficção pós-moderna, na qual “o leitor se torna consciente de que, ao ler, ele também está criando um universo ficcional”, com literatura de detecção.²¹ Também Michael Holquist propõe que os pressupostos estruturais e filosóficos da história de detetive informam o pós-modernismo.²² Da mesma forma, Northrop Frye cria um empecilho para a associação de literatura pós-moderna e literatura de enigma: “O fato de que agora estamos em uma fase irônica da literatura explica em grande parte a popularidade da história de detetive, a fórmula de como um caçador de homens localiza um *pharmakos* e se livra dele”.²³ Esses argumentos conflitantes devem ser investigados, mas desde já parecem refletir a confusão teórica em torno do conceito de pós-modernismo, e parecem também confirmar a semiótica peirceana e a ressalva que o próprio McHale faz: não se pode separar as questões epistemológicas das ontológicas, porque é da nossa natureza constituir a experiência através desses dois aspectos.

Além dos aspectos epistemológico e ontológico, a discussão do saber narrativo pós-moderno levará em conta também questões metafísicas. Se Édipo resolveu “o mistério do enigma formal, físico (ele desvela as metáforas)”, no entanto ele deixou sem solução “o enigma metafísico

¹⁸ PANSHIN e PANSHIN, 1989.

¹⁹ HASSAN, 1982. p.267-268.

²⁰ SPANOS, 1972. p.162.

²¹ SUVIN, 1979, HUTCHEON, 1984. p.29.

²² HOLQUIST, 1971/2.

²³ FRYE, 1971. p.46.

que ele contém”.²⁴ No seu rastro, toda literatura de enigma se tornou metafísica. Afinal, a personagem em busca da solução compartilha com o crítico “o olhar neutro da metafísica” que lhe permite colocar-se acima ou além do físico, e dessa perspectiva, descobrir a verdade.

Ainda que a literatura pós-modernista tenha rompido com o modernismo e sua busca de uma solução para o “crime” da existência, ela manteve várias técnicas daquela narrativa. Das novas práticas literárias, as histórias de detecção absorveram vários desses recursos narrativos. Do “nouveau roman” a literatura de enigma tomou emprestados “a observação e a descrição de detalhes significativos (objetos, fragmentos de cenários, atitudes fugidias das personagens, etc.), a descrição e seu papel na narrativa, o estatuto da personagem e do narrador, a ‘mise en abyme’”.²⁵ “A ‘mise en abyme’, por exemplo,” pergunta Lits,

tão prezada pelos “nouveaux romanciers”, não é utilizada freqüentemente na narrativa de enigma, mas com intenções bem diferentes, menos para inscrever o trabalho da escritura no interior da narrativa do que para inserir o fim do texto, o fechamento do enigma no seio de seu desenrolar?²⁶

Na literatura de enigma pós-moderna o que era básico mantém sua importância pela ausência: seu telos é a falta de telos, seu enredo consiste na ausência calculada de enredo.

Outro ponto introduzido pelo pós-modernismo seria a “morte do autor” e, como consequência epistemo-ontológica, a impossibilidade de existir um sentido final para o enigma na literatura. Na citação de Barthes a seguir, pode-se entender o Autor como o criminoso e o Crítico como o detetive ou o leitor que tentam decifrar as pistas – “o mundo-como-texto” e atribuem um sentido (ou motivação) ao texto (ou crime) na literatura pós-modernista:

Uma vez que o Autor se distancia, a demanda de “decifrar” um texto se torna inteiramente fútil. Atribuir um autor a um texto é impor-lhe um freio, é fornecer-lhe um significado final, é encerrar a escritura. Essa concepção é bem apropriada à crítica, que então

²⁴ DEMOUZON, 1984. p.9.

²⁵ LITS, 1994. p.61.

²⁶ LITS, 1994. p.61.

toma a si a tarefa importante de descobrir o Autor (ou suas hipóteses: sociedade, história, psique, liberdade) sob a obra: uma vez que se encontra o Autor, “explica-se” o texto, o crítico vence; daí, é pouco surpreendente que historicamente o império do Autor tenha sido o do Crítico também, e também que a (até a nova) crítica esteja hoje abalada ao mesmo tempo em que o Autor. Na escritura múltipla, com efeito, tudo está por ser *desembaraçado*, mas nada *decifrado*, pode-se seguir a estrutura, “tecida” (como dizemos de uma meia desfiada) em todas suas repetições, todos seus estágios, mas não há um fim, um fundo; o espaço da escritura deve ser atravessado e não perfurado; a escritura sempre postula um significado, mas sempre para evaporá-lo: a escritura busca uma isenção sistemática de significado. Desse modo, a literatura (seria melhor, de agora em diante, dizer *escritura*), ao recusar-se a atribuir ao texto (e ao mundo-como-texto) um “segredo”, i.e., um significado último, libera uma atividade que podemos chamar de contra-teológica, propriamente revolucionária, pois se recusar a parar o significado é, em última instância, recusar Deus e suas hipóteses, razão, ciência, lei.²⁷

Essa longa citação sumariza o problema com que o saber narrativo se defronta na pós-modernidade: “Como conferir se as hipóteses estão certas se não há mais um centro de verdade que atende pelo nome de Deus, Autor, Ser?” Uma possível resposta seria que esse papel ordenador foi assumido pela personagem em busca de respostas, que vai constituindo a realidade à medida que estabelece (subjativa e até certo ponto arbitrariamente) relações entre os fatos com que se depara.

Com o desmoronamento do centro ordenador da Verdade e da Lei, segundo os preceitos do pós-modernismo, a resposta que as personagens encontram – se é que encontram – em suas buscas deixam de ser “o conjunto de verdades a serem descobertas e aceitas” para se tornar “o conjunto de regras de acordo com as quais o verdadeiro e o falso são separados e efeitos específicos de poder são ligados ao verdadeiro”.²⁸ Isso porque a metafísica do modernismo, que é a metafísica do oculto, dá lugar à verdade “inerente ao visível”: “No pós-modernismo sempre se está irrecuperavelmente *no* mundo, que é organizado, se o é, em estruturas locais e temporais que operam sem

²⁷ BARTHES, 1992. p.1132.

²⁸ FOUCAULT, 1992. p.1134.

referência a causas secretas ou últimas”.²⁹ Dessa maneira, *O nome da rosa*, de Eco, “pode ser lido como uma caricatura pós-moderna dos caçadores de sentido modernistas, (...) cheia de citações ocultas e alusões a outros textos”.³⁰ O pensamento pós-moderno se ocupa da superfície; ao contrário do modernismo e sua hermenêutica da suspeita, o pós-modernismo suspeita da própria suspeita. Tudo é o que parece ser; não há mais a figura no tapete de Henry James, só o tapete. Como então vai inquirir a personagem detetive perdida nesse labirinto de pistas, todas com o mesmo valor ontológico?

Analisar obras que utilizam o enigma como motor da narrativa permite verificar o que acontece com o saber narrativo quando se muda de um paradigma que enfatiza questões sobre o conhecimento para um regime onde predominam questões sobre a existência. Em outras palavras, permite verificar o que acontece com a personagem detetive – “a metáfora essencial da ordem”³¹ – quando o princípio escolástico de *adequatio rei et intellectus*, a adequação da mente às coisas, se defronta não mais com uma realidade externa tangível, mas com mundos que aparentemente simulam sua existência.

²⁹ CONNOR, 1992. p.98.

³⁰ KVALE, 1995. p.23.

³¹ HOLQUIST, 1971/2. p.141.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trans. Miller, Richard. New York: Hill and Wang, 1974.
- BARTHES, Roland. The death of the author. Trans. Richard Howard. In: ADAMS, Hazard (ed.). *Critical theory since Plato*. Rev. ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. p.1130-33
- BLOCH, Ernst. *The utopian function of art and literature*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988. p.245-64: A philosophical view of the detective novel.
- CAILLOIS, Roger. *Puissance du roman*. Paris: Gallimard, 1941.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- DEMOUZON, A. Pour une stylistique de l'énigme. In: *Le complot du Café Rouge*. Paris: Ramsay, 1984. p.7-32.
- DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996.
- FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. *Cadernos da PUC*, junho 1974, p.5-45.
- FOUCAULT, Michel. Truth and power. Trans. Alessandro Fontana and Pasquale Pasquino. In: ADAMS, Hazard (ed.). *Critical theory since Plato*. Rev. ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. p.1135-1145.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- HASSAN, Ihab. *The dismemberment of Orpheus*. 2.ed. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1982.
- HIGGINS, Dick. *A dialectic of centuries: notes towards a theory of the arts*. New York: Vermont, 1978.
- HOLQUIST, Michael. Whodunit and other questions: metaphysical detective stories in post-war fiction. *New Literary History*, v.3, n.1, p.135-56, 1971/2.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Methuen, 1984.
- KVALE, Steinar. Themes of postmodernity. In: ANDERSON, Walter T. (ed.). *The truth about the truth: de-confusing and re-constructing the postmodern*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1995. p.18-25.
- LITS, Marc. *Pour lire le roman policier*. Bruxelles: De Boeck-Duculot, 1994.
- MARTIN, Ronald E. *American literature and the destruction of knowledge: innovative writing in the age of epistemology*. Durham: Duke University Press, 1991.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987.

- OEHLER, Klaus. Peirce's foundation of a semiotic theory of cognition. In: KETNER, Kenneth L. et al (eds.). *Studies in Peirce's Semiotics*. Lubbock, TX: Institute for Studies in Pragmaticism, Texas Tech University, 1979. p.67-76.
- PANSHIN, Alexei, and PANSIN, Cory. *The world beyond the bill: science fiction and the quest for transcendence*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Weiss, Charles; Hartshorne, Paul (eds. v.1-6) and Arthur W. Burks (ed. v.7-8). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935-1958.
- SPANOS, William V. The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination. *Boundary 2*, v.1, n.1, p.147-68, fall 1972.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- THOMPSON, Jon. *Fiction, crime, and empire: clues to modernity and postmodernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose: choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil, 1978. p.9-19: Typologie du roman policier.
- VAN DINE, S. S. Twenty rules for writing detective stories. In: BURACK, A. S. *Writing suspense and mystery fiction*. Boston: The Writer, 1977. p.267-272.
- VAREILLE, Jean-Claude. *Filatures: itinéraires à travers les cycles de Lupin et Rouletabille*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- ZIZEK, Slavoj. Two ways to avoid the real of desire. In: ELLMAN, Maud (ed.). *Psychoanalytic literary criticism*. New York: Longman, 1994. p.105-127.

A viagem ao México de Ana Castillo

Lisa Carvalho Vasconcellos

Você sabe explicar/Você sabe entender tudo bem
Você está/Você é/Você faz/Você quer/Você tem
Você diz a verdade/A verdade é seu dom de iludir
Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir

Caetano Veloso, *Dom de Iludir*

O presente texto é uma extensão do trabalho iniciado durante curso da disciplina *O Motivo da Viagem na Literatura Latino-americana*, ministrada no primeiro semestre de 2000 pela professora Myriam Ávila do Departamento de Teoria da Literatura – FALE/UFMG. Como o próprio nome da disciplina indica, seu objetivo foi investigar tanto os temas como as estratégias literárias relacionadas à representação da viagem na literatura latino-americana. O estudo do livro *The Mixquiahuala Letters*, da escritora chicana Ana Castillo, vem, nesse contexto, atender à necessidade de pensar esse motivo em relação às questões levantadas pela pós-modernidade.

O texto se compõe de uma série de cartas escritas por Teresa, poeta chicana¹ e *alter ego* da autora, a sua amiga Alicia, rememorando os fatos vivenciados pelas duas durante todo o seu relacionamento. Em termos gerais, o livro nos traz um retrato dos conturbados anos de

¹ Termo através do qual se auto-denominam os indivíduos de cidadania norte-americana cujos ascendentes são mexicanos.

juventude da protagonista, seu amadurecimento e sua crescente conscientização de seu duplo papel de mulher e chicana através da participação em movimentos civis e de uma jornada pessoal nesse sentido.

Embora, seja, sobretudo, um romance epistolar, *Letters* apresenta significativos elementos de outros gêneros literários. Muitas das cartas não trazem um correspondente explícito ou qualquer tipo de subscrição. Nenhuma tem data, sendo impossível delimitar quando ou onde elas foram escritas. Algumas vêm na forma de poemas ou contos. Ao todo, é sugerida a idéia de um monólogo que se remete a um passado, sem que seja possível distinguir onde, cronologicamente, se situa Teresa em relação a este. Ainda que tal apresentação formal seja um tanto vaga e imprecisa, a correspondência, que se remete a aproximadamente um período de dez anos de relacionamento, acaba por delinear um enredo que tentarei sintetizar aqui.

Depois de se conhecerem em um curso de verão no México, a protagonista e sua interlocutora estabelecem um forte envolvimento realizado, por vezes, em uma assídua correspondência e, por outras, em encontros esporádicos. Mais tarde, enfrentando crises pessoais e amorosas, as duas resolvem fazer juntas uma longa viagem ao México. Lá, entretanto, ao invés de encontrarem o consolo e a segurança que esperavam, passam por uma série de aventuras desastrosas, principalmente no que se refere ao envolvimento com o sexo oposto. Os anos que se seguem a esse episódio não trazem grandes melhoras à vida de nenhuma das duas. Tanto Teresa como Alicia, apesar de alcançarem algum sucesso profissional, não conseguem deixar de dar seguimento a uma sucessão de relacionamentos fracassados. Teresa, depois de realizar um aborto contra sua própria vontade, tem um filho, mas esse fato não pode ser caracterizado como conciliatório ou conclusivo em termos narrativos. O livro, por fim, é deixado em aberto e não há nele nada que se aproxime a uma solução final.

No presente texto, proponho enxergar *The Mixquiahuala Letters* como uma fala feminina que se constrói e se impõe como voz na medida em que narra a si própria. Tento ver, a partir daí, a viagem e o jogo como uma dupla metáfora do processo ficcional, proposto por Castillo, como etapa fundadora de uma visão feminina de mundo.

Começaremos falando a respeito do segundo desses aspectos, uma vez que a própria autora nos fornece as linhas mestras nesse sentido. Dialogando com o modelo fornecido por Cortázar, em *O Jogo*

da Amarelinha, o livro de Castillo nos propõe, no prólogo, três opções de leitura (para o cínico, para o conformista e para o quixotesco) que variam conforme a ordem em que a correspondência é lida. Essa proposta lúdica é reforçada pelas constantes referências feitas ao xadrez e pela intenção declarada da autora de enfrentar os desafios da viagem da mesma maneira que se enfrenta um adversário de jogo. A estratégia de defesa, os planos de ação são elementos constantes nesse romance, que já em sua primeira frase, “here’s the plan”,² associa o jogo à viagem e à literatura.

Junte-se a isso o fato de que a narrativa, nos guiando por uma trajetória que percorre diversos movimentos civis (feminista, hippie, chicano), uma série de encontros e desencontros com o sexo oposto e as mais variadas localidades no eixo México/ EUA, *joga* com as possíveis articulações de gênero, cultura e nacionalidade, criando um espaço híbrido, terceira margem, a partir de onde o próprio texto pode emergir.

Segundo Sonia Torres, neste livro

(...) we are presented with itinerant feminine characters who, while weaving their ways through a series of cultural sites that consistently alienate them, weave the threads of their Chicana personal and collective histories (...).³

Refletindo a respeito dessa idéia, percebemos que a pluralidade de gêneros, tempos, espaços multiplica as variantes através das quais a narradora percebe sua própria hibridade cultural. Nesse contexto, a viagem realizada pelas duas protagonistas ao México adquire um papel primordial. É através dela que as identidades baseadas única e exclusivamente na bipolaridade EUA/ México são contestadas e que outras possibilidades (no caso, as identidades chicana e feminina) serão propostas com variantes.

Seguindo a tipologia apresentada por Myriam Ávila em “O Encontro com o Estrangeiro”, percebemos que a relação que se estabelece entre a narradora e os mexicanos nativos se aproxima, na maior parte do tempo, do modelo fantasmático. Nessa categoria,

a imagem do outro é principalmente construída não a partir da experiência empírica, mas como projeção das próprias fantasias.

² CASTILLO, 1992. p.17.

³ TORRES, 1999. p.169.

É essencial, para a preservação do eu, que se negue ao outro a condição humana (...) Há também um nítido conteúdo libidinal nessa relação com o outro, em forma da projeção neste de “instintos animais”, o que instala uma economia afetiva de atração/ repulsão. (grifos da autora)⁴

No romance que trabalhamos aqui, a desumanização impingida pelos nativos a Teresa e Alicia está fortemente permeada pela questão da sexualidade. A liberdade das duas mestiças é rapidamente associada por eles à libertinagem sexual. As duas mulheres, viajando sozinhas, são imediatamente identificadas, nas palavras da autora, como “trash, whore, bitch”⁵ e, conseqüentemente, passíveis de todo e qualquer tipo de assédio ou violência. A associação entre discriminação e sexualidade não pode deixar aqui de sugerir a presença de um outro elemento, até agora ignorado em nosso texto: o patriarcalismo. A própria narradora, refletindo a posteriori sobre os maus tratos que experimentou durante a viagem, se dá conta desse problema quando comenta: “We would have hoped for respect as human beings, but the only respect granted a woman is that which a gentleman bestows upon a lady. Clearly, we were no ladies.”⁶

A presença desse elemento na relação com o outro, em nosso caso, não é estranha. Ela vem simplesmente confirmar a dupla alteridade do sintagma mulher estrangeira, que caracteriza nossa protagonista. Tentaremos abordar essas duas categorias separadamente, procurando, mais tarde, ver como elas se misturam na proposta de um novo tipo de individualidade.

Para desenvolver o primeiro desses aspectos, apelamos para as noções trabalhadas por Ana Lúcia de Almeida Gazolla em seu ensaio *Mulheres à Deriva: Viajantes Anglo-Americanas no Brasil*. Nesse ensaio, a autora, baseando-se principalmente em Foucault e Chris Weedon, articula algumas definições de patriarcalismo que gostaríamos de utilizar aqui. Segundo ela, patriarcalismo é um conjunto de práticas que procuram conferir um caráter qualitativo às diferenças sexuais. Ou seja, práticas que, apoiando-se nas significações sociais atribuídas ao *corpo*, legitimam a inferioridade feminina.

⁴ ÁVILA, 2000. p.149.

⁵ CASTILLO, 1992. p.79.

⁶ CASTILLO, 1992. p.65.

De fato, percebemos, no romance de Castillo, uma ênfase significativa na questão do corpo. Teresa ressentida os *anglos* não pela discriminação que sofreu por parte deles, mas sim porque lhe impuseram modelos de beleza corporal incompatíveis com seu biótipo, fazendo com que ela se sentisse desvalorizada e inferiorizada fisicamente. No México, onde seu corpo parece condizer com o padrão de beleza nativo, nossa heroína passa a ser vista como simples objeto sexual. Lá, são os acessórios físicos que delatam sua nacionalidade americana, a calça jeans, a bandana nos cabelos, a blusa curta, sinalizam para homem mexicano que ele se encontra na presença de mulheres liberais em busca de prazer e vida fácil.

No desenvolvimento do segundo aspecto, utilizaremos um importante exemplo de relação fantasmática, fornecida por Flaubert, em um conto de juventude, e analisado por Leyla Perrone-Moisés em *Flores da Escrivainha*. Partindo desse estudo, estabeleceremos uma rápida comparação entre Dijalioh, protagonista do conto, e Teresa, tentando perceber como esta, através de sua auto-expressão individualizadora, ao mesmo tempo em que se encaixa, recusa o modelo seguido pela literatura do século XIX.

O conto é assim descrito por Leyla:

(...) um viajante francês, Paul de Monville, leva do Brasil um ser estranho, fruto da união de um macaco com uma escrava negra. Esse ser, meio homem, meio animal, é introduzido na sociedade aristocrática francesa, onde produz um espanto comparável à perplexidade que esta provoca nele. O “macaco” se apaixona pela jovem esposa de seu dono. A história acaba muito mal: uma cena sangrenta, durante a qual o “monstro” violenta e mata sua amada, suicidando-se em seguida.⁷

Percebemos, a partir desse resumo, que tanto Teresa quanto Dijalioh, em seu hibridismo, apresentam dificuldades de integração com os elementos dos grupos que, originalmente, através da mistura, os compuseram. Os dois não só se recusam a estabelecer uma identidade com tais grupos como também são rejeitados pelos mesmos.

Um exemplo disso pode ser visto na própria concepção de nacionalidade expressa em *The Mixquiabuala Letters*: nos momentos

⁷ PERRONE-MOISES, 1990. p.69.

em que a ação se passa nos EUA, a narradora se refere às norte-americanas como gringas; quando está no México, entretanto, é chamada de gringa pelos nativos. Castillo sintetiza bem esse problema quando, em entrevista, afirma a respeito de sua identidade chicana: "(...) you could say that I'm Mexican although I was born in Chicago. You could say that I am Mexican anywhere but in Mexico. In Mexico, I am most definitely not Mexican."⁸

Segundo Leyla Perrone-Moisés, a personagem de Flaubert pode ser aproximada à figura da criança. Assim como esta, esse ser híbrido se encontra em uma fase pré-verbal, sendo incapaz de expressar seus desejos. Vemos que Teresa segue, somente em parte, esse padrão. Compreenderemos isso mais facilmente se prestamos atenção à distinção feita pela autora entre o tempo no qual os acontecimentos ocorrem e o tempo no qual eles são narrados. No momento da ação, Teresa ainda não tem uma voz e ocupa, majoritariamente, o papel de objeto e não o de sujeito de um discurso. É a Teresa adulta que, do alto de sua maturidade, rememora sua "adult adolescence",⁹ como gosta de chamar. O que vemos através do relato dessa fase é, justamente, o nascimento de uma auto-imagem através da fala. A jovem Teresa se torna uma mulher na medida em que ela mesma constrói essa categoria e assume seu papel de sujeito de um discurso feminino. Nesse processo, o jogo como metáfora da ficção tem papel fundamental.

Dois episódios do livro, analisados em conjunto, são essenciais na compreensão dessa questão. Em ambos, a narradora, em face a homens que a colocam na posição de objeto sexual e que se recusam a reconhecê-la como portadora de desejos próprios, mina as expectativas sexuais de seus adversários através da mentira. No primeiro deles, Teresa, tentando escapar do assédio de um insistente mexicano, utiliza a metáfora do jogo de xadrez, para ilustrar o embate de forças presente no diálogo dos dois. De fato, como num jogo de estratégia, ela se defende dos ataques de seu combatente, apelando para mentira/ blefe/ ficção como seus principais movimentos. No segundo, temos uma

⁸ A entrevista mencionada foi concedida a Simon Romero em junho de 1993 na cidade de Albuquerque, Novo México. Seu texto integral pode ser encontrado no seguinte endereço: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/castillo/interview.htm

⁹ CASTILLO, 1992. p.23.

situação muito semelhante, que se destaca da anterior somente pelo caráter sintomático do elemento ficcional. Nesse episódio a protagonista, depois de uma noite de festa, se encontra sozinha num carro na companhia de um homem que, possivelmente, a toma por uma meretriz. Em face a uma ameaça real de estupro, uma vez que esse homem, que a deseja, se recusa a lhe atribuir humanidade ou vontade própria, Teresa inventa, em suas próprias palavras, “a fairy tale”¹⁰ para convencê-lo que ela não é o tipo de mulher que ele procura. O interessante nesse conto de fadas, entretanto, é que revela somente a verdade a respeito da protagonista. Teresa, tentando passar a idéia de uma mocinha romântica que gosta de música clássica, escreve poesia, trabalha como professora e vai ao México principalmente pelos monumentos históricos, não descreve nada mais nada menos do que ela mesma. A narradora, então, através do jogo de mentiras narra a si mesma; na tentativa de mostrar que tem uma voz ela cria sua própria voz.

Na medida em que escreve, Teresa junta os cacos que compõem sua pessoa dividida e se impõe enquanto ser humano portador de uma individualidade e merecedor de respeito. No escrever, a narradora funda sua própria pátria literária e cria espaço para esse texto, tão híbrido quanto ela mesma. A história que ela narra não deixa de se a história do próprio narrar.

Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Myriam. O encontro com o estrangeiro – uma tipologia. In: *Trocas culturais na América Latina*. BRANDÃO, L. A. PEREIRA, M. Antonieta. (Org.). Belo Horizonte: Pós-lit/NELAM, 2000, p.143-150.
- CASTILLO, Ana. *The Mixquiabuala letters*. Nova Iorque: Doubleday, 1992.
- GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. *Cadernos de Pesquisa. Mulheres à Deriva: Viajantes Anglo-Americanas no Brasil*. Belo Horizonte: NAPq/ FALE/ UFMG, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A educação escriturária ou o outro Flaubert. In: *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TORRES, Sonia. Chicana Travelogues. Ana Castillo and Erlinda Gonzáles-Berry. In: *Anglistica*. Napoles: AION, 1999, p.169-177.

¹⁰ CASTILLO, 1992. p.96.

O tempo trans-espacial em Leslie Marmon Silko

Lúcia Helena de Azevedo Vilela

No deserto a vida poderia evaporar-se durante uma noite. Os mortos não entravam em putrefação ou se dissolviam. Contraíam-se como couro rígido e impermeável em torno dos próprios ossos.

Almanac of the Dead.¹

Os caminhos de uma personagem, Índigo, que se desloca do mundo tradicional de uma sociedade indígena norte-americana ameaçada de destruição – os Sand Lizard – para a cultura europeia do período anterior à primeira guerra mundial, podem ser acompanhados através de um estudo do tempo trans-espacial da narrativa e de uma possibilidade de desvanecimento de fronteiras culturais e étnicas. Índigo é a personagem central do romance *Gardens in the Dunes*,² de Leslie Marmon Silko, autora indígena norte-americana de romances, contos, ensaios e poemas.

Uma complexa teia de acontecimentos entrelaça os caminhos de setenta personagens, em uma trama longe da linearidade, por um

¹ SILKO, 1992. p.64. Tradução minha de: "In the desert life might evaporate overnight. The dead did not rot or dissolve. They shrank into rigid, impermeable leather around their bones."

² SILKO, 1999.

período de quinhentos anos em vários continentes. Este é o palco de *Almanac of the Dead*³ no qual Leslie Marmon Silko utiliza diversos cenários povoados por especuladores imobiliários, dependentes de drogas, juízes e políticos corruptos. Do interior desse universo, surge Seese, uma enigmática personagem à procura de uma criança perdida. Seese encontra Lecha, uma vidente de origem indígena, que se entrega à escrita da história de seu povo. Nesse contexto, Silko realiza uma narrativa multifacetada da trajetória de povos indígenas, sua resistência à opressão euroamericana, seu esforço para a recuperação da posse da terra e do embate entre civilizações. Passado e presente se mesclam em acontecimentos que perpassam as fronteiras lingüísticas e geográficas entre os Estados Unidos e o México: o tempo da narrativa se desdobra no tempo infinito da profecia e do mito, sem que, contudo, sejam desconsideradas as diferenças históricas. A fragmentação das personagens convive com a cosmologia indígena ensejando uma abordagem das características inovadoras de redimensionamento do tempo e do espaço na obra de Silko – fissão de uma visão mítica do tempo do almanaque maia com uma visão descontinuada e fragmentada do tempo sob um enfoque pós-moderno.

Sabe-se que a civilização maia dedicou particular atenção ao tempo, tendo elaborado uma espécie de almanaque no qual os dias eram registrados com símbolos especiais, estabelecendo um calendário de considerável complexidade. A mais importante unidade de tempo era um *katun*, que compreendia 20 anos de 360 dias, podendo os eventos de um *katun* se aproximarem dos de um *katun* anterior. Como observa G. J. Whitrow, “na visão do mundo maia não havia nenhum sentido de progresso, mas apenas uma mistura de passado presente e futuro que tendiam todos a se tornar uma só coisa.”⁴

A visão maia do tempo está em consonância com a da pós-modernidade quando esta última explicita uma noção da experiência como uma apreciação do presente ao mesmo tempo em que dialoga com o passado e o futuro. Esse tipo de narrativa cria uma relação dialógica de presente e passado, caracterizando uma narrativa pós-moderna opositiva segundo a qual, como afirma Joseph Francese, o presente só pode ser compreendido e questionado em função do passado:

³ SILKO, 1992.

⁴ WHITROW, 1988. p.113.

o presente só pode ser compreendido e administrado à luz de um passado, contido não apenas no discurso dominante, mas também nos contra-discursos que ele tende a deslegitimar. Uma perspectiva que abraça o passado pode olhar para o futuro e, principalmente, orientar-se no presente. Além disso, quando o sujeito vê a si mesmo sendo visto pelo que é o outro, a perspectiva panóptica de uma realidade policêntrica é valorizada.⁵

Assim sendo, em *Almanac of the Dead*, o passado entra em constante diálogo com o presente, através da presença dos “fantasmas” de um processo de colonização e dos ancestrais indígenas em confronto e diálogo com personagens envolvidos por modelos econômicos de um presente de uma era pós-industrial em decadência. A narrativa de Silko se caracteriza como pós-moderna na medida em que revela especial sensibilidade no tratamento das questões étnicas, raciais, de gênero, verificando-se um descentramento do sujeito ou dos sujeitos da narrativa. As obras da autora aqui mencionadas podem, portanto, ter uma abordagem pós-moderna, ou seja, analisando-se elementos tais como descentralização, o muticulturalismo e o antiautoritarismo que se evidenciam em suas páginas. Em *Almanac of the Dead*, por exemplo, a narrativa se move por diversos grupos de personagens cujo ponto em comum é a condição de subordinados em uma sociedade globalizada por regras inescrupulosas sem que haja juízo de valor. Não existe, portanto, uma voz autoral centralizadora. Percorre-se, em igualdade de condições, tanto o universo dos índios e mestiços norte-americanos cujo principal objetivo de organização é o retorno da terra usurpada em um passado de violência colonial, quanto o submundo do tráfico de drogas e do comércio de plasma humano na fronteira México-americana. A diversidade de vozes e a hibridização são, portanto, componentes de um enfoque pós-moderno na narrativa de Silko. Essas são, também, características de um modo pós-estruturalista de narrar. Nesse sentido, a narrativa de Silko é também pós-estruturalista na medida em que admite a possibilidade de “contaminação”, ou seja, estamos diante de uma autora indígena que lida com a disseminação da ideologia da

⁵ FRANCESE, 1997. p.109. Tradução minha de: “the present can be understood and made manageable only in the light of a past comprised not only of dominant discourse but also of the counterdiscourses it tends to delegitimate. A perspective that embraces the past can look to the future and, more importantly, orient itself in the present. Moreover, when the subject sees itself being seen by what is other, the panoptic perspective of a polycentric reality is valorized.”

sociedade branca majoritária em um universo de personagens indígenas e mestiças. Poderia-s esperar dessa autora a defesa das raízes ancestrais desses povos conforme uma noção de preservação, o que não ocorre sob a forma de isolamento. Existe, portanto, um descentramento da voz autoral.

Esse descentramento, que é uma característica tanto pós-estruturalista quanto pós-moderna, permite que se tenha um enfoque dos romances de Silko de acordo com pontos em comum dessas duas correntes teóricas. Pode-se examiná-los lembrando-se o que Jacques Derrida denomina “assombrologia” (hauntology), ou seja, uma abordagem teórica que inclui a presença de espectros. Para Derrida, a própria formulação do conceito de “ser e tempo” pressupõe um exorcismo, do ponto de vista teórico, já que se baseia em uma possibilidade de pureza. Para ele, os conceitos por definição se baseiam na diferença, na alteridade e não na pureza. Segundo Derrida, a ontologia clássica depende desse exorcismo do passado, ao passo que a sua proposta de “assombrologia desconstrutiva” (deconstructive hauntology) pressupõe que se lida com espectros: “Eles estão sempre lá, os espectros, mesmo que não existam, mesmo que não estejam mais lá, ou que ainda não estejam. Eles nos fazem pensar o” lá “assim que abrimos nossas bocas...” Ao incluir os fantasmas de um passado de colonização, violência, corrupção e perda da posse da terra em sua narrativa dos caminhos de personagens indígenas, introduzindo até mesmo um espectro de Karl Marx em sua caracterização da indígena revolucionária Angelita La Escapía, em *Almanac of the Dead*, Silko revela não só essa visão dialógica do passado com o presente como possibilita que sua narrativa extrapole os conceitos tradicionais de tempo e espaço e assuma uma dimensão trans-espacial. O narrador de Silko diz:

Ela (Angelita) confessara a El Feo que nunca acreditara totalmente no que os antigos diziam sobre fotografias até que viu a fotografia de Marx. Uma faísca de energia pertencente a Marx, e somente a Marx, ainda permanecera nos olhos ofuscantes da imagem; emanções dessa energia desprenderam-se da página e atingiram Angelita.⁶

⁶ SILKO, 1992. p.522. Tradução minha de: “She confessed to El Feo she had never entirely believed what the old-time people said about photography until she had seen the photograph of Marx. A flicker of energy belonging to Marx and Marx alone still resided within the blazing eyes of the image; emanations of this energy had reached out to Angelita from the page.”

Hábitos e crenças ancestrais ganham vida em signos contemporâneos, mesclando ideologias nas páginas do almanaque dos mortos. A convivência de passado e presente na cultura pós-moderna é assim elucidada por Vincent Leitch:

A cultura pós-moderna é caracterizada tanto por traços orientados pelo futuro como pelos orientados pelo passado, freqüentemente combinados de forma peculiar. Por um lado, existem, por exemplo, a disseminação global dos simulacros eletrônicos, a aparência de hiper-espaço e hiper-realidade, de esquizofrenização da subjetividade, a dignificação dos subalternos e a emergência dos defensores de novos movimentos sociais, tais como os feministas, os ecologistas, os homossexuais e outros. Por outro lado, existe a preocupação com as raízes, o despertar para religiões fundamentalistas, o ressurgimento do conservadorismo, a popularidade dos valores e da música rurais, a renovação da vida nos bairros.⁷

O redimensionamento do tempo ocorre de forma surpreendente nas obras de Silko aqui enfocadas, combinando, portanto, uma visão mítica proporcionada, por exemplo, pelo almanaque maia, com uma visão pós-moderna do tempo. Em alguns momentos linear, o tempo da narrativa de *Almanac of the Dead* se desenvolve, também, em espiral. Carren Irr vê essa temporalidade híbrida da obra como uma característica trans-espacial em contraposição à linearidade do tempo do sujeito eurocêntrico:

Em contraposição a esse sujeito eurocêntrico em processo de desintegração, o romance de Silko apresenta um tempo indígena re-inventado. (...) Compreendido como uma zona infinita de tempo

⁷ LEITCH, 1996. p. 156-57. Tradução minha de: "Postmodern culture is characterized by both future-oriented and past-oriented traits often peculiarly combined. On the one hand, there are, for instance, the global spread of electronic simulacra, the appearance of hyperspace and hyperreality, the schizophrenization of subjectivity, the dignification of subalterns, and the emergence of new social movement advocates, such as feminists, greens, queers, among others. On the other hand, there are the preoccupation with roots, the awakening to fundamentalist religions, the resurgence of conservatism, the popularity of rural values and country music, and the renewal of neighborhood living."

espacializado, esse tempo indígena sagrado, abarca a linearidade eurocêntrica e se expande para além dela.⁸

Esse espaço paradoxalmente temporário e infinito tem na metáfora do deserto, presente nas duas obras de Silko aqui mencionadas, a sua imagem emblemática mais contundente. Nas palavras de Silko, como se pode ver no excerto em epígrafe, o deserto é o espaço no qual os corpos dos mortos não se decompõem, propiciando uma convivência do passado e do presente, através de uma superposição infinita de imagens dos vivos e dos mortos. A metáfora do deserto na obra de Silko ilustra o conceito de tempo trans-espacial aqui utilizado, ou seja, trata-se de um local no qual o espaço perde sua conceituação meramente geográfica ao absorver os elementos de uma cultura ancestral em um momento presente. De acordo com a visão de mundo indígena, utilizada por Silko em sua obra e incorporada a esse trabalho de forma conceitual, o universo cultural indígena estabelece um conceito de tempo que não depende do espaço no qual as personagens se encontram em determinado momento. Trata-se de um tempo relacionado ao conceito de nação, explicitado por Homi Bhabha, a ser explorado nesse texto, não estando, portanto, sujeito a divisões geográficas e podendo ser definido como trans-espacial.

Até recentemente, várias obras de escritores indígenas norte-americanos tinham como enfoque principal a revelação de imagens de si próprios e de sua cultura tradicional a leitores que se encontrassem além de suas fronteiras culturais. Essa tarefa parecia destinada a propiciar uma melhor compreensão desse espaço cultural a fim de que este pudesse ser apreciado por conservar práticas e valores cuja característica principal parecia ser o antagonismo entre um mundo tradicional minoritário e uma sociedade majoritária prestes a devorar-lhe os últimos resquícios de um passado revivido através de mitos seculares. A cultura tradicional das sociedades indígenas e a sociedade pós-industrial pareciam estar situadas em espaços e tempos diversos, com características antagônicas, a tal ponto que, se tocados brevemente, eram logo

⁸ BARNETT & THORSON (eds.), 1999, p.233. Tradução minha de: "Against this decomposing Eurocentric subject, then, Silko's novel positions a reconceptualized native time (...) Understood as an endless spatialized temporal zone, this sacred native time encompasses Euro-centric linearity and expands beyond it."

repelidos por ambas as partes para que a ordem anterior voltasse a predominar objetivando a própria preservação de espaços culturais e étnicos.

Após ter investigado as estratégias literárias de algumas obras de escritores indígenas que enfocavam a trajetória de protagonistas que saíram de suas regiões de origem, foram “contaminados” pela cultura majoritária e retornaram aos seus pontos de partida, constatei que alguns dos autores descreviam dois mundos que aparentemente não deveriam se misturar.

Examinei, por exemplo, as noções de “pureza” e “contaminação” na obra autobiográfica da escritora indígena canadense Maria Campbell, *Half-breed*, e verifiquei que, estando essas noções no cerne dos acontecimentos de cunho social e político narrados, motivando dor e frustração à narradora em primeira pessoa e à sua família, são elas justamente que fortalecem a estrutura narrativa utilizada pela autora. Verifiquei que a estratégia literária de Campbell se fundamenta na valorização da própria localização do entrelugar no qual se encontra, na confluência de duas culturas. Essa obra foi estudada comparativamente com outras duas do autor indígena brasileiro Kaka Werá Jecupé: *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio* e *Todas as vezes que dissemos adeus*. Essas obras foram analisadas com base na visão de Diana Brydon com relação à questão de influências externas sobre as culturas tradicionais, quando sustenta que existe um fluxo constante no qual todas as culturas vivas encontram-se abertas a influências de toda a parte. Brydon reafirma a visão antropológica das trocas culturais: “todas as culturas vivas estão em fluxo constante e abertas a influências de toda a parte”.⁹

Tendo, assim, investigado nas obras de alguns escritores indígenas localizados ao norte e ao sul do continente americano noções relacionadas à possibilidade de contato entre espaços culturais diversos,¹⁰ percebi a necessidade de absorver em minha análise a perspectiva trans-

⁹ BRYDON. p.141. Tradução minha de. “all living cultures are constantly in flux and open to influences from elsewhere.”

¹⁰ As investigações mencionadas estão em trabalhos em via de publicação, apresentados por mim em congressos da Abecan e da Abralic: “Images of Native Peoples and Literary Strategy: Brazilian and Canadian Voices” e “Variações de Fronteiras Culturais e Políticas: Silko, Momaday, Jecupé e o Espaço entre Mundos”.

espacial utilizada por Leslie Silko em suas obras mais recentes. Em seu romance *Gardens in the Dunes*, evidenciam-se os aspectos que mencionei anteriormente, ou seja, a narradora de Silko convida o leitor a percorrer o continente europeu em um tempo histórico anterior à primeira guerra mundial através do olhar de uma jovem indígena norte-americana. Tal deslocamento no espaço e no tempo realizado pela autora evidencia uma estratégia literária que proporciona mobilidade às personagens, contrapondo-se a uma imagem dos povos indígenas, construída pela sociedade majoritária, que os coloca no passado, nos museus. Em *Almanac of the Dead*, como mencionei antes, tempo e espaço se mesclam em uma imensa teia envolvendo 500 anos de história em diversos continentes. Pode-se constatar através da construção da representação, da estrutura narrativa e do conceito de tempo utilizado pela autora que Silko não utiliza a perspectiva mencionada anteriormente de deslocamento e retorno, conforme uma visão maniqueísta dos espaços culturais, mas ao contrário disso, sua narrativa reflete uma perspectiva realmente inovadora que desafia valores culturais tradicionais e celebra a possibilidade de desvanecimento de fronteiras culturais.

Através de uma utilização trans-espacial do tempo em suas obras, Silko deixa para traz a noção bipolar do tempo e do espaço que desencadeava uma oscilação das personagens, em uma de suas obras anteriores, *Ceremony*,¹¹ entre o mundo tradicional indígena – responsável pela preservação do passado – e o mundo da sociedade dominante – responsável pela destruição e o esquecimento dos valores tradicionais indígenas. Em *Ceremony*, o mundo tradicional indígena é revisitado através de Tayo, uma personagem mestiça como a de Campbell. Tayo é atormentado por suas experiências no Pacífico durante a Segunda Guerra Mundial, o que motiva um questionamento de dois mundos. Ao romper com um sistema binário em sua narrativa, Silko detém em suas mãos um conceito inovador do tempo, capaz de ultrapassar os limites do espaço, oferecendo aos povos indígenas, que nela possam se mirar, a possibilidade política de superar e transpor os limites anteriormente propostos das fronteiras culturais pelo seu desvanecimento. Dessa forma, a autora parece autorizar a si própria, e de forma extensiva aos

¹¹ SILKO, 1986.

povos oprimidos pela existência de fronteiras originárias do colonialismo ou subordinados por circunstâncias sociais, a utilização de um tempo trans-espacial, que em ambas as obras aqui mencionadas, se espelha na metáfora do deserto.

Em *Almanac of the Dead*, temos a presença de um sujeito multifacetado que se encontra em fronteiras culturais em movimento, através dos constantes deslocamentos de tempo e espaço. Assim sendo, as personagens encontram-se em um espaço cultural que se aproxima do conceito que Homi Bhabha designa como “*liminar*” (*liminal*) em *The Location of Culture*. As personagens indígenas de Silko parecem viver no espaço que Bhabha define como localidade da cultura:

Essa localidade é mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa do que “comunidade”, mais simbólica do que “sociedade”, mais conotativa do “país”, (...) mais mitológica que ideologia, menos homogênea que hegemonia, (...) mais híbrida na articulação das diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.¹²

Ao propor essa construção do que denomina “*nacionidade*” (*nationness*) como uma forma de afiliação social e textual, Bhabha oferece um arcabouço teórico que nos permite compreender melhor e analisar o aspecto metafórico do mundo representado por Silko. Os desdobramentos trans-espaciais do tempo em *Gardens in the Dunes* e *Almanac of the Dead* podem ser apreciados à luz do texto de Bhabha:

uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. (...) Precisamos de um novo tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as inserções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência “moderna” da nação ocidental.¹³

Penso que a linguagem de Silko se torna representativa das sociedades indígenas tocadas por intervenções multiculturais, ou seja,

¹² BHABHA, 1998. p.199.

¹³ BHABHA, 1998. p.201.

a autora retrata personagens indígenas que não estão em uma reserva, mas dentro da sociedade majoritária norte-americana, próximo à fronteira com o México, sujeitas a todo tipo de trocas com os diversos grupos étnicos existentes não só ali, mas em todo o país. Seria inconcebível que o universo ficcional de Silko fosse representativo de um povo-nação se se fixasse nas noções de pureza e preservação cultural e celebrasse como possibilidade única a não-contaminação da herança cultural indígena pela sociedade majoritária.

Através da metáfora estendida do deserto, Silko coloca sua narrativa no espaço liminar, da forma como definido por Bhabha, a que me referi anteriormente. Nesse espaço-nação encontra-se uma zona de incertezas. Pode-se notar a semelhança entre o espaço liminar de Bhabha e o deserto de Silko, já mencionado anteriormente. Bhabha explica seu conceito desse espaço: “um estado liminar, incerto, de crença cultural, em que o arcaico emerge em meio às margens da modernidade como resultado de alguma ambivalência psíquica ou incerteza intelectual”.¹⁴

Em *Almanac of the Dead* e *Gardens in the Dunes*, Silko revela uma estratégia literária que permite que as duas obras se tornem, portanto, um local de escrita multicultural no qual se inscreve o espaço-nação dos povos indígenas. Na possibilidade de rompimento com uma abordagem binária que colocava os povos indígenas em uma oposição maniqueísta com a sociedade majoritária, Silko parece construir um espaço descentrado no qual forças diversas atuam na significação.

A movimentação entre espaços culturais diversos ocorre em *Gardens in the Dunes* uma vez que a personagem central, Indigo, é forçada a deixar os jardins suspensos cravados nas dunas de areia de um deserto. Nos jardins, as tradições de seu povo se mantêm firmes na forma de cultivo do solo. Entretanto, para percorrer caminhos que vão desde um internato destinado à adaptação de crianças indígenas à sociedade majoritária, até uma viagem dos Estados Unidos, ao Rio Pará, no Brasil e à Europa, os olhos da protagonista de Silko devem adaptar-se a uma multiplicidade de culturas. Juntamente com esses deslocamentos espaciais constatam-se também deslocamentos simultâneos do tempo real da narrativa para múltiplas versões da temporalidade nas

¹⁴ BHABHA, 1998. p.204.

quais os antepassados da personagem central encontram-se no tempo da memória cultural, mas também têm significado social no tempo real. O convívio entre um presente permeado pelo conhecimento científico, através das aproximações entre a personagem central e um casal de pesquisadores científicos, ocorre sem que haja um desligamento do tempo múltiplo.

Na simples menção de dados biográficos de Silko a multiplicidade étnica está presente. Sendo a autora em parte indígena, Laguna Pueblo, em parte mexicana e em parte branca, escreve de uma perspectiva que não é nem da cultura branca dominante e nem da sociedade indígena à qual pertence. Esse aspecto de sua biografia é um dado importante para uma perspectiva de suas obras aqui mencionadas como uma forma de ilustrar uma visão de mundo baseada no redimensionamento de fronteiras culturais e étnicas. Em *Almanac of the Dead* podem-se encontrar elementos das culturas de origem da autora em uma rede de multiplicidade: o universo ficcional da obra revela uma fragmentação das personagens tendo como pano de fundo uma atmosfera de decadência, aliada a uma espécie de idolatria à tecnologia, trazendo à tona temas médicos como o da comercialização de plasma e de órgãos humanos. Nesse contexto, Silko mostra, ainda, o plano de um exército de sem-casa que pretende derrubar o governo. No amálgama de todo esse mundo fragmentado, na região desértica de Tucson, Arizona, a autora utiliza a fórmula mítica dos almanaques maia que traz o conhecimento da história, da tecnologia e da religião inseridos na narrativa.

Almanac of the Dead apresenta, ainda, teorias políticas disseminadas na narrativa. A combinação inusitada realizada por Silko de diferentes tempos e espaços geográficos, passa dos Estados Unidos ao México, da África às Américas e chega ao chamado “The Fifth World”. A combinação de tempos e espaços geográficos e a variedade de personagens descritas por Silko refletem o caráter provisório do sujeito pós-moderno, confrontado, no dizer de Stuart Hall, por “uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”.¹⁵ Como esclarece Hall, o próprio processo de identificação do sujeito tornou-se provisório e variável: “Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo identidade fixa, essencial ou permanente.”¹⁶ Em

¹⁵ HALL, 1997. p.14.

¹⁶ HALL, 1997. p.13.

Gardens in the Dunes, questões políticas relativas ao deslocamento forçado de personagens indígenas de suas regiões de origem e o impedimento de realizarem rituais aos mortos trazem à tona a discussão da fragmentação da identidade desses povos em sua convivência com a sociedade majoritária. Essa fragmentação de identidades, em virtude de um processo de descentramento, ilustra uma concepção do sujeito na modernidade tardia. Segundo Hall, “o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento”.¹⁷

Ambas as obras aqui focalizadas têm no deserto um elemento comum da paisagem, possivelmente capaz de reter fragmentos de tempo e de espaço diversificados. Essa breve abordagem de temas contundentes das obras evidencia a propriedade da utilização do conceito de um tempo trans-espacial e de um possível desvanecimento de fronteiras culturais e étnicas.

Referências Bibliográficas

- BARNETT, Louise & Thorson, James L (eds.) *Leslie Marmon Silko: A Collection of Critical Essays*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1999.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves (trads.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRYDON, Diana. The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds.) *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge, 1995.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (trads.). Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- LEITCH, Vincent B. *Postmodernism: Local Effects, Global Flows*. Albany: State Univ. of New York, 1996.
- SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead: a Novel*. New York: Penguin, 1992.
- SILKO, Leslie Marmon. *Gardens in the Dunes*. New York: Simon & Schuster, 1999.
- SILKO, Leslie Marmon. *Ceremony*. New York: Penguin, 1986.
- THORNTON, Russel (ed.) *Studying Native America: Problems and Prospects*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1997.
- WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Maria Luiza X. de A. Borges (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

¹⁷ HALL, 1997. p.37.

Jacques Prévert, profissão: anarquista

Maria Lúcia Jacob

O presente trabalho tem por objetivo apresentar alguns poemas de Jacques Prévert, inéditos em português. Antes, porém, mostraremos um pouco de seu percurso de vida e de sua obra, que se entrelaçam, por assim dizer.

A escolha do nome de Prévert deve-se a duas razões: prestar homenagem a esse poeta cujo aniversário de nascimento foi comemorado em 2000, quando faria cem anos, pois nasceu em 04 de fevereiro de 1900; a segunda razão é que, seus poemas, muito utilizados pelos professores de francês em suas aulas, devido ao fato de serem mais acessíveis do ponto de vista lingüístico, com uma linguagem próxima da coloquial, não são muito conhecidos fora desse circuito, exceção feita aos amantes e conhecedores da língua e literatura francesas. Há apenas uma obra com uma seleção de poemas seus traduzidos para o português, iniciativa de Silviano Santiago e publicada pela editora Nova Fronteira, numa edição bilingüe, em 1977, ano em que o poeta faleceu.

O que contribuiu sobremaneira para a divulgação de sua obra poética foi o fato de que grande parte de seus poemas foram musicados, a maioria por seu parceiro Joseph Kosma, e interpretados por nomes famosos da canção francesa, como Yves Montand e Juliette Gréco, principalmente. Mas, para Prévert, a canção não é um modo de expressão em si, mas apenas um meio de difusão de seus poemas. A única vez em que escreveu a letra de uma canção foi a do filme "*Les portes de la nuit*" ("*As portas da noite*"), para uma melodia composta por Kosma, intitulada "*Les feuilles mortes*", conhecida mundialmente, cuja versão em

português se intitula “*Folhas de outono*”. No entanto, mais de quinhentos poemas ou textos seus foram musicados.

Prévert nasceu em um subúrbio de Paris, mas passou grande parte de sua juventude na capital, exercendo as mais diversas profissões, tendo abandonado a escola aos 14 anos. Sua cultura é, pois, a das ruas e a dos intelectuais e artistas com quem conviveu. No caso dos surrealistas, devido ao temperamento demasiadamente autoritário de André Breton, desligou-se do grupo mas continuará fazendo uso, durante toda a sua vida, desses “tesouros de fantasia”, descobertos junto a seus companheiros. Segundo o próprio irmão, Pierre, o tempo inteiro Prévert inventou o surrealismo, e não só no cinema, na canção e na poesia como também no rádio, no *café-théâtre*, na pintura e na fotografia.

Juntou-se mais tarde a uma trupe de teatro, o grupo *Octobre*, para o qual escreveria a maioria do repertório, grupo esse que chega a participar das “Olimpíadas Internacionais do Teatro Operário”, em Moscou, ocasião em que ganham o primeiro prêmio, jamais entregue. Seus textos revelam um humor feroz, com um fundo de sátira social e política. Mais tarde, também toma distância do Partido Comunista, ao qual, inclusive, nunca aderiu. Assim, durante toda sua vida, tomará sempre o partido dos mais fracos, dos oprimidos e do povo da rua. Esse seu lado anárquico, de crítica a todas as instituições, ele nos revelará em seus textos poéticos.

Seus poemas, que chama de “textos”, na verdade, não pertencem a um gênero fixo e sim a categorias as mais diversas: folhetins, catálogos, colagens, aforismos ou, às vezes, se assemelham a fábulas, com uma moral ou melhor, uma “contra-moral”. É o caso do verso “*Il ne faut jamais faire les choses à moitié*” (Nunca se deve fazer as coisas pela metade), no poema “*Le chat et l’oiseau*” – referindo-se ao fato de um gato ter comido apenas a metade de um passarinho, o que fez chorar uma menina. Também faz uso da citação, como no poema “*Pater Noster*”, que se inicia assim: “*Notre père qui êtes aux cieux/Restez-y*” (Pai Nosso que estais no céu/Permanecei onde estais) ou quando diz: “*Aimez-vous les uns sur les autres*” (Amem-se uns sobre os outros) Ou simplesmente brinca com as palavras como aqui: “*On a beau avoir une santé de fer, on finit toujours par rouiller*” (Mesmo tendo uma saúde de ferro, a gente sempre acaba enferrujando).

Carinhoso com as pessoas simples, feroz para com as que representam uma ordem repressiva, Prévert perpetua uma corrente de

anarquia que execra todas as “*bêtes noires*” (figuras, pessoas das quais se tem horror) do mundo dos financistas, magistrados, militares, eclesiásticos ou professores. Essa anarquia atinge a todo tipo de instituição: a escola, a igreja, o governo, até a Academia de Letras, os “*gendelettres*”,¹ com um enorme desprezo pelos valores materialistas e moralistas. Definia-se a si próprio não como um homem da pena mas das mãos (“*pas un homme de plume mais un homme de mains*”), um marginal da literatura (“*un voyou de la littérature*”), um vendedor de felicidade (“*un marchand de bonheur*”). Assim é que, durante muito tempo, sua poesia foi considerada pela crítica e meios literários como uma poesia repugnante porque popular. Entrou na literatura pela “porta dos fundos” (“*par la petite porte*”), como se disse, e se impôs com seu primeiro livro, *Paroles* (1946), exatamente dentro do espírito e da sede de liberdade do pós-guerra, obtendo enorme sucesso junto ao público, *best-seller* de poesia na França, com mais de dois milhões de exemplares vendidos. Será considerado pelos franceses como o poeta mais popular do século XX. Sua obra completa, aliás, será publicada, em 1992, na ilustre coleção da *Pléiade*, considerada a dos clássicos da literatura.

Na verdade, Prévert nunca tinha tido a intenção de publicar seus textos, dava-os aos amigos e nunca guardava cópia de nenhum; assim, quando resolveu publicá-los, foi uma verdadeira corrida atrás de seus textos junto a seus amigos. Até essa época, inclusive, já era bastante conhecido como roteirista e dialoguista; fez cinema com seu irmão mais novo, Pierre, com Renoir e, principalmente, com Marcel Carné, parceria que deu origem, entre outros, a um filme considerado obra-prima do cinema francês, “*Les enfants du paradis*” (“Bulevar do Crime”), em 1944, situado dentro do que se designou chamar “realismo poético”, de 1935 a 1946. Sua obra cinematográfica é como uma imagem simbólica da França naquela época, rica de esperanças no *Front Populaire*, primeiro movimento socialista a assumir o poder, em 1936, e cheia de inquietação, às vésperas da mobilização para a Segunda Guerra Mundial. Para burlar a censura, escreve, em 1942, o roteiro de “*Les visiteurs du soir*” (“Os visitantes da noite”), cuja ação se passa na Idade Média, num clima onírico e mágico, uma maneira de falar da guerra simbolicamente. Para François Truffaut, foi “o único grande roteirista francês”.

¹ Note-se, neste neologismo, a referência implícita e irônica à palavra *gendarme* – pessoa que usa uma arma – ou seja, um policial, que representa a repressão e que, portanto, não teria o nível de um “homem de letras”.

Ao todo, sua obra é composta de trinta livros, dos quais seis de poemas, cinquenta e cinco filmes, quinhentos e quarenta e três canções e centenas de colagens. E, ironicamente, para alguém que fazia uma crítica feroz às instituições de ensino e aos professores (“*Il n’y a pas de problème, il n’y a que des professeurs*” – não existem problemas, existem, sim, professores), seu nome será dado a aproximadamente quinhentos estabelecimentos de ensino na França...

Para selecionarmos os poemas que apresentamos a seguir, partimos de três temas que consideramos como os mais importantes na sua obra poética, ou seja, a infância (“*Fête*”, “*En sortant de l’école*”), o amor (“*Sables mouvants*”, “*Pour toi mon amour*” e “*Sanguine*”) e a liberdade (“*Malgré moi*”, “*Page d’écriture*”), e que não constam do livro de Santiago. Ocorre, às vezes, que um e outro tema se entrelaçam, como é o caso de “*Pour toi mon amour*”, em que a liberdade é fundamental inclusive numa relação amorosa e “*Page d’écriture*”, onde a escola e a figura do professor massacraram a criança, tirando-lhe a liberdade de sonhar.

1. L’enfance

Fête

Dans les grandes eaux de ma mère
je suis né en hiver
une nuit de février
Des mois avant
en plein printemps
il y a eu
un feu d’artifice entre mes parents
c’était le soleil de la vie
Et moi déjà j’étais dedans
Ils m’ont versé le sang dans le corps
c’était le vin d’une source
et pas celui d’une cave

Et moi aussi un jour
comme eux je m’en irai.

(*Spectacle*)

1. Infância

Festa

Nas grandes águas de minha mãe
nasci no inverno
numa noite de fevereiro
Meses antes
em plena primavera
houve
fogos de artifício entre meus pais
era o sol da vida
E eu já estava dentro
Derramaram sangue em meu corpo
era o vinho de uma fonte
e não de uma adega

E eu também um dia
como eles partirei.

En sortant de l'école

Nous avons rencontré
Un grand chemin de fer
Qui nous a emmenés
Tout autour de la terre
Dans un wagon doré
Tout autour de la terre
Nous avons rencontré
La mer qui se promenait
Avec tous ses coquillages
Ses îles parfumées
Et puis ses beaux naufrages
Et ses saumons fumés
Au-dessus de la mer
Nous avons rencontré
La lune et les étoiles
Sur un bateau à voile
Partant pour le Japon
Et les trois mousquetaires
Des cinq doigts de la main
Tournant la manivelle
D'un petit sous-marin
Plongeant au fond des mers
Pour chercher des oursins
Revenant sur la terre
Nous avons rencontré
Sur la voie du chemin de fer
Une maison qui fuyait
Fuyait tout autour de la terre
Fuyait tout autour de la mer
Fuyait devant l'hiver
Qui voulait l'attraper
Mais nous sur notre chemin de fer
On s'est mis à rouler
Rouler derrière l'hiver
Et on l'a écrasé
Et le printemps nous a salués
C'était lui le garde-barrière
Et il nous a bien remerciés
Et toutes les fleurs de toute la terre
Soudain se sont mises à pousser
Pousser à tort et à travers
Sur la voie du chemin de fer
Qui ne voulait plus avancer
De peur de les abîmer
Alors on est revenu à pied
A pied tout autour de la terre

Ao sair da escola

Encontramos
Uma grande estrada de ferro
Que nos levou
Ao redor da terra
Num vagão dourado.
Ao redor da terra
Encontramos
O mar passeando
Com todos os seus caramujos
Suas ilhas perfumadas
E também seus belos naufrágios
E seus salmões defumados
Acima do mar
Encontramos
A lua e as estrelas
Num barco a vela
Zarpando para o Japão
E os três mosqueteiros
Com os cinco dedos da mão
Rodando a manivela
Dum pequeno submarino
Mergulhando no fundo dos mares
Para buscar ouriços
Ao voltar para a terra
Encontramos
No meio da estrada de ferro
Uma casa fugindo
Fugindo ao redor da terra
Fugindo ao redor do mar
Fugindo do inverno
Que queria agarrá-la
Mas a gente na estrada de ferro
Se pôs a seguir
Seguir atrás do inverno
E o atropelamos.
A primavera nos saudou
Era ela o guarda ferroviário
E nos agradeceu muito
E todas as flores de toda a terra
De repente começaram a brotar
Brotar a torto e a direito
No caminho da estrada de ferro
Que não queria mais continuar
Com medo de esmagá-las
Então voltamos a pé
A pé ao redor da terra

A pied tout autour de la mer
Tout autour du soleil
De la lune et des étoiles
À pied à cheval en voiture
Et en bateau à voile.

(Histoires)

2. L'amour

Sables mouvants

Du film "*Les visiteurs du soir*"

Démons et merveilles
Vents et marées
Au loin déjà la mer s'est retirée
Et toi

Comme une algue doucement caressée
par le vent

Dans les sables du lit tu remues en rêvant
Démons et merveilles
Vents et marées

Au loin déjà la mer s'est retirée
Mais dans tes yeux entr'ouverts
Deux petites vagues sont restées
Démons et merveilles
Vents et marées

Deux petites vagues pour me noyer.
(Paroles)

Pour toi mon amour

Je suis allé au marché aux oiseaux
Et j'ai acheté des oiseaux
Pour toi
mon amour

Je suis allé au marché aux fleurs
Et j'ai acheté des fleurs
Pour toi
mon amour

Je suis allé au marché à la ferraille
Et j'ai acheté des chaînes
De lourdes chaînes
Pour toi
mon amour

Et puis je suis allé au marché aux esclaves
Et je t'ai cherchée
Mais je ne t'ai pas trouvée
mon amour.

(Paroles)

A pé ao redor do mar
Ao redor do sol
Da lua e das estrelas
A pé, a cavalo, de carro
E de barco a vela.

2. O amor

Areia movediça

Do filme "*Os visitantes da noite*"

Demônios e maravilhas
Ventos e marés
Já ao longe o mar retirou-se
E você

Como uma alga levemente acariciada
pelo vento

Nas areias do leito movimenta-se no sonho
Demônios e maravilhas
Ventos e marés

Já ao longe o mar retirou-se
Mas em seus olhos entreabertos
Duas ondas pequeninas permaneceram
Demônios e maravilhas
Ventos e marés

Duas ondas pequeninas me fazem afogar.

Para você meu amor

Fui ao mercado dos pássaros
E comprei pássaros
Para você
meu amor

Fui ao mercado das flores
E comprei flores
Para você
meu amor

Fui ao mercado de ferragens
E comprei correntes
Pesadas correntes
Para você
meu amor

E depois fui ao mercado de escravos
E procurei por você
Mas não a encontrei
meu amor.

Sanguine

La fermeture éclair a glissé sur tes reins
et tout l'orage heureux de ton corps
amoureux

au beau milieu de l'ombre
à éclaté soudain
Et ta robe en tombant sur le parquet ciré

n'a pas fait plus de bruit
qu'une écorce d'orange tombant sur un
tapis

Mais sous nos pieds
ses petits boutons de nacre craquaient
comme des pépins

Sanguine
joli fruit
la pointe de ton sein
a tracé une nouvelle ligne de chance
dans le creux de ma main
Sanguine
joli fruit

Soleil de nuit.

Sanguínea

O fecho éclair deslizou sobre teus rins
e toda a tempestade feliz de teu corpo
amoroso

bem no meio da sombra
caiu de repente
E teu vestido caindo no assoalho
encerado

não fez mais barulho
do que uma casca de laranja caindo
sobre um tapete

Mas sob nossos pés
seus botõezinhos de madrepérola
estalararam como caroços

Sanguínea
bonita fruta
o bico de teu seio
traçou uma nova linha da sorte
na palma da minha mão
Sanguínea
bonita fruta

Sol de noite.

(Spectacle)

3. La liberté

Malgré moi

Embauché malgré moi dans l'usine à
idées

j'ai refusé de pointer.
Mobilisé de même dans l'armée des idées
j'ai déserté.

Je n'ai jamais compris grand-chose
il n'y a jamais grand-chose
ni petite chose

Il y a autre chose
autre chose

C'est ce que j'aime qui me plaît
et que je fais.

(Choses et autres)

3. Liberdade

À minha revelia

Contratado à minha revelia para a
fábrica de idéias

recusei-me a assinar o ponto
Mobilizado para o exército das idéias
desertei

Nunca entendi grande coisa
não existem grandes coisas
nem coisas pequenas

Há outra coisa
outra coisa

Gosto mesmo é do que amo
e faço.

Page d'écriture

Deux et deux quatre
quatre et quatre huit
huit et huit font seize...
Répétez! dit le maître
Deux et deux quatre
quatre et quatre huit
huit et huit font seize.
Mais voilà l'oiseau-lyre
qui passe dans le ciel
l'enfant le voit
l'enfant l'entend
l'enfant l'appelle:
Sauve-moi
joue avec moi
oiseau!
Alors l'oiseau descend
et joue avec l'enfant
Deux et deux quatre...
Répétez! dit le maître
et l'enfant joue
l'oiseau joue avec lui...
Quatre et quatre huit
huit et huit font seize
et seize et seize qu'est-ce qu'ils font?
Ils ne font rien seize et seize
et surtout pas trente-deux
de toute façon
et ils s'en vont.
Et l'enfant a caché l'oiseau
dans son pupitre
et tous les enfants
entendent sa chanson
et tous les enfants
entendent la musique
et huit et huit à leur tour s'en vont
et quatre et quatre et deux et deux
à leur tour fichent le camp
et un et un ne font ni une ni deux
un à un s'en vont également.
Et l'oiseau-lyre joue
et l'enfant chante
et le professeur crie:

Página de caderno

Dois mais dois quatro
quatro e quatro oito
oito e oito são dezesseis...
Repitam! diz o professor
Dois mais dois quatro
quatro e quatro oito
oito e oito são dezesseis.
Mas eis o pássaro-lira
cruzando o céu
o menino avista-o
ouve-o
chama-o:
Me salva
brinca comigo
passarinho!
Então o passarinho desce
e brinca com o menino
Dois mais dois quatro...
Repitam! diz o professor
e o menino fica brincando
e o passarinho brincando com ele...
Quatro e quatro oito
oito e oito são dezesseis
e dezesseis mais dezesseis quanto é?
Não são nada dezesseis e dezesseis
e muito menos trinta e dois
de qualquer forma
e eles vão embora.
E o menino escondeu o passarinho
na sua carteira
e todas as crianças
ouvem sua canção
e todas as crianças
ouvem a música
e oito e oito também vão embora
e quatro mais quatro e dois mais dois
também dão o fora
e um mais um não são um nem dois
um mais um vão embora também.
E o pássaro-lira brinca
e o menino canta
e o professor grita:

Quand vous aurez fini de faire le pitre!	Parem com essa palhaçada!
Mais tous les autres enfants	Mas todas as outras crianças
écoutent la musique	escutam a música
et les murs de la classe	e as paredes da sala
s'écroulent tranquillement.	desmoronam tranquilamente.
Et les vitres redeviennent sable	E as vidraças voltam a ser areia
l'encre redevient eau	a tinta volta a ser água
les pupitres redeviennent arbres	as carteiras voltam a ser árvores
la craie redevient falaise	o giz volta a ser penhasco
le porte-plume redevient oiseau.	o estojo de lápis volta a ser passarinho.

(*Paroles*)

Referências Bibliográficas

- COURRIÈRE, Yves. *Jacques PRÉVERT*. Paris: Gallimard, 2000.
- PRÉVERT, Jacques. *Spectacle*. Paris: Gallimard, 1949.
- PRÉVERT, Jacques. *Histoires*. Paris: Gallimard, 1946.
- PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1949.
- PRÉVERT, Jacques. *Choses et autres*. Paris: Gallimard, 1972.
- PRÉVERT, Jacques. *Jacques Prévert: poemas*. Introdução, seleção dos poemas e tradução de S. Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

Breve comentário sobre o poema das idades de Sólon

Teodoro Rennó Assunção

O presente artigo deve servir de núcleo a um comentário temático maior sobre as fases da vida do homem nas elegias de Sólon, por ter como objeto aquele poema: o 19 da edição de Diehl ou o 27 da edição de West, cujo tema e substância são precisamente estas fases. Serão, por ora, deixados de lado fragmentos elegíacos de Sólon tematicamente conexos, como o 18, o 20, o 24 e o 25 na numeração de West, os quais, apesar de tratarem também explicitamente da juventude e da velhice, não apresentam como este uma visão sistemática das fases da vida do homem.

O texto grego adotado é o da edição de E. Diehl¹ com uma única correção: a troca – como na edição de M. L. West² – do espírito rude (ático) pelo espírito brando do verbo (infinitivo presente) *érdein* no verso 12.

A tradução provisória em português, que agora proponho, quer conservar minimamente a unidade do verso, mas não pretende em momento algum uma correspondência rítmica com a unidade que é o dístico elegíaco: um hexâmetro dactílico um pentâmetro.

O menino, sendo impúbere, ainda infantil fazendo a barreira dos dentes crescer, lança-a fora primeiro aos sete anos.
E quando o deus leva a termo os outros sete anos,
aparecem sinais da juventude que está surgindo.

¹ DIEHL, 1936. p.41-42.

² WEST, 1980. p.175.

No terceiro, o queixo – os membros ainda crescendo –
cobre-se de pelos, sendo mudada a flor da pele.
No quarto setênio qualquer um é muito excelente
em força, tida pelos varões como sinal de excelência.
No quinto, é hora de o varão se lembrar das bodas
e de procurar a geração seguinte dos filhos.
No sexto, em tudo está preparado o bom-senso do varão,
e não quer mais do mesmo modo realizar obras impossíveis.
Nos sete setênios, em bom-senso e discurso é muito excelente
e também nos oito; ambos perfazem quatorze anos.
No nono, ainda tem capacidade, mas mais fracos
para a grande excelência o seu discurso e sabedoria.
E se alguém chegar ao décimo, terminando-o segundo a medida,
que – não estando fora de hora – possa ter sua parte de morte.

O objetivo deste breve ensaio é apenas comentar – ou seja: tentar compreender melhor – este poema de Sólon. A autoria ou autenticidade, ainda em debate no século XIX, deixou, desde Willamowitz, de se colocar em questão, mesmo que sejam numerosos no século XX (cf. H. Fränkel, D. Campbell e A. W. H. Adkins³) os detratores do que poderia ser denominado sua “pobreza ou imperícia artística”.

Para uma visão de conjunto, isto é: uma compreensão mais detida deste poema em suas relações com Homero e a lírica grega arcaica, e na qual tocaremos apenas de leve, basta, por enquanto, como ponto de referência, o ensaio já clássico de W. Schadewaldt “Tempo de vida e velhice na Grécia arcaica” (“Lebenszeit und Greisenalter im frühen Griechentum”).⁴

Para, no entanto, introduzir rapidamente a originalidade do esquema que o poema soloniano apresenta das fases da vida do homem, seria útil recordar que, tanto em Homero quanto na lírica grega arcaica (com diferenças de visão não só entre a *Iliada* e a *Odisséia* mas também entre os vários poetas líricos), o esquema mais comum era o de uma divisão ou uma oposição binária entre a juventude e a velhice. Encontramos a tripartição no célebre ditado de Hesíodo (fr. 179): *érga*

³ “Künstlerisch hat das trockne Gedicht kein Interesse (...)”. FRÄNKEL, 1962. p.266.
“Solon’s poem is graceless (...)”. CAMPBELL, 1967. p.247. “Solon’s lines have little poetic attraction.” ADKINS, 1985. p.126

⁴ SCHADEWALDT, 1933. p.282-302.

néon, *boulai dè méson*, *eukhai dè géronton*, “obras para os jovens, conselhos para os maduros e preces para os velhos”, e uma divisão em quatro idades no *Banquete* de Xenofonte (4.17): *paîs*, *meirákion*, *anér* e *presbýtes*: “menino”, “adolescente”, “homem” e “velho”. A divisão mais comum, porém, é aquela em sete períodos, descrita no tratado hipocrático *Peri Hebdomádon* e posteriormente herdada pelo célebre discurso sobre “as sete idades” do personagem Jacques na peça *As You Like It* (II, 7) de Shakespeare.⁵ Em Sólon, diferentemente, o sete aparece como número de anos compondo o período básico em que se divide uma vida de 70 anos. Sua divisão da vida do homem em dez períodos é rara entre os Gregos antigos e – como lembra D. Campbell⁶ – não se tornará canônica entre os escritores posteriores.

Poderíamos primeiramente nos perguntar pela razão da escolha de um período mínimo de 7 anos. Vários comentadores (T. Hudson-Williams, W. Schadewaldt, D. Musti e Th. Falkner) se referem a uma possível influência da mística do 7 em Delfos, entre os pitagóricos ou mesmo na medicina popular (as obras de referência seriam a monografia de W. H. Roscher “Die Hebdomadenlehre der griechischen Philosophen und Ärzte” (1906) e a de F. Boll “Die Lebensalter” (1913)), sem que porém ela seja melhor precisada, nem definido o uso particular dela por Sólon no contexto deste poema.⁷ Preferimos pensar – como de algum modo o faz Domenico Musti⁸ – que os dois primeiros setênios seriam marcados em seus termos por fenômenos naturais observáveis: a mudança da dentição aos 7 anos e a chegada da puberdade aos 14 (cf. Aristóteles *Política* VII 1335b 32-35), ainda que no poema não sejam explicitados quais são estes “sinais da juventude que está surgindo” (*hēbes sēmata gignoménes*). Quanto aos 7 anos seguintes, não será no seu limite, ou seja: aos 21 anos, que se manifestará o seu signo mais característico: o aparecimento da barba, mas em algum ponto ou trecho – não definido pelo poeta – de sua duração. A partir, no entanto, do quarto setênio, seria muito difícil crer que o período de 7 anos pudesse

⁵ Para as informações contidas neste parágrafo cf. HUDSON-WILLIAMS, 1926. p.130.

⁶ Cf. CAMPBELL, 1967. p.246.

⁷ Cf. FALKNER, 1990. p.2, nota 9.

⁸ Cf. MUSTI, 1990. p.17.

corresponder a algum fenômeno natural e observável de maturação e, mesmo no plano moral, a algum fenômeno mais preciso que justificasse a adoção deste período-padrão de 7 anos. Sabemos, ao contrário, que algumas idades ou momentos da vida cruciais para o cidadão ateniense, como o serviço militar ou o acesso às magistraturas, não estão bem delimitados no esquema formal dos setênios.⁹ Isto não impede, de todo modo, que, através das hebdômadadas, alguns índices mais gerais do processo de maturação física e moral do homem possam ser assinalados com pertinência.

Mas não faremos aqui um comentário seqüenciado de cada setênio em particular; visaremos antes a estrutura do poema e nesta, quando for relevante, focaremos este ou aquele período. Antes, porém, de começarmos a abordar esta estrutura, que nos sejam permitidas duas observações de ordem mais geral.

A primeira – como já se tornou óbvio pela menção à barba – visa apenas explicitar o fato de que o objeto do poema não é a vida humana mas a vida do homem (“varão”), isto é: do macho ou do *anér*, que na Grécia arcaica ou clássica era o único a se exercitar na guerra ou na assembléia, acedendo ao estatuto pleno de cidadão. Se o horizonte último do poema é político, apenas o macho poderá, nesta civilização, assumir plenamente a condição humana.

A segunda observação quer apenas chamar a atenção para o terceiro verso do poema (“E quando o deus leva a termo os outros sete anos”) que nos lembra que – apesar de o poema conceber a vida do homem como um processo natural de maturação físico-moral – este processo gradual pode eventualmente não ser levado a seu termo e ser interrompido (antes mesmo que cada período chegue a seu fim) por um acidente, evento ou doença qualquer que escape ao controle do indivíduo – o que, enquanto contingência decisiva e misteriosa, na linguagem religiosa arcaica é concebido como atuação da divindade: *theós*.

⁹ “Indeed, Solon’s age-grades correspond only vaguely to the institutional structures: military training begins somewhere in the third hebdomad, which is described simply as a time of physical growth; eligibility for political office begins in the fifth hebdomad, which is defined here as a time for marriage.” FALKNER, 1990. p.12.

Passemos agora então aos comentários sobre a estrutura do poema. É um lugar comum entre os comentadores (cf. C. M. Bowra, W. Schadewaldt, H. Steinhagen, D. Musti e Th. Faulkner) a divisão do poema em duas grandes metades. A primeira, indo do primeiro ao quinto setênio, descreve o desenvolvimento físico (sem nenhuma menção – salvo o negativo *népios*, “infantil” ou “estúpido”, do primeiro verso – à maturação intelectual). A segunda, indo do sexto ao nono setênio, descreve o desenvolvimento moral ou espiritual (também sem nenhuma menção ao processo de decadência física – senão à ligeira decadência espiritual – *malakótera autoû...glôssa te kai sophie*, “mais fracos...seu discurso e sabedoria”, no nono setênio). Cada uma das duas metades (ou dos dois processos de desenvolvimento) é marcado por um ápice (ou *akmê*) de excelência, cujo signo formal inequívoco é a presença da mesma expressão *még'áristos* “muito excelente” no fim de um hexâmetro: o primeiro ápice corresponde ao quarto setênio, o segundo ao sétimo e ao oitavo unidos em um só dístico. A expressão *még'áristos* é confirmada ou duplicada pela presença, em cada um destes dois ápices, do termo (de mesma raiz que *áristos*) *aretê* “excelência” (com a diferença de que no segundo ápice ele só aparecerá retroativamente no segundo setênio). A primeira *aretê* – como a proximidade do termo (de mesmo radical) *ándres* “homens” ou “varões” sugere – poderia etimologicamente ser traduzida como “virilidade” ou “valor guerreiro”, o que seria também um índice discreto de um matiz moral ou político desta força física cujo desenvolvimento é descrito pela primeira metade.¹⁰ A segunda *aretê* é qualificada pelo adjetivo *megále* “grande”, o que indicaria que para Sólon esta excelência, que diz respeito ao “discurso” (*glôssa*) e ao “bom-senso” ou “sabedoria” (*nóos* ou *sophía*) – qualidades eminentemente políticas –, é superior à primeira excelência, constituindo portanto o ápice maior da vida humana. Seria ainda de se notar que cada um destes dois ápices é precedido de um setênio preparatório – ou seja: o terceiro e o sexto – que de algum modo anuncia o pleno desenvolvimento que será descrito no período seguinte.

Seria preciso marcar, como o fez Thomas M. Falkner,¹¹ que o “homem” ou “varão” (*anér*) cuja maturação o poema descreve – apesar

¹⁰ Cf. FALKNER, 1990, p.13 e MUSTI, 1990, p.19.

¹¹ Cf. FALKNER, 1990. p.12-13.

de ou justamente porque concebido atomisticamente sem referências particulares à família, linhagem, ocupação ou classe social – é representado basicamente como um cidadão individual. A primeira *areté*, centrada na força física, seria essencial à defesa – na guerra – da autonomia da *pólis*, enquanto o casamento e a procriação, sugeridos no setênio seguinte, seriam fundamentais para a então não tão óbvia como nos dias de hoje continuidade populacional da comunidade. A segunda *areté*, definida pela maturidade do “bom senso” (*nóos*), da “capacidade discursiva” (*glôssa*) e da “sabedoria” (*sophíe*), é, antes do que uma excelência específica do filósofo e do poeta, a excelência comum requerida ao cidadão que participa das reuniões ou instâncias em que se decide o destino de sua cidade. Ainda que nenhuma referência direta seja feita ao funcionamento político concreto da cidade de Atenas, é evidente que o horizonte ou enquadramento no qual é descrita a maturação do homem – concebido como um indivíduo cidadão – é primeiramente a *pólis* (a cidade) e apenas secundariamente o *oîkos* (a casa).

Do ponto de vista da estrutura do poema, caberia, no entanto, ainda uma questão decisiva. Se Sólon atribui um dístico elegíaco a cada setênio, por que ele rompe este esquema formal aparentemente simples, atribuindo ao sétimo e ao oitavo setênio apenas um único dístico? Um comentador como T. Hudson-Williams viu aí um sinal evidente da dificuldade do poeta em efetivar plenamente a divisão formal em dez períodos escolhida por ele mesmo,¹² enquanto para D. Campbell esta redução seria signo do colapso da estrutura do poema.¹³ Antes, porém, do que aderir de imediato à evidência fácil de um desequilíbrio, prefiro uma hipótese como a de H. Steinhagen que, examinando com atenção o poema, acaba por descobrir uma solução satisfatória para a sua estrutura. Segundo H. Steinhagen,¹⁴ é justamente a necessidade de uma simetria estrutural o que leva o poeta a condensar

¹² “(...) this tenfold division is very rare, and the poet evidently found great difficulty in working it out: cf. vv. 13-14, where he is unable to distinguish the seventh and eighth hebdomads (...)” HUDSON-WILLIAMS, 1926. p.129.

¹³ “(...)the structure of the poem collapses when the seventh and eighth ages are combined in the seventh couplet.” CAMPBELL, 1967. p.247.

¹⁴ Cf. STEINHAGEN, 1966. p.604.

dois setênios em um dístico (isto é: o sétimo e o oitavo no sétimo dístico) para, obtendo um número ímpar, fazer de um dos setênios ou dísticos (isto é: o quinto) o centro a partir do qual o poema se divide em duas metades equivalentes: a primeira composta pelo primeiro, segundo, terceiro e quarto dísticos, e a segunda pelo sexto, sétimo, oitavo e nono dísticos.

Dístico/Setênio	<u>Diagrama</u>	Dístico/Setênio
1 (1)		6 (6)
2 (2)	5 (5)	7 (7/8)
3 (3)		8 (9)
4 (4)		9 (10)

Mas, ao mesmo tempo, o poeta marca, ainda que paradoxalmente por uma redução, justamente o período da segunda e maior excelência do homem, ou seja: a espiritual ou política. A condensação de dois setênios em um dístico, ao constituir a única exceção ao esquema do poema, faz com que (apesar da perda de espaço) a atenção do receptor inevitavelmente recaia sobre ela.

Em uma tal estrutura, como acabamos de ver, ainda um outro dístico ganha preeminência: o que ocupa a posição central ou quinto dístico e que corresponde ao quinto setênio. Como sugere H. Steinhagen, ele representa uma espécie de pausa entre o ápice do desenvolvimento físico e o começo da segunda grande fase que é a do desenvolvimento espiritual.¹⁵ Como ponto mediano nesta estrutura, ele marca o momento decisivo da geração dos filhos. O termo *paîs* (“menino” ou “filho”), que é a primeira palavra do poema, volta então no genitivo plural (*paídon*), como se a indicar a continuidade da espécie através do recomeço das fases de uma vida individual. Mas a fixação de uma tal fase se dá obviamente enquanto uma escolha cultural (que lembra os 30 anos fixados por Hesíodo nos *Érga* 695 ou por Platão na *República* 460e e nas *Leis* 772e¹⁶) – uma vez que biologicamente a

¹⁵ Cf. STEINHAGEN, 1966. p. 602.

¹⁶ Cf. BOWRA, 1938. p.100, notas 38 e 39.

possibilidade de ser pai existe desde a adolescência – e, mais ainda, enquanto uma escolha configurada dentro da norma civilizada do casamento (*gámos*), o que supõe a instituição de um novo espaço doméstico.

Um último comentário – que é também uma retomada – sobre a estrutura deste poema, que apresenta a vida do homem como um conjunto de dez períodos de sete anos, deveria explicitar sua ordenação como uma sucessão irreversível em que cada período, por sua posição, é igualmente necessário ao conjunto que, enquanto unidade, não pode prescindir de nenhum deles. A vida do homem é vista, assim, como um desenvolvimento gradual cuja descrição é muito mais precisa do que na oposição tradicional entre juventude e velhice, tal como em Homero, Tirteu e Mimnermo. Se, como já vimos, esta descrição apresenta duas grandes fases: a do desenvolvimento físico e a do espiritual, nem por isso ela as coloca, como o faz Mimnermo com o par juventude/velhice, em uma oposição irreconciliável, mas sim como fases necessárias e complementares de uma unidade maior que dá sentido a cada uma das duas e aos períodos menores que as compõem.

Se fossemos agora tentar rapidamente relacionar o poema sobre as fases da vida com o resto da obra poética de Sólon, acreditamos, como H. Steinhagen, que o conceito-chave para uma tal tentativa seria o *métron* ou “medida” que aparece no penúltimo verso do poema.¹⁷ O *métron* ou “medida” funcionaria como uma espécie de ordenamento natural imanente, a *phýsis* (“natureza”) aparecendo como subordinada a uma *díke* (“justiça”) que, longe de ser imposta de fora, é intrínseca ao processo mesmo de crescimento e maturação do homem. Se pensamos no registro do tempo, o *métron* ou “medida” é o que permite definir ou distinguir o que é “oportuno” ou “a tempo” (cf. o adjetivo *hórion* no verso 9) do que é “inoportuno” ou “fora de hora” (cf. o adjetivo *áoros* no último verso). O *métron* é, pois, algo como o critério fundamental para o estabelecimento de cada setênio ou fase com suas características próprias, assim como do conjunto da vida que, para que seja (ou melhor: sendo) uma unidade com forma reconhecível, deve possuir não

¹⁷ “Wo die Beziehung zwischen diesem Gedicht und dem übrigen Werk Solons liegt, ist jetzt auch deutlich geworden: sie liegt gleichsam in dem einen Wort *métron*.” STEINHAGEN, 1966. p.605.

só um começo e um ápice, mas também um termo ou fim, representado para Sólon pela morte aos 70 anos. A morte nesta idade é, portanto, para Sólon um elemento natural necessário que, enquanto termo ou limite último, faria parte da própria vida, deixando de ser sua mera negação.

Um último parêntese, enfim, para apenas indicar um ponto a ser desenvolvido no comentário temático maior das elegias de Sólon. H. Steinhagen desenvolve sua abordagem – centrada no *métron* ou “medida” – da conexão entre o poema das idades e a obra poética restante de Sólon, analisando primeiramente o fragmento 16W¹⁸ que diz:

o mais difícil é conhecer da prudência a invisível
medida, que sozinha contém os limites de tudo.

Ora, mesmo que não nomeada, é também em torno da idéia de “medida” que parece girar um poema como *Eunomia*, que atribui a possível destruição da cidade de Atenas à incapacidade dos dirigentes de “conter a fartura (*kóron*, donde nasceria a *hýbris*) e ordenar as alegrias presentes na tranqüilidade do banquete (*daitós* literalmente ‘da partilha’ - versos 9-10)”. Uma tal “medida” obviamente não é um conceito aritmético, mas, como o próprio radical de *métron* (cf. *métis* ou *médomai*) sugeriria, um conceito ético que, ao envolver o conjunto do comportamento do indivíduo, tem como horizonte último a *pólis*. Não seria, pois, de estranhar que um ideal de moderação e equilíbrio estivesse também presente – e saímos aqui um instante do contexto estrito da obra poética – em reformas solonianas como a dos pesos e medidas ou a das classes de cidadãos segundo o montante de produção das propriedades.¹⁹ A única diferença é que nestas reformas (assim como, por exemplo, na do calendário) seria também visível o gosto numérico pelas quantidades que serve de eixo organizador ao poema das idades.

¹⁸ Cf. STEINHAGEN, 1966. p.605.

¹⁹ Cf. FALKNER, 1990. p.6-7.

Referências Bibliográficas

- ADKINS, Arthur W. H.. *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- BOWRA, Cecil M. *Early Greek Elegists*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1938.
- CAMPBELL, David A. *Greek Lyric Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1967.
- DIEHL, Ernst (ed.). *Anthologia Lyrica Graeca* v.I. Leipzig: Teubner, 1936.
- FALKNER, Thomas. The Politics and Poetics of Time in Solon's "Ten Ages". *The Classical Journal*, Miami, v.86, n.1, p.1-15, October- November 1990.
- FRÄNKEL, Hermann. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 1962.
- HUDSON-WILLIAMS, Theodor. *Early Greek Elegy*. Cardiff: University of Wales Press, 1926.
- MUSTI, Domenico. La teoria delle età e i passaggi di *status* in Solone. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française*, Paris, v.102, n.1, p.11-35, 1990.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. Lebenszeit und Greisenalter im frühen Griechentum. *Die Antike*, Berlin, n.9, p.282-302, 1933.
- STEINHAGEN, Harald. Solons Lebensalter-Elegie (Fr. 19D). Eine Interpretation. *Studium Generale*, Heidelberg, n.19, Heft 10, p.599-606, 1966.
- WEST, Martin L. (ed.). *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Paisagens incertas: o latino-americanismo em tempos globais

Wander Melo Miranda*

O discurso literário não pode mais sustentar ou acionar o elo entre cultura e estado-nação, não pode mais ocupar a posição de significante vazio que poderia suturar uma articulação hegemônica no nível do estado-nação. Ainda em outras palavras, o discurso literário não é mais o lugar privilegiado da expressão do valor social, entendido como aquilo que regula através do próprio regulamento, i.e., o próprio princípio do estado. Se o valor social, enquanto significante-mestre para todos os significados, se articulou na modernidade com o estado-nação através da mediação literária, tal mediação não é mais válida, não porque a literatura não possa mais fazê-la, mas sim porque o estado-nação não é mais o referente primário do valor social.

Alberto Moreiras

A epígrafe acima serve de ponto de partida para o encaminhamento da questão que propomos discutir: as condições de possibilidade do latino-americanismo em tempos globais, da perspectiva da literatura como um valor *contemporâneo*. Iremos nos servir aqui da reflexão desenvolvida no livro *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, de Alberto Moreiras,¹ sobretudo no sentido

* Professor Titular de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana L. Lima e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

de buscar “um aparelho de conhecimento alternativo cuja condição necessária e suficiente seria não ser baseado na razão imperial como razão suficiente”.

Uma alusão inicial aos estudos culturais e à questão do valor impõe-se, ao levarmos em conta a reivindicação da autoridade hermenêutica do intelectual tradicional ou crítico diante da *crise do valor* que a situação em epígrafe apresenta. Essa reivindicação, como sabemos, é apresentada por dois grupos distintos de intelectuais: por um lado, os intelectuais cosmopolitas ligados à nação, por outro, os intelectuais partidários das identidades e ligados ao estético. Em ambos os casos, e apesar das diferenças, é necessário destacar o populismo historicista em que deita raízes a posição de tais intelectuais.

Para uma outra posição acenam os partidários dos estudos subalternos, que deslocam a autoridade hermenêutica para a recepção popular, considerando, entre outros fatores, que o estado-nação não é mais o padrão do conhecimento no âmbito da globalização (em curso ou concluída, dá no mesmo), e muito menos o multiculturalismo indulgente que a acompanha.

A crise do valor, a ser abordada seja da perspectiva dos estudos culturais, seja da perspectiva dos estudos subalternos, resulta de uma crise que se desdobra em: a) crise dos conceitos de modernização e desenvolvimento, em razão do colapso do modelo dos três mundos; crise do conceito dos estudos de área, já que ele dependia do modelo dos três mundos; crise no conhecimento disciplinar, baseado na ruptura com a noção de teoria versus cultura.

Essa situação – a que Paul Bové chamou de “interregno” – pode ser entendida como “aquele lugar e tempo quando ainda não há nenhuma norma, quando há forças ordenadoras, mas estas não trouxeram sua norma institucional à vista de todos”. Por ser assim, ela tornaria possível um pensamento que recusa o valor como padrão para o pensamento, como possibilidade de fuga da clausura hegemônica imposta pela razão imperial. Trata-se, pois, de um processo de desconstrução, ou em outras palavras, de “desvalorização dos valores”, trabalho a ser feito por uma razão contingente.

Contra o recurso constante de assimilação e homogeneização da diferença pelo aparato globalizante, o latino-americanismo pós-colonial (entendido o termo pós-colonial como em referência mais a uma prática de estudo do que a seu objeto) se apresentaria como uma prática

epistêmica anti-global, ou seja, anti-representativa e anti-conceitual. Sua função principal seria a de deter a tendência ao progresso da representação epistêmica em direção à articulação total. Apela-se para uma exterioridade que, como tal, se recusa a ser transformada em “uma simples dobra do interior imperial”.

Pensar a América Latina como lugar teórico dessa possibilidade requer a constituição do latino-americanismo como uma “performatividade epistêmica”, em razão da passagem, atualmente em curso, da sociedade disciplinar para a sociedade de controle (G. Deleuze). Na fissura dessa disjunção histórica, emerge o pensamento do que é revelado na sua destruição ou em destruição. A nova aporia enuncia-se assim como traço messiânico do pensamento contemporâneo – sua necessidade compulsiva de encontrar um fora do sistema global.

A resposta para a pergunta de se há algo ou não diferente de um pensamento ocidental teria como lastro a metacrítica como possibilidade de pensamento da exterioridade. Ou se colocaria no horizonte de uma “contra-modernidade”, para usar a expressão de Homi Bhabha, que se revelaria como constituição de outro modo que não a modernidade, que pudesse dar conta de desejos de singularização entendidos como expressão virtual de certa distância ou inadequação face à incorporação global.

Regionalismo crítico pode ser o nome dessa metacrítica. Como uma forma de pensar o consumo cultural desde perspectivas regionais, ele se traduz no ato de pensar a resistência singular ao consumo a partir do interior do consumo, através do qual a formação de identidades acontece em tempos globais. Qualquer tipo de universalismo cultural se mostra aí como figura da ideologia dominante, revelação que abre espaço para a possibilidade teórica de algo residual, externo ao consumo global, próximo ao que Antonio Cornejo Polar entende como heterogeneidade.

Nos estudos culturais latino-americanos, enformados pelo aludido regionalismo crítico, a visão orgânica de uma cultura nacional unificada e a concepção de um sistema interestatal latino-americano perdem força, deixando de ser tomados como referentes primários. Abandona-se a noção de cultura nacional sem ter algo para substituí-la; abre-se mão de um conceito paradigmático de cultura; mantém-se a estrutura do argumento literário, ao mesmo tempo que se reconhece que a literatura não funciona mais como mediadora soberana entre razão e Estado, conhecimento e poder.

Se tudo isso reduz o literário ou o neoliterário a uma forma de “pensamento decaído do interregno”, é também o que revela as condições de possibilidade do conhecimento latino-americano enquanto troca transcultural assimétrica, na qual a cultura dominante perpetua seu domínio epistêmico como extensão do seu domínio social e político. Essa alteridade fundadora do latino americanismo é o que lhe permite sair de si e deter-se em suas determinações desiguais. As condições que regulam o conhecimento latino-americano são, assim, as que regulam seu não-conhecimento, sua cegueira.

Um ponto de fuga possível parece esboçar-se na posição, já adiantada aqui, de estar dentro e fora da representação latino-americana. Tome-se como exemplo, para nossa argumentação, a posição do discurso nacional. Sabemos, desde a década de 1930, que o discurso brasileiro sobre a identidade nacional está intimamente ligado à necessidade de auto-legitimação política do Estado brasileiro. A produção de uma cultura nacional-popular, na qual a literatura desempenha função de destaque, ajuda na consolidação do poder do Estado. A domesticação cultural da luta de classes por meio do recurso aos mitos de identidade nacionais, trazidos à cena literária pelos modernistas de 1922, garante a estabilidade continuada do aparato estatal. Reagir ao Estado ou a negá-lo é ainda estar dentro de seu campo de ação, reagindo a um olhar dissimétrico já interiorizado.

O mesmo pode-se dizer do latino-americanismo. Se, como quer Taussig, do “representado virá o que subverte a representação”, a subversão será efetiva apenas se ela não resultar em uma nova representação. Melhor pensá-la, então, como uma espécie de produção de não-conhecimento, como forma de interromper o fluxo do significado (latino-americano) e da verdade. A interrupção metonímica – para usar mais uma vez termos de Homi Bhabha – é garantia da performatividade crítica, no sentido não apenas da já citada razão contingente, mas no da reconstituição arqueológica dos saberes silenciados. Reconstituição como auto-arqueologia do não-saber, o que toma visível suas condições de enunciação, a singularidade cultural que resiste à totalização.

Tudo isso emerge, é claro, no bojo da crise da dívida de 1982, que colocou em xeque, para sempre, paradigmas críticos associados às ideologias desenvolvimentistas e modernizadoras na América Latina. Noções como as de transculturação, universalismo e interdependência cultural – canalizadas através de posições nacionalistas distintas, muitas

vezes atreladas a regimes ditatoriais no continente – deixam de desempenhar a função integradora que vinham desempenhando e mostram, por reversão, os traços ideológicos que carregam. Dentre eles, o que se refere à integração de processos de transculturação com a perspectiva hegemônica que servem para configurar (é o caso, por exemplo, do circuito de produção e recepção dos romances do *boom*).

A pulsão totalizadora da globalização tem como efeito colateral, segundo Walter Mignolo, a multiplicação dos lugares de enunciação antes subjugados pelo próprio discurso latino-americanista. Ao revelarem o compromisso da auto-imagem latino-americana com a imagem metropolitana, esses lugares alternativos denunciam a antiga monologia discursiva e as estratégias epistêmicas responsáveis por sua relativa estabilidade. Ao fazerem isso, ampliam os limites anteriores do saber disciplinar voltado para sua manutenção, deixando aberta a via para a emergência da “legitimação vinda do outro anteriormente subjugado”.

Para tanto – e para que essa legitimação não caia nas malhas da representação que visa desconstruir –, o conhecimento do latino-americanismo direciona-se para um território pós-disciplinar, onde a alteridade (latino-americana) apresenta-se como excessiva em relação a si mesma. O risco de um colapso epistêmico é, no entanto, compensado pela possibilidade fundadora do não-conhecimento (a rigor pós-disciplinar), no sentido de conceber o latino-americanismo como recalador dos lugares de conhecimento latino-americano. Constitui-se aí um contra-discurso, que não é um mero ato opositivo à globalização, mas um meio de “questionar sua força epistemológica na medida em que ela queira continuar cega a suas próprias determinações históricas e condições de produção”. Como afirma Alberto Moreiras: “a reflexão latino-americanista vai então ter que continuar a se dedicar a um longo processo de articulação auto-reflexiva; vai ter que começar, na verdade de um tipo particular de auto-demolição, cuja própria base é a percepção de que as condições de possibilidade do latino-americanismo são ao mesmo tempo suas condições de impossibilidade, isto é, as condições que regulam o conhecimento latino-americanista também, e simultaneamente, regulam as condições de seu não-conhecimento, de sua cegueira essencial à alteridade que sempre quiseram dominar, e que as condições que regulam a forclusão da alteridade pelo latino-americanismo são também as condições que empurram a alteridade para o primeiro plano da auto-compreensão latino-americanista como trabalho epistêmico.”

Nesse contexto, a literatura contemporânea pode desempenhar uma função decisiva, sobretudo por ver-se livre do papel anterior de mediadora junto ao estado nacional. Mais ainda, por abrir espaço para o modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade, já atravessadas pelos efeitos de globalização. Pensada nesses termos, a literatura instaura *formas singulares* de interlocução – intersemiótica, intercultural – e que, por sua vez, impulsiona a construção de novas *ficções teóricas*. Nessa forma de articulação estética e ética, o heterogêneo se apresenta como um processo de significação no qual se afirmam campos de força distintos e distintos critérios de avaliação. Ao valor enquanto horizonte consensual, a ser fundado no juízo crítico fundado na demanda moderna de universalidade e totalização, contrapõe-se a relação como valor. Daí a emergência de um entre-lugar discursivo como possibilidade de redefinição ininterrupta do valor da literatura postulado enquanto resistência à uniformização globalizante.

A crítica se veria, portanto, destituída do papel prioritário que lhe coube desempenhar na modernidade – o de consolidar a instituição literária e os limites da “cidade das letras” (Angel Rama) – para se deter na auto-reflexão de suas premissas até o limite de sua implosão e na refuncionalização de seu objeto, ele também flexionado até a destituição da transcendência que anteriormente lhe garantia um lugar hegemônico na ordem dos discursos. Para tanto, o gesto crítico (ou o ficcional?) deve valer-se da natureza intersticial da literatura – uma forma *entre* outras, um valor *entre* outros – para melhor acessar as novas conexões propiciadas pelo espaço intervalar que lhe garante uma “sobrevida” na atualidade.

Em síntese, tudo isso seria possível pelo fato de a literatura desempenhar, como nenhum outro discurso, as funções de deslocamento e distanciamento. São elas, para Ricardo Piglia, a sexta proposta a ser agregada às propostas de Italo Calvino para o próximo milênio. Deixemos as palavras finais destas anotações para o escritor argentino:

El estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizá, de otro modo no se puede decir. Un lugar de condensación, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Podemos decir si encontramos otra voz, otra enunciación que ayuda a narrar. Son

sujetos anónimos que están ahí para señalar y hacer ver. La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. "Yo soy otro", como decía Rimbaud. Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información y tenga la forma de la experiencia.

Traduções, Versões, Recepções e Paralelos

Cânone e tradição: recorrência e exclusão no Vestibular da UFMG

Leni Nobre de Oliveira

Repetir, repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.

Manoel de Barros

As discussões contemporâneas sobre literatura têm levantado questões sobre a concepção do objeto literário e o espaço ocupado por ele na cultura. As querelas parecem demonstrar a preocupação latente com os destinos dessa arte. E ter a intenção de resguardar um objeto significa desejar que ele se mantenha para que possa ser reutilizado. Essa reutilização processa-se através da memória como mecanismo de resgate. Feita pelo que é passado, a memória se processa no presente para se tornar passado novamente. Piglia define a tradição “como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente”.¹ E ressalta: “Y cuando digo tradición quiero decir la gran tradición, la historia de los estilos.” Tradição e estilo são dois elementos da literatura com que lidaremos para tentar entender as trilhas da recorrência das obras literárias, no vestibular unificado da UFMG.

¹ PIGLIA, 1990. p.61.

De acordo com Piglia, a memória é a grande causadora da apropriação daquilo que é do outro, que é bem coletivo. Os saberes e os imaginários das pessoas, quando processados através da ficção, não são de ninguém, e, de repente, pertencem a alguém, quando se misturam na sua memória, que também pode passar a fazer parte da memória dos outros. Os muitos textos que os escritores leram, antes de serem escritores e quando já o eram, influenciaram em suas produções, de forma perceptível ou não. De acordo com Piglia, a tradição tem a estrutura de um sonho e passa pelo registro da memória.

Se a tradição tem essa estrutura onírica e a memória é que constrói essa tradição, instaurando um grande museu coletivo e virtual, a indicação de 128 obras literárias, nos trinta anos de vestibular unificado da UFMG, leva a entender que quando essa instituição indica a obra, ela abre espaço para a sua recomendação, por isso influencia na sua consagração e manutenção. Na indicação de obras, canônicas ou não, é a tradição que se pretende manter, porque observa-se que as obras que refletem uma certa tradição tendem a ser mais rapidamente canonicizadas. Até nos momentos de proposta de ruptura, é a tradição que está sendo relida no presente.

Nos trinta anos de vestibular analisados, a leitura da obra de Machado de Assis foi recomendada dezoito vezes, a de José de Alencar, dez vezes, seguida pela produção de Graciliano Ramos, indicada oito vezes. Juntos, os três autores mais sugeridos pela UFMG perfazem um total de 35 das 175 indicações da lista. Nessa repetição, transparece o interesse de cultuar determinados autores e certas obras, para que se mantenham sendo discutidos e conhecidos por gerações diversas.

Essa constante frequência na indicação de certos autores e obras incita a formação e o desenvolvimento de uma determinada memória cultural, à medida que mobiliza o texto do passado, a partir das demandas do presente. Se a tradição é o passado que se filtra no presente, as releituras contemporâneas das obras tendem a alterar as leituras do passado, porque são realizadas em outras épocas, por outros indivíduos, que tiveram uma formação cultural diferente da época em que tais obras foram escritas e que, portanto, possuem outra memória.

Ao incentivarmos a leitura com o objetivo de se compreender o fato literário associado ao contexto histórico-socioeconômico, inserimos o leitor no universo da cultura geral e daquilo que representa a literatura enquanto arte, ao mesmo tempo em que consideramos o seu caráter

utilitário. Dessa forma, a literatura passa também a ser entendida enquanto espaço de interação entre autor, leitor, obras do passado e do presente. Também, a releitura do passado, através dos recursos contemporâneos, mantém a tradição, ora através da sua continuidade, ora através da ruptura com essa tradição, o que se processa na produção de textos novos e na comparação desses textos com os do passado.

Esses são motivos por que se indicam os clássicos, porque as grandes obras do passado ou do presente fazem o homem voltar-se para a sua tradição e dela resgatar uma maior compreensão sobre a própria vida. É na tradição que buscamos os rastros do que somos e, se a quiséssemos negar, teríamos que tomar outra tradição. Romper e retomar é um dilema de todas as culturas, que, de certa forma, vivem uma tradição de ruptura.

A constante repetição de obras leva-nos a concluir que o concurso vestibular constitui um espaço de eleição que, de forma recorrente, retoma obras e autores da tradição literária canônica. Observando as obras mais indicadas, percebemos que elas são obras antológicas nos livros de Ensino Médio. Há autores sistematicamente indicados e repetidos com apenas uma obra, como é o caso de Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência* – 4 vezes), Monteiro Lobato (*Urupês* – 3 vezes) e Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias* – 3 vezes). Enquanto essas estão sendo repetidas, outras do mesmo autor ou de outros autores deixam de ser indicadas e tal fato limita a inserção de obras novas, no contexto do concurso, criando um espaço de manutenção do cânone, através de sua constante retomada.

Causou-nos, em princípio, estranheza ver que Raquel de Queirós estava fora da relação das obras indicadas, ao longo dos trinta anos de vestibular unificado da UFMG. Henriqueta Lisboa, também, como Paulo Mendes Campos, Stanislaw Ponte Preta, Euclides da Cunha e outros autores canônicos de reconhecida importância. No entanto, encontramos outros, que nem são citados nos livros didáticos mais conhecidos do Ensino Médio e aparecem na lista uma vez, para depois, sumirem de cenário. Por que nomes como Márcio Sousa, Helena Morley, Campos de Carvalho, Cora Coralina, Luís Roncari, Carlos Herculano Lopes, Ana Cristina César, Joaquim Cardoso e Núbia N. Marques, pouco incidentes nos livros didáticos ou nem presentes, aparecem na lista e outros, considerados tão ou mais importantes para a compreensão e permanência da cultura brasileira, são deixados de fora?

A idéia de que o cânone literário brasileiro possa ser a representação de uma cultura validada pela tradição, mas que não corresponde a todos os segmentos culturais existentes na nação, é uma questão a ser discutida, se considerarmos que a lista de obras indicadas pelos vestibulares da UFMG privilegia o que é canônico e que, por isso, é tida como um espaço de canonização. As instituições escolares, que priorizam o cânone, utilizam as classes, as salas de aula, como principal veículo para torná-lo conhecido. Em nosso entender, a leitura para o vestibular, para uma grande parte dos estudantes, é seu ponto mais significativo de leitura, porque a maioria deles não ingressará no Curso de Letras e boa parte desses candidatos não é leitora específica de literatura.

Nossa pesquisa comprovou que o vestibular configura uma porta estreita para as obras não canônicas, mesmo para aquelas que apresentam indícios de inserção canônica, já que privilegia a tradição e utiliza a recorrência como um dos critérios de escolha: 22 escritores, com 63 obras, ocupam 105 das 175 indicações. Da lista dos escritores que aparecem uma só vez, constam nomes como Ariano Suassuna, Oswald de Andrade, Cláudio Manuel da Costa, Gregório de Matos, Tomás A. Gonzaga e Jorge Amado, entre outros. Ao repetir, insistentemente, alguns escritores tais como Machado de Assis, José de Alencar e Graciliano Ramos, para citar os mais retomados, a UFMG acaba por limitar a inserção não só de obras novas, como também de outras obras de escritores considerados importantes no cenário cultural brasileiro. Porém, faz-se necessário ressaltar que, da lista de escritores que apareceram uma só vez, constam nomes tais como, Cora Coralina, Campos de Carvalho, Márcio Sousa, Helena Morley, Luís Roncari e outros. Dessa forma, a COPEVE sugere a leitura e a discussão do cânone institucionalizado e também de obras pouco divulgadas ou nem citadas nos manuais de estudos de literatura do Ensino Médio. A memória é retomada para que as obras contemporâneas possam ser lidas e, assim, o estudo sobre essas obras torna-se contemporâneo, evitando-se a sua cristalização.

Consideramos que o cânone mostra com evidência surpreendente que, se considerarmos a lista dos eleitos pela UFMG para o vestibular, – em que figuram com mais freqüência, os representantes de uma cultura considerada padrão num país em que predominaram os argumentos da cultura branca, – houve limitação de condições para que as minorias pudessem instruir-se e produzir literatura, dentro dos parâmetros hegemônicos porque sabemos que é possível perceber a cultura de um

povo rastreando-se a sua produção literária e o que este povo lê. Se nos basearmos nessa lista canônica de 128 livros, temos argumentos para acusar o cânone de excludente, elitista, racista, falocêntrico, logocêntrico, patriarcalista, etnocêntrico, capitalista, colonialista, imperialista e tantos outros adjetivos que possam ser gerados a partir da visão dos que defendem o espaço das minorias, caso se levasse em consideração as obras não presentes nessa listagem. Então, deveríamos rejeitar o cânone e evitar incluí-lo nas indicações de leituras obrigatórias para seleção de vestibular?

Diríamos que o problema não está no objeto canônico, mas na dificuldade que as instituições culturais, como as escolas públicas de Ensino Fundamental e Médio, enfrentam para habilitar o jovem a manusear sua própria cultura, resgatá-la nos textos escritos e reprocessá-la de forma a torná-la sua, principalmente se considerarmos que cânone significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um “bem da humanidade” a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor pode ser constantemente observado através de diversas possibilidades de leitura, em tempos diversos, por leitores também diversificados. A obra literária, quando lida, revela por que é um cânone, resistindo ao tempo e às rupturas. A repetição de obras e autores reflete o interesse em mantê-los vivos na memória e transformá-los em bem cultural, assim como a de possibilitar sua decodificação e ressignificação.

No entanto, temos consciência de que a própria atribuição do conceito de “bem da humanidade” para a literatura tem sido repensado, a partir do momento em que se questiona o próprio conceito de cultura. Reis afirma que “o lugar da literatura é a cultura”² já que não se pode conceber a manifestação escrita de um povo sem considerar os pressupostos culturais que a produziram. Bakhtin também pondera que “a ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura de uma dada época.”³

Se não é aconselhável separar a literatura do resto da cultura, para concordar com Reis e Bakhtin, torna-se cada vez mais difícil delimitar

² REIS, 1992. p.86.

³ BAKHTIN, 1992. p.362.

espaços e atribuir conceitos para cânone e para tradição, levando-se em consideração que, na era da globalização, as fronteiras da cultura foram dilatadas e os espaços antes delimitados perderam seus limites. O homem, ao longo de sua trajetória, rompeu com as tradições e as retomou tanto a ponto de cada ruptura ser uma busca de outra tradição, de acordo com Umberto Eco.

Por isso, para se manter a tradição, é preciso que os indivíduos dessa tradição façam uso dela, manifestando a sua aceitação. A continuidade só se processa através da retomada. Mas a repetição também conduz a uma alteração daquilo que é repetido, porque a obra desloca-se do espaço primeiro, através de sua ressignificação num outro momento, por outros indivíduos, formados por outros aparatos culturais. A repetição coletiva é uma forma de alteração do original. Pierre Menard, de acordo com Borges,⁴ ao recusar o pastiche ou qualquer outra forma de alteração do texto de Cervantes, produz o que se classificaria como uma cópia, mas que não é uma cópia. Pierre Menard, contemporâneo de William James, leitor de Descartes, Leibniz, John Wilkins, Russell e Paul Valéry, decidiu “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes”. Porém, “ser no século XX, um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição”.⁵ Menard não pode ser Cervantes e o *Quixote* de Menard não pode ser o *Quixote* de Cervantes, porque Menard está no século XX e Cervantes está no século XVII e porque Menard não é Cervantes. A repetição do mesmo texto provoca uma releitura de *Quixote* e essa mesma repetição, aos olhos de Borges, torna o texto diferente, razão pela qual o cânone deveria abrir-se para as manifestações literárias de outros segmentos sociais.

Se repetir é uma forma de se chegar ao diferente, e se repetir é uma característica que constitui o estilo, o cânone precisa ser repetido e relido, para que tal retomada garanta a continuidade da tradição ou a ruptura com ela e, só assim, ser questionado, reinventado, recusado ou aplaudido. A prova de resistência aos questionamentos é um argumento para que se instaure um cânone.

⁴ BORGES, 1993.

⁵ BORGES, 1989. p.33.

“Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele.”⁶ Porém, se o homem tenta compreender a obra do passado com critérios apenas do passado, pouco poderá acrescentar ao que os próprios contemporâneos da obra puderam observar.

O autor e seus contemporâneos vêem, compreendem e julgam, acima de tudo, o que está mais perto de sua atualidade presente. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. Os tempos que lhe sucedem o libertam dessa prisão e a ciência literária tem vocação de contribuir para essa libertação.⁷

Sabemos que a obra aumenta de importância mais tarde, quando se insere na *grande temporalidade*, conforme Bakhtin, e, muito comumente, torna-se mais rica e mais intensa e cheia de significação do que nos tempos de sua contemporaneidade. Bakhtin ressalta que “uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados”.⁸

Desse modo, o texto retomado, ao longo das épocas, por leitores diversos, tem seu sentido complexificado. “No processo de vida póstuma a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar-se a si mesma, superar o que era na época de sua criação.”⁹ O distanciamento dos fatos costuma permitir uma visão diferenciada, motivo por que a retomada das obras literárias, ao longo dos tempos, modifica sua compreensão.

Por isso, as análises novas das obras indicadas para o Vestibular da UFMG podem dialogar ou não com outras análises feitas anteriormente e não se pode ler nenhuma delas ingenuamente. Se há muita informação sobre uma determinada obra, sua leitura se torna mais discutida e a tendência do leitor especializado é aprofundar além das leituras já feitas. Chegará um momento em que não se lê mais a obra, mas as leituras da obra, como é o caso do *Quixote* de Pierre Menard, que Borges lê em seu ensaio. O ensaio não se deleita sobre a obra de Cervantes, mas sobre a obra de Menard, que retoma Cervantes. Dessa forma, a caducidade da obra fica descartada porque Borges lê Cervantes

⁶ BAKHTIN, 1992. p.364.

⁷ BAKHTIN, 1992. p.366.

⁸ BAKHTIN, 1992. p.364.

⁹ BAKHTIN, 1992. p.365.

para compreender Menard e lê Menard para compreender Cervantes. Essa via de mão dupla desordena a ordem normal e temporal da evolução do estilo e os precursores podem estar posteriores ao escritor e à obra em que se inspiraram.

A acusação que se faz de que a literatura é elitista, porque privilegia as culturas hegemônicas, reforça a reação contra o cânone e se mantém também pelo fato de que a literatura conserva seu relacionamento com toda a cultura de uma forma diferenciada e muito estreita. Não é por menos que se discutem os lugares da literatura, sugerindo-se, entre os muitos, a cultura, o não-lugar, o entre-lugar, não se chegando a um ponto fixo, mas a interações.

Concluímos, em nossa pesquisa, que a lista dos escritores e obras selecionados, ao longo dos trinta anos de vestibular, mostra que a UFMG indica o cânone; contudo, a UFMG vem possibilitando a leitura de obras que, embora importantes no cenário cultural e para o registro da memória, não são normalmente trabalhadas no Ensino Fundamental ou Médio e que não constam das relações de autores apresentados nos livros didáticos, como é o caso de *Minha vida de menina*, que causou certa surpresa aos pré-vestibulandos e professores de Ensino Médio e cursinhos.

Uma nação que desconhece seus textos literários perde um dos elementos importantes para a formação da tradição. Sem tradição, o homem não encontra sua exterioridade. A origem do hábito de narrar se perdeu no tempo e não se sabe quando o homem inventou essa estratégia para garantir a memória. Mas narrar, seja oralmente ou através da escrita, tem sido uma das formas mais eficazes de assegurar a memória e preservar as diversas culturas dentro de uma nação. Por isso, a prática da leitura de ficção deveria estar profundamente interligada com a própria formação cultural do jovem, para que dela ele pudesse extrair o lazer e inserir-se, de forma prazerosa, nas propostas estéticas de sua tradição cultural e, só assim, questioná-la ou mantê-la viva para seus descendentes.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: MONEGAL, Emir Rodriguez. (Org.). *Jorge Luis Borges – ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. p.345-347.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- OLIVEIRA, Leni Nobre de. *O vestibular como espaço de canonização da Literatura brasileira*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. 205 p. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, ago. 1990. v.1.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

As travessias da imagem: *A força do destino*, de Nélida Piñon, e *E la nave va*, de Federico Fellini

Leonardo Francisco Soares

“Se a alma quer se reconhecer deve se olhar dentro da alma”.¹ Com essas palavras de Platão abre-se o filme *Le regard de Ulisses*, de Theo Angelopoulos, uma narrativa que irá justamente propor uma viagem do e pelo olhar, uma viagem para dentro. Se formos buscar a citação completa de Platão, teremos toda uma “teoria” do olhar, um verdadeiro “como ver”: “*se o olho quiser ver-se a si mesmo terá que se dirigir o olhar para um outro olho e precisamente para aquela parte do olho onde se encontra a faculdade perceptiva.*”² (grifos meus)

O olhar surge como um processo de conhecimento, de auto conhecimento e de criação que é espelhado: nos tornamos visíveis a nós mesmos através do olhar que o outro desfere sobre nós. E a cada olhar, *Um olhar a cada dia*, o outro também se reconhece: “visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo”,³ como em um espelho que, como bem nos mostra Maurice Merleau-Ponty em “O olho e o espírito”, abre a possibilidade para o conhecimento do eu e do outro.⁴

¹ PLATÃO. *Alcibiades*, 133b. Apud *LE REGARD d'Ulisses*. Direção de Theo Angelopoulos. Grécia, 1995.

² PLATÃO. *Alcibiades*, 133 a-b. Apud CHAUI, 1988. p.49.

³ CHAUI, 1988. p.59.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”, p.92.

Também, no filme de Theo Angelopoulos, tudo se reduz à capacidade que tenhamos de ver através dos fotogramas nebulosos, dos planos-seqüências, o imponderável, a tela vazia, branca e luminosa, o “olhar para um outro olho”, o “olhar para dentro da alma”. O caminho desse olhar é o da Viagem, da Odisséia, mas, ao depararmos com a impossibilidade de recuperar o passado, o primeiro olhar, as primeiras imagens, o primeiro filme, somos feitos um Odisseu contemporâneo, fracassado e perdido, por não poder olhar – *regard*–, resguardar, olhar de novo sua Ítaca desejada. Por outro lado, se não há a possibilidade desse reencontro, desse resguardar, há o impulso incontrollável de contar essa busca – a viagem de volta ao texto – e, principalmente, através desse re-contar o desejo de construir novas formas narrativas.

É esse impulso, esse desejo narrativo que nos é trazido pelos textos *A força do destino* e *E la nave va*. Imersos na *imagerie* contemporânea, tanto Federico Fellini quanto Nélide Piñon também irão problematizar a questão do olhar, a dialética do ver e do ser visto. Ao explicitarem, em suas narrativas, as figuras do cineasta e do escritor, os dois artistas apontam para o germe do processo de criação: o olhar do cineasta por trás da câmara, aquele que vê/lê o mundo e através da arte cinematográfica representa, reproduz esse ver; o olhar e as mãos da escritora, por trás da “máquina Hermes” (FD, p.107), que transforma, recria esse ver no espaço da página em branco.

O encontro entre o olhar do cinema e o da fotografia com a cena representada será constantemente orquestrado em *E la nave va*. O fotógrafo e o cinegrafista estão “olhando” e documentando o tempo todo, mas o olho que é visto pelo espectador é o da lente da objetiva. O cinegrafista, por exemplo, aparece com o olho grudado no visor da câmara, seu rosto não é visto, o que nos chama atenção é a sua mão que incessantemente movimenta a manivela: “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto”,⁵ a máquina surge como instrumento mediador, extensão do olho do artista.

Ao longo da narrativa, Federico Fellini irá colocar-nos diante de uma série de modos de olhar. O cartaz do filme é sintomático, nesse sentido, pois apresenta, em forma de desenho/pintura, várias caricaturas

⁵ BAZIN, 1991. p.22.

de personagens de *E la nave va*, como que posando para uma fotografia, com os olhos voltados para câmara, encimadas pelo olhar melancólico do rinoceronte. Esses olhares divergentes apresentados no cartaz irão nos assaltar ao longo de todo o filme. Assim, teremos o olhar devotado e contemplativo daqueles que vêm chegar o cortejo fúnebre, em especial, o “romântico” Conde de Bassano; o olhar das crianças, indiferentes à câmara, diante das pantominas do cômico Ricotin; o olhar para o estrangeiro, a consciência da diferença, seja a comitiva egípcia que chega para embarcar no Gloria N, ou os refugiados sérvios; o olhar maravilhado dos carvoeiros para o concurso de canto dos passageiros-cantores que se exibem ansiosamente; o olhar prazeroso dos divos e divas da ópera ao saberem-se focados pela câmara, afinal, aquele que olha é também olhado e vice-versa; o olhar para a câmara dos figurantes no cais, um olhar que denota um querer ser visto, mas também um querer ver quem está ou se “esconde” por trás da objetiva: o sujeito por trás do aparelho ou o espectador diante da tela?

Essa dialética do olhar, que será constantemente retomada ao longo do filme, é apresentada de forma explícita na seqüência do banho do rinoceronte, quando o cômico Ricotin derrama o seu olhar sobre os marinheiros do navio; esse olhar, índice de da homossexualidade do personagem, é logo denunciado: “Todos estão olhando para você”. Todo aquele que vê, vê no exato momento em que se deixa ser visto.

Esse jogo do olhar torna-se ainda mais complexo, quando todo o aparato técnico utilizado na filmagem é desvendado aos olhos do espectador. Toda a gama de olhares encenada no filme é focada, organizada por um outro olhar: o movimento do aparato técnico que a observa. O espectador vê uma imagem mediada por um olhar exterior que organiza a cena, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre ele e a tela. (Tomando a reflexão de Ismail Xavier) Ao entrarmos no “escurinho do cinema”, acompanhamos “a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça com clareza, dramaticidade, beleza (...) há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar aparato que observa.”⁶

Nesse cruzamento generalizado de olhares, espectador e autor se encontram em um jogo de cumplicidades, trocas, pactos e furtos. O

⁶ XAVIER, 1988. p.370.

olhar de um resgata o objeto, a imagem, o movimento para o olhar do outro. São os olhos daquele outro, autor, que nos fazem ver:

Se através dos meus filmes, quer dizer, reconhecendo-se neles, os espectadores alcançam uma plena consciência de si mesmos, supõe-se ter realizado esta condição de lúcida separação de si mesmos que é, essencial para poder continuar fazendo escolhas, realizar modificações e transformações.⁷

Também em *A força do destino*, teremos figurada no texto a voragem do olhar – o ver e o ser visto –, a interação de olhares que se confrontam durante o tempo da leitura sob o olhar do leitor. Esse *voyeurismo* se expressa de modo vário no romance, como o olhar implacável da narradora-cronista Nélida que segue incessantemente os passos de Álvaro e Leonora:

Não fui branda com ele, quando nos conhecemos. Furneci-lhe sim alguns sorrisos, mas pressentindo quantas léguas e poeira eles me fariam vencer em seu encaço, adverti-lhe que seria uma sombra implacável, não admitiria barreiras entre nós. Onde botasse ele o corpo, mesmo na intimidade de um catre, eu iria atrás, de nada lhe servindo disfarces. E esta caça permanente estendia-se também à sua amada.⁸

Ou o olhar sedutor que Leonora devota à narradora-cronista, desejosa de ser lida/vista: “Pensas que não sei que estás a fazer olhar de quem quer ser lida? [diz Álvaro a Leonora]”, “Pare de olhá-la com este jeito lânguido, querendo cativá-la, com intenção, bem sei, de entrar num texto micha, que qualquer publicação brasileira, do outro lado do Atlântico, estará disposta a publicar.” (FD, p.17) Ou ainda os olhares que Carlos de Vargas e que o Abade pousam sobre Leonora, olhares interditos que apontam para os desejos incestuosos do primeiro e que ameaçam os votos de castidade do segundo.

⁷ FELLINI, 1983. p.130.

⁸ PIÑON, 1997. p.11. A partir deste momento, as citações do romance *A força do destino*, de Nélida Piñon, serão feitas no próprio corpo do texto conforme a padronização que se segue: entre parênteses, em primeiro lugar, irá aparecer o título do romance abreviado, seguido do número da página onde se encontra o trecho escolhido. Por exemplo: (FD, p.11).

Na verdade, essa infinidade de olhares simultâneos, mirando-se no interior do romance de Nélide Piñon, configura as diferentes vozes narrativas que conduzem o texto: as vozes/olhares da cronista Nélide, de Dom Álvaro, de Leonora, de Carlos de Vargas e do Abade. Essa autonomia do olhar possibilita às personagens uma notória independência na estrutura do texto, independência essa que muitas vezes permite que elas rebelem-se contra a própria história que está sendo narrada, como na fala da narradora-cronista Nélide: “Não impedirei a vingança de Carlos. Talvez venha a dever-lhe a iniciativa de livrar-me de Leonora e Álvaro. Pois não quero segui-los por toda a vida.” (FD, p.82) ou na de Leonora antes de morrer: “(...) estou cheia desta história, desta tal *A força do destino*. Cada um cuide de si. Não estou aqui para favorecer a cronista Nélide, uma gananciosa, sempre atrás de direitos autorais.” (FD, p.97). Essa autonomia da voz e do olhar das personagens em relação às palavras da autora nada mais é do que a comprovação do caráter dialógico e polifônico de *A força do destino*, texto feito do e para o exercício do contraponto.

Outras versões, outras visões, outros olhares são orquestrados ao longo do texto. Sendo sobretudo para o olho do leitor/espectador, avidamente atento à representação, que a narradora-cronista e as personagens prepararam cuidadosamente seus truques e artifícios, dando-se em espetáculo, em um desejo de ver e de serem vistas. Olhares máscaras que se cristalizam a cada instante da leitura, levando o leitor a perder-se em uma rede de enganos, como a tecida por Leonora:

Sabia melhor que ninguém do que eram capazes os olhos de Leonora querendo cativar o mundo. Contara-lhe quinze mil expressões exatamente, todas catalogadas em sua memória. Dispunha-se a este trabalho, mal obrigava Leonora a levantar-se da cama. Às vezes, confundia a ficha, julgava Leonora alegre e perversa quando, em verdade, estava alegre mas desatenta.(...) Antes de Leonora olhar Dom Álvaro, no Bairro de Santa Cruz, a suspirar pelas laranjas amargas, e ao pé da Cruz de La Cerrajería, adivinhou quantas expressões usaria sua ama até convidá-lo a aparecer às nove no portão dos domínios de Calatrava. Foram exatamente mil e duzentas expressões que a levaram ao orgulho, pela exatidão numérica. (FD, p.104).

No momento em que novas formas de produção e de fruição são trazidas pela contemporaneidade, perceber o jogo do olhar encenado

na e pela linguagem de *A força do destino* é essencial, principalmente para compreendermos a evolução na atitude do leitor/espectador diante da cena/texto.

A mudança de visada no processo de recepção da obra de arte, da “aura”, recolhimento e contemplação, ao “choque”, recepção descontínua,⁹ é encenada também de maneira nítida no filme de Federico Fellini. Nas primeiras seqüências de *Ela nave va*, temos o olhar dos pioneiros, o cinema e a fotografia são apresentados como novas formas de documentar os acontecimentos. O fotógrafo e o cinegrafista registram o embarque dos passageiros-cantores, enquanto a multidão no cais parece eufórica com a possibilidade de ser filmada. É o momento no qual a imagem técnica configura-se como documento, prova da história, pouco importando qual possa ter sido a verdade dessa história, pois, mais do que pela “qualidade” da reprodução, pelo eixo de semelhança, a imagem fotográfica e a cinematográfica ganham autenticidade por corresponderem a um registro automático:

ela [a imagem fotográfica e também a cinematográfica] se imprime na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na causalidade fotoquímica. Como resultado do encontro entre o olhar do sistema de lentes (a objetiva da câmara) e o ‘acontecimento’, fica depositada uma imagem deste que funciona como um documento.¹⁰

Assim, tanto os eventos marcantes para os passageiros do Gloria N, como a façanha ou “experiência científica” do baixo, ao fazer a galinha dormir, quanto os bons momentos da viagem devem ser registrados: Entretanto, a “verdade” desse tipo de imagem é colocada em xeque, logo na primeira seqüência do filme. Quando da chegada do cortejo fúnebre, as cinzas de Edmea Tetua são retiradas do carro fúnebre, mas como o fotógrafo não estava apostado para documentar o fato, a “cena” é repetida. Para a imagem técnica, a pose torna-se mais significativa que o fato em si. O cinema e a fotografia surgem como provas, documentos da realidade, ao mesmo tempo em que suas imagens podem ser construídas e manipuladas, criando essa realidade.

⁹ BENJAMIN, 1985. p.190-194.

¹⁰ XAVIER, 1988. p.368.

Nas primeiras cenas de *E la nave va*, Federico Fellini mostra a evolução do discurso cinematográfico. O cinema mudo de imagens aceleradas e preto e brancas vai progressivamente cedendo espaço para a cor, o som, os movimentos de câmara. Já ao final do filme, o cineasta desvela todo o complexo aparato técnico utilizado na produção, “tal como a serpente que se enrosca para morder a própria cauda”. Assim como Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, em *E la nave va*, Federico Fellini vem colocar em discussão as modificações trazidas pelo uso de técnicas industriais na produção visual, apontando para a perda da aura, da autenticidade do objeto artístico, quando a “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”,¹¹ o que fica evidente em outra cena de *E la nave va*, quando o cronista Orlando pede à prima de Edmea Tetua a sua opinião sobre a cantora, e ela responde: “Não a via há anos. Só por fotografias”.

A forma de percepção e de recepção da obra de arte irá acompanhar essa mudança. Esse estado de coisas é representado de forma singular em *E la nave va*. A figura de Edmea Tetua, em torno da qual se constrói a ficção, é apresentada em vários momentos como um ser coberto de aura: “Edmea não era só diferente de todas. Era única.” O fato de a cantora estar morta torna o modo de ser aurático de sua figura ainda mais forte, pois sua imagem é cultuada de forma quase religiosa pelas outras personagens.

Essa relação ritualística com a imagem de Edmea Tetua é nítida, por exemplo, na seqüência em que alguns passageiros reúnem-se para uma “experiência espiritual”, na qual o secretário do diretor da Ópera de Roma, “um médium clarividente”, incorpora o espírito da cantora. Essa seqüência aponta para o fato de que a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição era através do culto: Por outro lado, ao terminar a cena com a imagem de Bassano travestido, um simulacro de Edmea Tetua, Federico Fellini carnavaliza o ritual e destrona a idéia de aura.

Desde as primeiras seqüências do filme, essa aura já era assombrada pelos meios de reprodutibilidade técnica, como na já comentada

¹¹ BENJAMIN, 1985. p.170.

cena em que a retirada das cinzas da cantora do carro fúnebre é repetida para que fique registrada em celulóide, para que vire documento, ou melhor, memória em série, o que evidencia a tensão entre duas formas de fruição da obra de arte: uma, a aura, voltada para a contemplação e o recolhimento; outra, o choque, marcado pela recepção descontínua.

Sintomático, nesse sentido, é o posicionamento do Conde de Bassano. Levado pelo desejo de captar e possuir o objeto, no caso a figura de Edmea Tetua, Bassano, “um tipo romântico”, nas palavras do narrador-cronista Orlando, mantém em seu quarto uma espécie de santuário, no qual contempla, em uma atitude de concentração e de recolhimento, os vestígios da cantora, suas imagens – as fotos e os fotogramas – e seus objetos. Temos aí, nesse santuário, elementos característicos da reprodução técnica da arte, como a fotografia, o cinema e o disco, entretanto, a postura que Bassano mantém diante desses objetos é puramente anacrônica. Sua recepção é marcada pelo valor de culto, pela contemplação. Nesse sentido, não deixa de ser emblemático, o fim dessa personagem, que, apesar do naufrágio, deixa-se ficar no navio, ao som de *Clair de Lune*, preso em seu santuário, diante do *close-up* de Edmea Tetua, exibido no filme ao qual ele assiste: “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto”.¹² Nessa que é uma das mais belas seqüências do filme, alheio à água que invade a cabine, Bassano movimenta a manivela de um velho projetor, ao mesmo tempo em que o *close-up* de Edmea Tetua é reproduzido na água que inunda o quarto e nas fotos que bóiam e emolduram a tela.

O paradigma teológico, o valor de culto, a aura tornam-se impraticáveis, pois, imerso em um mundo de mercadorias, de fantasmagorias, o sujeito contemporâneo, cindido e fragmentado, vê a realidade como efeito da contaminação e do cruzamento das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções distribuídas pelos *mass media*. Sua atitude diante da arte passa a ser marcada pelo *choque*, a percepção descontínua de uma realidade tornada espetáculo.

Em suas obras, tanto Federico Fellini quanto Nélide Piñon refletem sobre esse momento de crise contemporânea da linguagem e de sua recepção, ao mesmo tempo em que suas ficções levam às últimas conseqüências as potencialidades narrativas, colocando a nu o processo

¹² BENJAMIN, 1985. p.174.

de construção do ficcional. Daí, *Ela nave va* e *A força do destino* serem textos que não temem apresentarem-se como textos, como maquinismos montados pelos artifícios da linguagem fílmica e literária, respectivamente. Para os dois artistas, o mundo não é senão um gigantesco palco, esse incessante espetáculo que perpassa as páginas do romance e os fotogramas do filme.

Referências Bibliográficas

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. *E LA NAVE va*. Direção de Federico Fellini. Itália/França, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-221. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"; "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov".
- CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-64.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Edição de Cristian Strich e Anne Keel. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- UM OLHAR a cada dia. Direção de Theo Angelopoulos. Grécia, 1995. (Tradução de TO VLEMMATA tou Odyssea; LE REGARD d' Ulysses).
- PIÑON, Nélida. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- XAVIER, Ismail. "Cinema: revelação e engano". In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.367-384.

Esoterismo e a recepção crítica de Guimarães Rosa

Luiz Cláudio Vieira de Oliveira

O objetivo deste texto é indicar a presença, nos textos de Guimarães Rosa, de *Magma* a *Estas estórias*, de uma vertente esotérica, ocultista, hermética e iniciática, percebida e apontada pela crítica em várias oportunidades e com diversos graus de aprofundamento. Trata-se de um texto limitado, dada a extensão da bibliografia crítica e a complexidade do tema. Desde já, entretanto, reservo-me o direito de aprofundá-lo, considerando meus trabalhos já desenvolvidos sobre a recepção crítica de Guimarães Rosa.

Em 1946, Guimarães Rosa publicou *Sagarana*, bem recebido pela crítica por não transgredir o cânone literário da época, ainda ligado aos padrões do chamado “romance de trinta”. José Lins do Rego lançara *Fogo Morto*, em 1943. Jorge Amado publica *Seara Vermelha*, em 1946. Graciliano Ramos, que participara da comissão julgadora do concurso da José Olympio, em 1937, a que concorrera Guimarães Rosa, lançou *Angústia* nesse mesmo ano. Portanto, o sertão estava mais para sociologismos e regionalismos que para esoterismos.

No entanto, há um conto em *Sagarana* que se destaca dos demais. Trata-se de “São Marcos”, cuja importância ressalta por dois motivos. Primeiro, por constituir explicitamente um tratado de vuduísmo ou fetichismo e, segundo, por conter a poética rosiana, sua preferência pelo “ileso gume dos vocábulos”, sua constatação de que “as palavras têm canto e plumagem”. Se não considerarmos *Magma*,¹ cujos poemas

¹ OLIVEIRA, 2000. p.115-126.

funcionam como matrizes temáticas da obra de Guimarães Rosa, “São Marcos” será a primeira teorização poética, e metalingüística, da obra rosiana. Além disso, o conto reproduz um cerimonial maçônico de iniciação, em que o personagem fica cego e torna a ver a luz. É o primeiro sinal de esoterismo em sua obra, como que um ensaio para o que haveria de vir a seguir. Etimologicamente, esoterismo significa o conhecimento que é ministrado a poucos, aos iniciados apenas, e, por extensão, traduz tudo aquilo que é hermético. O verbete esotérico liga-se a ocultismo e àquele conhecimento compreensível por poucos, hermético. Milton de Godoy Campos foi um dos precursores na análise dessa faceta da obra rosiana, num artigo publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de 6 de janeiro de 1974. Nesse texto, analisa “São Marcos” como um ritual de iniciação maçônico, em que a mata descrita pelo narrador é um grande templo que o iniciado tem que percorrer, vendado, até o momento em que, já iniciado nos mistérios, vê a verdadeira luz. A verossimilhança, que disfarça a matéria iniciática, é obtida pela crença generalizada em feitiços por parte da população do lugarejo denominado Calango Frito, onde até as crianças eram useiras e vezeiras em feitiços. Coloca-se aí outra constante do pensamento rosiano: de que há coisas beirando o mistério, com que nem sequer sonhamos. Esse mistério cósmico que nos envolve irá surgir nos prefácios de *Tutaméia* e em *Grande Sertão: Veredas*, de forma mais ostensiva. Hugo Pontes, poeta de Poços de Caldas e mestre maçom, publicou um interessante texto sobre a temática maçônica, intitulado “A simbologia da iniciação maçônica em ‘O recado do morro’, de Guimarães Rosa”, no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, de 2 de maio de 1987. Seu texto complementa o artigo de Milton de Godoy Campos, para quem “São Marcos”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” se articulavam numa trilogia de conteúdo esotérico e iniciático:

Três textos de Guimarães Rosa, um de *Sagarana*, ‘São Marcos’, e dois de *Corpo de Baile*, ‘Recado do Morro’ e ‘Cara de Bronze’, formam uma trilogia de notável característica, a de apresentar cada uma das narrativas três níveis significativos. Ligam-se assim a uma antiga tradição místico-lendária. (...) Os textos rosianos mencionados apresentam: o nível da ‘estória’ propriamente dito, que serve de suporte a outros dois: o de uma proposição estético-lingüística que se desenvolve ao lado do plano ‘ocultista’ e, muitas vezes, atua também alegoricamente para expressar esse plano, e o de uma ‘mensagem’ ligada aos ‘Mistérios’, ou seja, a descrição de cerimônias iniciáticas.”²

² CAMPOS, 1974. p.1.

Além dessas duas referências explícitas a rituais maçônicos em contos de Guimarães Rosa, um dos primeiros livros a tratar da matéria esotérica na sua obra foi o de Consuelo Albergaria, *Bruxo da linguagem no grande sertão*, de 1977, cujo objetivo era o “levantamento e análise de elementos de Ocultismo em *Grande Sertão: Veredas*”.³ E esclarece, a seguir, que o Ocultismo, a que se refere, “prende-se ao aparecimento de elementos provenientes da Ciência Sagrada da Tradição: Esoterismo, Hermetismo, Alquimia, Cabala, Astrologia e Pitagorismo e se acha vinculado àquilo que Guimarães Rosa chama a ‘metafísica’ da sua linguagem.”⁴ Mais à frente, a autora justifica a permanência do esoterismo por ser algo impossível de racionalização. Por mais que já tenham sido explicados, “os mistérios permanecem, pois sua natureza mesma é secreta e inexplicável”.⁵ E acrescenta: “O mistério não pode ser racionalizado, pois, se o fosse, perderia aquilo que o caracteriza.”⁶ Com esse conceito, acaba por aproximar o esoterismo da noção de signo, cuja significação está sempre em processo, jamais estável. É o que nos dizem os conceitos de signo, de Peirce, e o de valor, de Saussure. Monique Balbuena afirma que os cabalistas relativizaram a linguagem dos textos da Lei, que adquiriu novas interpretações, o que está de acordo com as “concepções metafísico-cosmogônicas” de Poe e de Guimarães Rosa.⁷ Portanto, este sentido relativizado, não-absoluto, será sempre buscado, uma vez que permanece o mistério, fazendo com que o processo de busca e de aprendizagem seja permanente.

A análise de Consuelo Albergaria nos mostra *Grande Sertão: Veredas* como um processo iniciático de Riobaldo, conduzido por Diadorim, a partir do episódio da travessia do rio, quando ambos são ainda jovens. Num filme realizado recentemente sobre a travessia do São Francisco por Riobaldo e Diadorim, a cineasta Marily da Cunha Bezerra encontrou uma forma de metaforizar a iniciação. Ao buscar locações para as filmagens, encontrou, na beira de um afluente do São Francisco, uma espécie de lapa. Com isso conseguiu um efeito surpreendente: ao

³ ALBERGARIA, 1977. p.17.

⁴ ALBERGARIA, 1977. p.17.

⁵ ALBERGARIA, 1977. p.27.

⁶ ALBERGARIA, 1977. p.27.

⁷ BALBUENA, 1994. p.121.

navegarem, os personagens saem das sombras para a luz. Além dessa travessia rumo ao conhecimento, feita por Riobaldo, outros símbolos e elementos, como a capanga de Diadorim, a tesoura e a navalha, os bichos de asas, o cavalo Siruiz, os nomes anagramáticos e os desenhos cabalísticos são analisados por Consuelo Albergaria. O espelho é um símbolo presente em numerosas doutrinas e bastante importante na obra de Rosa. Basta que nos lembremos da posição medial do conto com este título, em *Primeiras Estórias*, dividindo o total de contos em duas metades de dez contos, como se os espelhasse.

Travessia de Grande Sertão: Veredas, de Antonio Roberval Miketen, analisa o romance como o desenvolvimento do tema do mito da iniciação. Riobaldo estaria em "...busca da essência de seu ser através de um poder"⁸ que só se daria por sua iniciação, ainda que às avessas, que o faz assimilar as potências do mal: o demônio. Por isso a referência ao "homem dos avessos", em todo o romance. A análise de Miketen considera o número três, uma vez que a idéia de trindade ocorre em diversas religiões, das escrituras védicas aos mistérios gregos e, daí, aos textos cristãos, e estuda também o número quatro, também um número cabalístico, que representa o número de provas por que passa o iniciado nas cerimônias maçônicas. Três e quatro se combinam para formar o número sete e, multiplicados, o número doze. Ambos são importantes na Cabala e em outras doutrinas esotéricas. Em nossa cultura, são comuns as referências à trindade, aos quatro pontos cardeais, aos sete pecados, aos sete dias, aos doze meses, aos doze profetas, aos três reis magos, às três igrejas (exotérica, mesotéria e esotérica), às três virtudes teológicas, aos quatro elementos (ar, água, terra, fogo), aos quatro evangelistas, aos sete sacramentos, aos sete pedidos do Pai Nosso, às sete maravilhas, aos sete anões, aos sete anos de pastor, de Jacó, e a vários outros exemplos.⁹ Flávio Aguiar, num texto publicado em *O sertão e os sertões*, de 1998, denominado "O oco do mundo", nos diz:

Riobaldo carrega consigo uma cifra de identificação, centrada no número sete. Sabemos do gosto de Guimarães pela Cabala e coisas afins, assim como sabemos que o número sete significa a recuperação do sentido da totalidade, juntando em si o três,

⁸ MIKETEN, 1982. p.29.

⁹ CHABOCHE, [s.d.].

princípio da unidade refeita e da estabilidade, com o quatro, princípio do movimento. O sete junta, portanto, a permanência e o fluir.¹⁰

Ana Maria Machado, em *Recado do nome*, leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens, continua a trilha indicada por Guimarães Rosa, seguida depois por Consuelo Albergaria, por Júlia Conceição Fonseca Santos, cujo livro, de 1971, se chamou *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*, e por Amariles Guimarães Hill, que publicou “A construção no nome” nos *Cadernos da PUC*, também de 1971. Ao lado de uma preocupação permanente com os nomes dos protagonistas: Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo, Hermógenes, houve sempre uma investigação etimológica e esotérica com os nomes dos inúmeros personagens rosianos. Num texto de 1979, *O sentido e a máscara em Grande Sertão: Veredas*, analiso os nomes dos quatro protagonistas ligando-os a Hermes, o deus grego, já que todos participam de alguma de suas características.¹¹ Quem sugere este direcionamento de pesquisa é o próprio Guimarães Rosa que, em carta a Edoardo Bizarri, seu tradutor, revela a ligação dos nomes dos personagens de “O recado do morro” com símbolos planetários, alquímicos e astrológicos.

Ainda é Guimarães Rosa quem orienta os olhos da crítica para as capas e orelhas de seus textos, especialmente *Grande Sertão: Veredas* e *Primeiras estórias*. É notório o cuidado com que o autor discutia com Poty, seu ilustrador, os detalhes das capas e das orelhas desses dois livros. Nas orelhas de *Primeiras Estórias* há símbolos extraídos da alquimia, da astrologia, como os referentes a Júpiter e Vênus, por exemplo, e signos astrológicos do zodíaco: Áries, Câncer, Libra, Sagitário, Leão, Aquário, Escorpião. Tais símbolos são comuns a diversas ciências herméticas. Eles aparecem nas orelhas e no índice do volume, e constituem, seguramente, a chave para a análise dos contos. Também as orelhas de *Grande Sertão: Veredas* trazem símbolos que se repetem na obra de Rosa. É o caso, por exemplo, do triângulo e do círculo que, juntos, irão constituir a marca de Augusto Matraga, desenhada a fogo em suas nádegas. Apesar de Walnice Galvão¹² ter associado esses símbolos

¹⁰ AGUIAR, 1998. p.85.

¹¹ OLIVEIRA, 1979.

¹² GALVÃO, 1978.

ao cristianismo, assim como associa a figura de Matraga a São Domingos e a São Francisco, não se pode deixar de reconhecer que são antiqüíssimos e presentes em várias doutrinas esotéricas. Além disso, estão presentes em vários textos de Guimarães Rosa, de forma ostensiva ou não.

Benedito Nunes, ao analisar o conto “Cara-de-bronze”, não faz referência explícita ao Ocultismo, mas aos arquétipos presentes na obra rosiana, como o da viagem, “o das figuras míticas da Terra Mãe, da Terra Primordial e da Árvore da Vida – Nhorinhá, Beatriz e Helena”.¹³ Já Francis Utéza,¹⁴ em *Metafísica do Grande Sertão*, traça um retrato bastante abrangente da preferência de Guimarães Rosa pelo Hermetismo, pelo Ocultismo e pela Alquimia, pelas filosofias orientais, pelo Tarô, pelos mitos gregos e por outras fontes míticas e místicas. O autor tenta rastrear todas essas doutrinas e filosofias que teriam confluído para a obra de Guimarães Rosa, especialmente *Grande Sertão: Veredas*.

Mais recentemente, têm surgido alguns textos que exploram os elementos esotéricos da obra rosiana, ampliando os achados anteriores, já citados aqui, e as próprias mensagens de Guimarães Rosa, que sinalizam um caminho para o crítico. Se o autor já chamara a atenção para a relação entre os planetas, o nome dos personagens e o dos fazendeiros, já havia também destacado a importância de certos textos colocados propositalmente como epígrafes de suas obras. É o caso das epígrafes de Plotino, filósofo neo-platônico, que afirmam:

Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.

O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua. (De *Manuelzão e Miguilim* e de *No Urubù-quaquá, no Pinbém*, respectivamente)

¹³ NUNES, 1976. p.194.

¹⁴ UTÉZA, 1994.

Heloísa Vilhena de Araújo, no livro *A raiz da alma*,¹⁵ de 1992, amplia as indicações de Rosa e compreende que a equivalência de planetas, personagens e fazendeiros se faz também em relação aos próprios contos de *Corpo de Baile*, cada um deles equivalente também a um dos sete planetas. O conto “O recado do morro” ocupa um lugar central nesse balé cósmico, equivalendo a Mercúrio; “Campo geral” corresponde ao Sol; “Uma estória de amor”, a Júpiter; “A estória de Lélío e Lina”, a Marte; “Dão-lalalão”, a Vênus; “Cara-de-Bronze”, a Saturno; “Buriti”, à Lua. Ao concluir seu livro, Heloísa Vilhena mostra que Guimarães Rosa, ao criar o “corpo de baile”, criou também um universo que é um corpo em harmonia, composto de ar, água, fogo e terra, e em perfeição, ou seja, com a forma de uma circunferência, cujos pontos são equidistantes do centro. Está aí, nessa interpretação, todo o caráter hermético e ocultista, de várias doutrinas ocultistas, cujas origens remontam às doutrinas platônicas e às de outros filósofos gregos e também a assunção das epígrafes citadas acima. Em seu livro *O roteiro de Deus*; dois estudos sobre Guimarães Rosa, de 1996, a autora analisa, à luz da tradição cristã, primeiro *Grande Sertão: Veredas*, depois, *Corpo de Baile*. Para este, vale-se das epígrafes extraídas de Ruysbroeck, teólogo cristão do séc. XIV, místico, que se referem a uma pedra brilhante, ou seja, a pedra filosofal dos alquimistas:¹⁶

A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes.

Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.

A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.

Para Heloísa Vilhena, a pedra é, nada mais nada menos, que Deus; e os planetas, correspondentes aos contos de *Corpo de Baile*, são na verdade correlatos aos sacramentos: Crisma, Batismo, Ordem, Penitência, Casamento, Extrema-Unção, Eucaristia. Também em seu

¹⁵ ARAÚJO, 1992.

¹⁶ ARAÚJO, 1996. p.383.

livro *O espelho*; contribuição ao estudo de Guimarães Rosa, de 1998, a autora lança mão de um profundo conhecimento de mitologia e de filosofia grega para conceber a obra de Rosa, especialmente *Primeiras Estórias*, como “uma experiência religiosa pessoal e profunda, de excepcional intensidade, que transforma radicalmente a vida de quem a experimenta.”¹⁷ Na verdade, o conhecimento que a experiência religiosa traz é correspondente à experiência iniciática: faz-se de súbito, por uma revelação. E é o próprio Guimarães Rosa que afirma: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”.¹⁸ Num texto publicado há algum tempo,¹⁹ em que analiso a aprendizagem na obra de Guimarães Rosa, destaco esta frase solta em seu romance, muitas vezes despercebida pelo leitor. No texto, dizia o seguinte:

Uma das frases que chamam a atenção do leitor de *Grande Sertão: Veredas* é aquela em que Riobaldo diz: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”. Nesta frase, verdadeiramente um provérbio pela sua estrutura e conteúdo, há duas idéias paradoxais, uma em cada metade. Ao se dizer que mestre não é quem sempre ensina, está-se contrariando a noção corrente, comum, de que o mestre é quem ensina e, ao mesmo tempo, destacando as ações de ensinar e aprender, comuns ao professor e ao discípulo. A segunda metade completa a ruptura com o senso comum, cuja noção de aprendizagem pressupõe tempo. Dito de outra forma, o provérbio seria: mestre é quem de repente aprende. Só poderemos compreendê-lo se aceitarmos que o mestre, o professor, é aquele que professa, ou seja, que crê. Essa crença acontece, como a São Paulo, de repente. Crer não depende de reflexão, de um raciocínio demorado. Por isso, o mestre é quem crê, quem aprende de repente, quem se deixa iluminar e se torna, por sua vez, luz.

Com essa frase, Guimarães Rosa sintetiza aquilo que em sua obra volta-se para a Cabala, o Hermetismo, o Ocultismo e para uma concepção orientalista do homem, do conhecimento, do mundo. Ao contrário da ciência ocidental, que se constrói como uma certeza, mesmo que possa vir a ser refutada, o processo de aprendizagem encampado por Rosa se

¹⁷ ARAÚJO, 1998. p.255.

¹⁸ ROSA, 1970. p.235.

¹⁹ OLIVEIRA, 1999. p.25.

faz como um processo permanente, mais centrado no processo de busca que na chegada a um resultado definitivo. A construção racional do conhecimento se faz por vias irracionais, em que a revelação tem um papel importante. Por isso mesmo, Rosa era um escritor intuitivo, a quem os textos eram revelados de forma misteriosa e ocasional. Não que isso suprimisse o estudo minucioso, a atenção permanente, a informação constante, as anotações de detalhes sobre tudo e sobre todos. A própria vida de Guimarães Rosa nos demonstra seu apreço pela informação e pela cultura. Mas nos indica também que o autor acreditava numa outra via por que se pode adquirir o conhecimento. O cerimonial maçônico, presente em seus textos, ressalta a importância da aprendizagem e o fato de que somos, todos nós, aprendizes. Essa travessia para o conhecimento pode ser percebida na maioria de seus textos, desde “O Burrinho Pedrês”, de *Sagarana*, até *Grande Sertão: Veredas*, em que o processo de aprendizagem de Riobaldo é permanente. Os prefácios de *Tutaméia* constituem outra maneira de Rosa falar do processo de aprendizagem, na medida em que tematiza sobre o absurdo, o nonsense, o paradoxo, o humor, como “modos de escanchar os planos rasos da lógica” e como formas de libertar o pensamento de padrões rígidos que o enformam. É o que se vê nas anedotas incorporadas aos prefácios e nas referências à escovação de dentes. Por isso, lança mão dos processos do Hermetismo, cuja busca não cessa nunca, e que, por isso mesmo, nos obriga a uma renovação contínua; por isso, também, faz da língua o seu lugar preferido para aprender e para fazer com que seu leitor, desautomatizando saberes e usos lingüísticos estereotipados, também aprenda “de repente”, como numa revelação, num verdadeiro processo iniciático.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, Flávio. O oco do mundo. In: BRAIT, Beth (Org.). *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.79-102.
- ALBERGARIA, Consuelo. *O bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio: Tempo Brasileiro, 1977. 154p.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *A raiz da alma*: Corpo de Baile. São Paulo: Edusp, 1992. 176p.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *O roteiro de deus*: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998. 260 p.
- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da Cabala*. Rio: Imago, 1994. 204 p.
- CAMPOS, Milton de Godoy. Guimarães Rosa, mestre ocultista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 jan. 1974. Suplemento Literário, p.1.
- CHABOCHE, François Xavier. *Vida e mistério dos números*. São Paulo: Hemus, [s.d.]. 235 p.
- GALVÃO, Walnice. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- HILL, Amariles Guimarães. A construção do nome. *Cadernos da PUC*. Rio, n.6, jul. 1971.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio: Imago, 1976. 200p.
- MIKETEN, Antonio Roberval. *Travessia de Grande Sertão: Veredas*. 2.ed. Brasília, Thesaurus, 1982.127p.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *O sentido e a máscara em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte, UFMG, 1979. 199 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Magma: as origens de Guimarães Rosa. *Calígrama: Revista de estudos românicos*, Belo Horizonte, v.5, p.115-126, nov. 2000.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. A travessia para a aprendizagem. *Revista Cultura em diálogo com a saúde*, Belo Horizonte, v.I-II, p.25-6, jun. 1999.
- PONTES, Hugo. A simbologia da iniciação maçônica em O recado do morro, de Guimarães Rosa. In: *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 maio 1987. Suplemento Literário. p.5-7.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 7.ed. Rio: José Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquã, no Pinhém*. 4. ed. Rio: José Olympio, 1969.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 8.ed. Rio: José Olympio, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 13.ed. Rio: José Olympio, 1971.
- SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio: INL, 1971.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994. 459p.

Medéia, Lilith e Pandora: a representação do feminino na antigüidade

Lussandra Drummond de Alvarenga

Mulher! És a porta do diabo. Persuadiste
aquele que o diabo não ousava atacar de
frente. Foi por tua causa que o filho de
Deus teve de morrer. Deverias andar
sempre vestida de luto e de andrajos.

Tertuliano

Diante das várias formas de se entender o mito, torna-se necessário salientar o seu caráter axiológico, isto é, fundador de valores, de modelos de comportamento.

É fácil perceber que o discurso mítico, através de símbolos e metáforas, encobre valores culturais vigentes na sociedade na qual está inserido. Segundo Barthes, “o mito é um determinado social.”¹ Pode ser visto, portanto, como representação de uma realidade. O mito não guarda apenas um caráter narrativo. Ao contrário, deixa de ser narrativa para tornar-se uma verdade. A partir dessa asserção – *o mito deixa de ser narrativa para tornar-se uma verdade* – vamos propor o delineamento da representação do feminino pelos mitos de Lilith, Medéia e Pandora.

¹ BARTHES, 1987. p.63.

Se, como afirma Mielietinsk,

o mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem,²

então certamente o mito de Medéia – por exemplo – irá explicar e sancionar a ordem social vigente na pólis do século V a.C. Medéia será uma explicação da cultura grega para o homem grego acerca das ordens sociais e cósmicas estabelecidas nessa pólis que o gerou.

Dessa forma, todo e qualquer mito tem uma função ordenadora e harmonizadora que consiste em adaptar os indivíduos ao *socium*, isto é, em modelar comportamentos. Daí dizer que ele encerra o papel de transformar o caos primitivo em cosmos.³ Assim sendo, o mito pode ser considerado uma construção imaginária do próprio homem, no qual ele projeta no passado (passado mitológico) todos os seus ideários. Transporta para o mito, ou seja, para o mundo das origens, tudo aquilo que deseja para vigorar no presente e, como consequência, justifica o desenvolvimento das instituições políticas da sociedade em que vive. Dessa forma, o mito

inverte a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico, em “natural”: aquilo que não passa de um produto da divisão em classes e das seqüelas morais, culturais, estéticas, é apresentado (anunciado) como “óbvio”; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob efeito da inversão mítica, o Bom Sentido, o Bom Direito, a Norma, a Opinião corrente, numa palavra, a *Endoxa* (figura laica da Origem).⁴

É dessa forma, invertendo a cultura em natureza, que o mito de Lilith, assim como o mito grego de Medéia ou de Pandora, funda um sistema de valores entre nós. O mito babilônico de Lilith – resgatado no

² MIELIETINSK, 1987. p.197.

³ Gostaria de lembrar o significado da palavra *kósmos* na língua grega: *ordem, organização, mundo*.

⁴ BARTHES, 1987. p.63.

Talmude e no Zohar (ou Livro dos Esplendores), livros de tradição judia que trazem comentários orais e a significação mística dos textos bíblicos – cita Lilith, a primeira mulher de Adão, como uma figura demoníaca. Criada por Deus no último dia da Criação, no começo da noite da Sexta-feira, junto aos répteis e aos demônios, Lilith, ao contrário de Adão (nascido do pó puro), é gerada através do pó negro, das fezes, da imundície. Deixada por Deus em estado informe, cheia de saliva e sangue, Lilith não vive com Adão um relacionamento harmonioso. O amor dos dois, desde o início, é repleto de perturbações. O conflito entre eles nasce a partir do momento em que o casal irá se unir sexualmente: Lilith não aceita a posição naturalmente imposta – a mulher por baixo e o homem por cima. Com tal situação, ela se impacienta. Não aceita ser dominada por Adão e quer inverter as posições sexuais, na intenção de estabelecer uma paridade, uma igualdade entre eles. Adão, no entanto, é intransigente. Não aceita as reivindicações de sua mulher. Lilith, com isso, afasta-se dele, profanando o nome de Deus. Criando asas milagrosamente, ela voa em direção ao Mar Vermelho. Adão, na mais extremada situação de abandono, queixa-se ao Todo Poderoso. O Criador, então, determina à Lilith que volte para estar ao lado de seu companheiro. Ela, odiosa, não O obedece. Assim, Lilith transforma-se: não é mais a companheira de Adão, é a mulher-demônio, que passa a viver no Mar Vermelho rodeada de criaturas perversas. Esta sua atitude, no entanto, não permanece impune. Deus castiga Lilith com o extermínio de seus filhos e com a prescrição de sua esterilidade. Em decorrência disso, Lilith declara mais uma guerra ao Pai: vinga-se desse castigo, estrangulando crianças pequenas e atacando homens através de mortais abraços, durante a noite.

Pode-se perceber, então, que o mito de Lilith, ao apresentar a figura da mulher como símbolo da transgressão, cria uma tradição cultural que nos impõe a consciência da diferença: aquela que, através da construção de uma extrema hierarquização entre masculino e feminino, nos submete ao poderio patriarcal – ao domínio do homem sobre a mulher. Com o objetivo de manter e controlar esta ordem social, que se fundamenta no poder masculino, essa tradição reduz a mulher à condição de reprodutora e reprime toda a sua sexualidade. O ideal feminino deverá colar-se à imagem da Virgem Maria: à mulher fica vetado o direito ao desejo e à liberdade de escolha.

A figura de Lilith chega até nós para rasurar a essência feminina construída pelo pensamento patriarcal e revelar o caráter misógino

deste. *Lilith* é o signo que exprime a concepção masculina sobre a mulher: *instrumentum diaboli* – fonte do perigo, do malefício, da fatalidade. Símbolo do desejo, da sedução e, portanto, da transgressão aos valores culturais vigentes, *Lilith* é aquela que instiga, perturba o amante sem jamais se submeter a ele. É a mulher repleta de desejo que vive em busca de igualdade – uma construção ideal para que se tenha na figura feminina a ameaça ao pensamento patriarcal. Uma construção ideal para que se mantenha o poderio do Deus-Pai.

Pode-se dizer, com isso, que a figura de *Lilith* suscita sentimentos masculinos que oscilam, ao mesmo tempo, entre o campo do fascínio, da atração e o campo da repulsa, do medo de ser levado ao abismo. Tais sentimentos, construídos juntamente com os valores culturais da sociedade patriarcal, podem ser encontrados traduzidos em inúmeros trabalhos literários – entre eles, em *Medéia*, de Eurípides. Na tragédia, podemos afirmar que a posição da mulher é ambígua. Construída como um ser enigmático, mágico, desejável e dotado de ardis, a mulher trágica que é tomada dos mitos é apresentada ora sem qualquer nobreza, ora detentora de um poder desmesurado, ora vítima, ora digna mas derrotada. Estes mitos tanto afastam a mulher dos homens (alertando-os do perigo que ela representa para eles) quanto alertam a mulher para exigência de um ‘bom comportamento’. Representa-se assim uma visão da visão do mundo antigo acerca da mulher e, ainda, da hierarquia que governa este mesmo mundo antigo em que ela se insere.

Em *Medéia*, podem-se ver reduplicadas as vozes do discurso mítico aqui em questão: alicerçada numa cultura dominada pela consciência masculina, o feminino surge, nesta tragédia, sob a face de demônio (*instrumentum diaboli*). *Medéia* é aquela que declara guerra ao Pai, que rompe com a imagem ideal de mulher construída pelo sistema patriarcal.

Vejamos isso mais de perto.

Na Grécia Antiga,

o valor da mulher residia, antes de tudo, no fato de que, sendo a mãe dos filhos do homem, dava continuidade à sua estirpe. Na vida social, a mulher representava um papel subordinado; ela não participava da vida social do homem e de seus amigos, permanecendo nas dependências destinadas às mulheres. Não gozava dos direitos de plena cidadania (sempre vinculada à capacidade de portar armas) e não tinha, politicamente, a menor influência.

(...) Durante toda a vida, devia ter um tutor (primeiro, o pai e, quando este falecia, o parente masculino mais próximo). (...) Sem autorização do pai ou tutor, ela não podia contrair núpcias; por outro lado, não tinha nenhuma possibilidade de recusar o marido que o pai lhe destinava.⁵

Dessa forma, fica evidente toda a atitude transgressora de Medéia. Ela recusa todos os papéis que a sociedade patriarcal grega lhe destina: abandona a família, passando por cima da autoridade paterna, para fugir e casar-se com Jasão. Sendo traída por este, que se casa com Glauce – filha de Creonte, rei de Corinto –, é dominada pelo ódio ao marido e, para vingar-se, mata o rei, a princesa e os próprios filhos, separando-se de Jasão para viver com Egeu. Assume, portanto, a face vingativa e infanticida de Lilith, além de carregar desta o traço de fugitiva, exilada e estrangeira.

Na verdade, Medéia não é estrangeira apenas em Corinto. É estrangeira no mundo do patriarcado. Além de possuir todas as características que a opõem à imagem feminina, comete o infanticídio – o mais hediondo dos crimes –, levando Jasão ao pior castigo do patriarcado: a esterilidade, advinda do corte, do fim da sua estirpe. Com relação ao casamento, numa sociedade como a de Atenas que assiste ao espetáculo criado por Eurípides, as coisas estão longe de ser simples e não poderíamos afirmar que houvesse existido uma instituição matrimonial de forma jurídica e bem definida que justificasse a ira de Medéia. O estatuto de esposa legítima⁶ põe em questão uma pluralidade de valores. Vale

⁵ RINNE, 1995. p.73.

⁶ Um casamento poderia ser dado por fiança. Ligam-se homem e mulher num acordo recíproco, público e solene, selado pela presença de testemunhas. Dessa união, onde a mulher é concedida por um tutor – pai, irmão ou avô –, são gerados filhos legítimos. No entanto, este tipo de acordo não tem valor de ato constitutivo de casamento. Uma senhora de idade pode ser dada em fiança a um sobrinho, bem como uma criança de cinco anos a um adulto, e em nenhum dos dois casos será realizado um casamento em nossa concepção. O ato de dar uma mulher não tem caráter absoluto, vale pela duração da coabitação e tem fins determinados, um deles é a procriação. A legitimidade do ato era selada pela entrega de um dote que retornaria à casa de origem na ocasião da dissolução do ‘casamento’ e seria novamente dado à mulher numa nova aliança. Existe ainda nessa variedade de situações a possibilidade de a própria mulher se instalar, por sua vontade, na casa do ‘marido’. Dentro ainda das possibilidades de união homem-mulher há também o ‘concubinato’, que pode ser também um ato de aliança entre famílias. A diferença entre esposa legítima e concubina não é clara.

lembrar que Aristóteles admite que é anônima a união homem-mulher.⁷ Neste estado de coisas podemos tomar ainda o testemunho de Demóstenes (Contra Neera, 122) que afirma que o ‘casamento’ consiste em procriar filhos para si. Segundo ele, o cidadão tem as cortesãs para o prazer, as concubinas para os cuidados com o corpo, as esposas para ter filhos legítimos e também estarem como guardiãs fiéis das coisas da casa.

Portanto, ao contemplar a Medéia de Eurípides, devemos ter em mente que o poeta não pretendia colocar em cena a necessidade de um casamento monogâmico, visto que o homem grego estava acostumado a casamentos de práticas diversas, com finalidades ou objetivos múltiplos, regras flexíveis e que as uniões seriam, na verdade, um meio de criar vínculos de solidariedade ou dependência, ou ainda, um meio de adquirir prestígio.

Tomando consciência disso entendemos mais profundamente que o poeta, por essa representação do feminino, representa também a cosmovisão do homem grego. Ele reforça a idéia de que a mulher é terrível e que a hierarquia que governa a pólis deve ser mantida.

O mito de Medéia reescrito por Eurípides tem como o mito de Lilith e como o mito de Pandora, que veremos a seguir, a função de manter os homens afastados das mulheres – alertando-os do perigo que ela representa para eles. Por outro lado devemos observar que se trata também de um alerta para as mulheres no sentido de que aquela que não segue a lei torna-se abominável para a pólis.

No entanto, pode-se pensar que todas essas atitudes de Medéia representam um grito pela libertação da condição opressora e escravizante na qual viviam as mulheres. Devido a isso, Eurípides é visto, hoje, como o primeiro autor a defender os direitos femininos, o primeiro autor a dar voz à mulher. É célebre o discurso de Medéia na sua luta contra a injustiça:

De quanto há aí dotado de vida e razão, somos nós, mulheres, a mais mísera criatura. Nós, que primeiro temos de comprar, à força de riqueza, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo. (...) Como eu preferiria mil vezes estar na linha de batalha a ser uma só vez mãe!⁸

⁷ ARISTÓTELES, 1944, I, 3,2.

⁸ EURÍPIDES, 1996. p.43.

Assim, o infanticídio cometido por Medéia – a mais extremada transgressão a que uma mulher poderia chegar – pode estar encobrendo um objetivo maior: levar, através do teatro, aparelho ideológico e formador de consciência da sociedade grega antiga, uma emoção que fizesse despertar a atenção para o problema da desigualdade entre os sexos.

Mas, tudo estaria muito bem se tivéssemos apenas uma questão de desigualdade entre os sexos. O nosso tema se complica com os dois grandes poemas de Hesíodo, *Trabalhos e Dias* e *Teogonia*, quando o aedo narra a criação da primeira mulher e o nascimento do *gênos gynaicôn*. Mossé⁹ entende com a expressão *gênos gynaicôn* que Hesíodo, ao tratar o sexo feminino, nomeia-o como um outro gênero que não o humano.

A mulher não seria parte do humano?

Para Hesíodo, não. Para ele a mulher é claramente um castigo de Zeus. O pai dos deuses e dos homens, como punição a Prometeu pela trapaça nos sacrifícios e pelo roubo do fogo, criou Pandora.¹⁰ Pandora é um *kalòn kakón*, isto é, um belo mal.

⁹ MOSSÉ, 1983. p.98.

¹⁰ E criou já ao invés de o fogo um mal aos homens:
plasmou-o da terra o ínclito Pés-tortos
como virgem pudente, por desígnios do Cronida,
cingiu e adornou-a a deusa Atena de olhos glaucos
com vestes alvas, compôs um véu laborioso
descendo-lhe da cabeça, prodígio aos olhos,
ao redor coroas de flores novas da relva
sedutoras lhe pôs na frente Palas Atena
e ao redor da cabeça pôs uma coroa de ouro,
quem a fabricou: o ínclito Pés-tortos
lavrando-a nas mãos, agradando a Zeus pai
e muitos labores nela gravou, prodígio aos olhos,
das feras que a terra e o mar nutrem muitas
ele pôs muitas ali (esplendia muita graça)
prodigiosas iguais às que vivas têm voz.
Após ter criado belo o mal em vez de um bem...
Dela descende a geração das femininas mulheres...
(*Teogonia* v.570-585 e 590 – trad. Jaa Torrano)

E de Pandora nasceu a raça de mulheres mais femininas...

Entretanto, existe desde já a consciência de que sem ela o homem não pode ter seu grande bem – os filhos que perpetuaram o seu *gênos*.¹¹

Pandora é uma idéia de Zeus.

Hefesto recebe ordens de fabricar (com terra e água) uma bela amável forma de jovem, de rosto semelhante às deusas, com voz humana e força. Ela deverá ser semelhante à jovem pudorosa. Afrodite, Graças, Persuasão e Horas coroam-na de sedutoras flores. Afrodite deverá dar-lhe beleza e insuflar-lhe o desejo incontrolável. Atena ensina-lhe a tecer e Hermes forja no seu peito mentiras e falas sedutoras, dá-lhe o espírito de cão e conduta dissimulada.

Não resta dúvida que Eurípidés e Hesíodo – por causa da beleza de seus textos – firmam certas declarações que não podem ser feitas declaradamente. Numa espécie de percepção intuitiva da realidade, através de uma identificação afetiva com o objeto contemplado, eles afirmam o desejo e o horror pela mulher.

Desgraçados e infelizes destinos das mulheres! Agora que fomos derrubadas, que meios é que temos ao nosso dispor, e que discursos, para desatar o **nó das palavras**?¹²

O significado das tragédias deixa-se conceber mais facilmente no paradoxo. De fato, o que se compreende é que na antigüidade o feminino é representado pelo masculino como um grande paradoxo, uma tese absurda – criada pelos deuses – mas que deve permanecer em silêncio para que o masculino sobreviva.

¹¹ Quem fugindo a núpcias e a obrigações com mulheres não quer casar-se, atinge a velhice funesta sem quem o segure: não de víveres carente vive, mas ao morrer dividem-lhe as posses parentes longes.

(*Teogonia* v. 603-607 - trad. Jaa Torrano)

¹² EURÍPIDES, 1991. p.120.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Art Rhétorique et Art Poétique* (ed. trad. introd. e notas de J. Voilquin e J. Capelle). Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.
- ARNOTT, W. G. Euripides and the Unexpected. I. McAuslan & P. Walcot. *Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p.138-152.
- BACON, H. H. *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1961.
- BADINTER, Elizabeth. *Um é o outro* (trad. Carlota Gomes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua* (trad. Antonio Gonçalves). Lisboa: Edições 70, 1987.
- BOARDMAN, J.; GRIFFIN, J. & MURRAY, O. *The Oxford Classical World*. Oxford/ New York, 1986. cap. 9: *Life and Society in Classical Greece*.
- BONGIE, E. Heroic Elements in the Medea. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Princeton, v.107, p.27-56, 1977.
- BOUVRIE, S. *Women in Greek Tragedy. An anthropological Approach*. Oslo: Norwegian Press, 1990.
- BRIL, Jacques. *Lilith ou la mère obscure*. 2.ed. Paris: Payot, 1991.
- COELHO, M. C. de. Medéia: o silêncio ético de Aristóteles. *Classica*. Suplemento 1. Belo Horizonte, SBEC, p.56-63, 1992.
- COHEN, D. Seclusion, separation, and the status of women in classical Athens. *Greece & Rome*, vol. XXXVI, n.1, abril 1989.
- D'EAUBONNE, Françoise. *As mulheres antes do patriarcado* (trad. M. Campos e A. Freitas). Lisboa: Veja, 1977.
- DEZOTTI, M. C. C. *Pandora cômica: as mulheres de Aristófanes*, tese de doutoramento. USP/1997.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. (trad., introd. e coment. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- EURÍPIDES. *Medea. The Plays of Euripides* (introd. e comentários de D. L. Page). Oxford: Clarendon Press, 1961.
- EURÍPIDES. *Medéia*. (trad. port., introd. e coment. M. H. Rocha Pereira). Coimbra: INIC, 1991.
- EURÍPIDES. *Medéia* (direção de F. Y. Hirata e I. Braren, trad. de J. Torrano). São Paulo, HUCITEC, 1991.
- FLORY, S. Medea's Right Hand: Promises and Revenge. *Transactions of the American Philological Association*. Chico/ Califórnia, 108, p.69-74, 1978.
- HESÍODO. *Teogonia* (introd., trad. e comentários de J. Torrano). São Paulo: Iluminuras, 1991.

- HESÍODO. *Trabalhos e Dias* (introd., trad. e comentários de M. de C. Lafer). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- LEDUC, C. Como dá-lo em casamento? – A noiva no mundo grego (sécs. IX-IV a. C.) in G. Duby & M. Perrot (org.), *História das Mulheres – A antigüidade*. Porto Edições Afontamento, [s.d.].
- LEFKOWITZ, M. Wives and Husbands. *Greece & Rome*. v.30, n.1, p.31-48, 1983.
- LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. (trad. M. da G. Kury). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- LORAUX, N. A tragédia e o humano. A. Novaes (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LUSCHNIG, C. A. E. Interiors: Imaginary Spaces in *Alcestis* and *Medea*. *Mnemosyne*, v.45, n.1, p.19-44, 1992.
- MAFFRE, J. J. *A vida na Grécia Clássica*. (trad. L. Magalhães). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- MIELIETINSK, E.M. “A orientação funcional do mito” In: *A poética do mito* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1987.
- MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce Antique*. Paris: Albin Michel, 1983.
- RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme* (trad. M. Martincic e Daniel C. da Silva). São Paulo: Cultrix, 1995.
- ROCHA PEREIRA, M. H. Valores civilizacionais na *Medéia* de Eurípidés. *Painel de Humanas*. Juiz de Fora, v.6, n.1, p.3-11, 1991.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra* (trad. Norma Teles). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

A ilusão representativa em Prévert e Magritte

Márcia Arbex

Certos quadros provocam no espectador uma sensação de estranhamento difícil de ser definida, um desconcerto que desperta a curiosidade e, muitas vezes, se confunde com o deslumbramento, como se estivéssemos diante de algo da ordem do maravilhoso. *Tentativa do impossível*,¹ do pintor belga René Magritte (1898-1967) é um desses quadros. A mesma sensação se depreende de um dos poemas de Jacques Prévert (1900-1977), *Para pintar o retrato de um pássaro*² no qual o poeta, assim como o artista, encena o ato de representar, colocando face a face um pintor e seu modelo, numa relação enigmática para o leitor.

Seria possível decifrar completamente no quadro aquilo que nos surpreende? O que provoca a sensação de estranhamento no poema? Uma leitura paralela revela pelo menos um ponto em comum entre eles: ambos evidenciam a ilusão representativa, minando-a no interior do texto e da tela; questionam sua função mimética e o modelo referencial em ambos os sistemas de representação. Nossa reflexão pretende demonstrar como os dois sistemas de signos – o verbal e o icônico – contestam a ilusão representativa através de dispositivos específicos, descritivos e figurativos, interrogando a relação entre o «real» e sua «imagem», bem como a relação entre o artista e seu modelo.

¹ *Tentative de l'impossible*, 1928, óleo sobre tela, 116 x 81,1 cm, coleção particular.

² PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1949. Tradução de S.Santiago in *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.

O poema e a descrição pictural

Para pintar o retrato de um pássaro

Para Elsa Henriques

- (1) Primeiro pintar uma gaiola
- (2) Com a porta aberta
- (3) Pintar depois
- (4) Algo de lindo
- (5) Algo de simples
- (6) Algo de belo algo de útil para o pássaro
- (7) Depois dependurar a tela numa árvore
- (8) Num jardim
- (9) Num bosque
- (10) Ou numa floresta
- (11) Esconder-se atrás da árvore
- (12) Sem nada dizer
- (13) Sem se mexer...
- (14) As vezes o pássaro chega logo
- (15) Mas pode ser também que leve muitos anos
- (16) Para se decidir
- (17) Não perder a esperança
- (18) Esperar
- (19) Esperar se preciso durante anos
- (20) A pressa ou a lentidão da chegada do pássaro
- (21) Nada tendo a ver
- (22) Com o sucesso do quadro
- (23) Quando o pássaro chegar
- (24) Se chegar
- (25) Guardar o mais profundo silêncio
- (26) Esperar que o pássaro entre na gaiola
- (27) E quando já estiver lá dentro
- (28) Fechar lentamente a porta com o pincel
- (29) Depois
- (30) Apagar uma a uma todas as grades
- (31) Tendo o cuidado de não tocar numa
única pena do pássaro
- (32) Fazer depois o desenho da árvore
- (33) Escolhendo o mais belo galho
- (34) Para o pássaro
- (35) Pintar também a folhagem verde e a
frescura do vento
- (36) A poeira do sol
- (37) E o barulho dos insetos pelo capim no
calor do verão
- (38) E depois esperar que o pássaro queira cantar
- (39) Se o pássaro não cantar
- (40) Mau sinal
- (41) Sinal de que o quadro é ruim
- (42) Mas se cantar bom sinal
- (43) Sinal de que pode assiná-lo
- (44) Então você arranca delicadamente
- (45) Uma das penas do pássaro e escreve seu
nome num canto do quadro.

Pour faire le portrait d'un oiseau

Pour Elsa Henriques

- Peindre d'abord une cage
- Avec une porte ouverte
- Peindre ensuite
- Quelque chose de joli
- Quelque chose de simple
- Quelque chose de beau
- Quelque chose d'utile
- Pour l'oiseau
- Placer ensuite la toile contre un arbre
- Dans un jardin
- Dans un bois
- Ou dans une forêt Se cacher derrière l'arbre
- Sans rien dire Sans bouger...
- Parfois l'oiseau arrive vite
- Mais il peut aussi bien mettre de longues années
- Avant de se décider
- Ne pas se décourager
- Attendre Attendre s'il le faut pendant des années
- La vitesse ou la lenteur de l'arrivée de l'oiseau
- N'ayant aucun rapport
- Avec la réussite du tableau
- Quand l'oiseau arrive
- S'il arrive
- Observer le plus profond silence
- Attendre que l'oiseau entre dans la cage
- Et quand il est entré
- Fermer doucement la porte avec le pinceau
- Puis
- Effacer un à un tous les barreaux
- En ayant soin de ne toucher aucune des
plumes de l'oiseau
- Faire ensuite le portrait de l'arbre
- En choisissant la plus belle de ses branches
- Pour l'oiseau
- Peindre aussi le vert feuillage et la fraîcheur du vent
- La poussière du soleil
- Et le bruit des bêtes de l'herbe dans la chaleur de l'été
- Et puis attendre que l'oiseau se décide à chanter
- Si l'oiseau ne chante pas
- C'est mauvais signe
- Signe que le tableau est mauvais
- Mais s'il chante c'est bon signe
- Signe que vous pouvez signer
- Alors vous arrachez tout doucement
- Une des plumes de l'oiseau
- Et vous écrivez votre nom dans un coin du tableau.

O poema de Jacques Prévert, ainda que essencialmente poético, pertenceria a uma categoria de textos que, segundo Hamon, comprazem ao leitor em dissimular as fronteiras entre texto narrativo e texto descritivo, entre texto prático e texto fictício-mítico.³ É um texto que perturba as distinções tipológicas. Se por um lado o título escolhido e a utilização de «códigos funcionais-operatórios» (utilização de verbos no infinitivo: «pintar...dependurar... fechar... fazer...»), fazem com que o leitor se remeta a uma categoria em especial: o texto «a ser colocado em prática», como as «descrições-receitas» que imitam as receitas culinárias ou os manuais de instrução diversos; por outro lado, o poema também se constrói como uma narrativa, ao explorar a organização seqüencial com a composição progressiva («primeiro...depois... então...») e obtenção final de um «retrato».⁴

O poema dialoga ainda com a pintura, colocando em cena uma imagem – o retrato de um pássaro – sendo realizada por um pintor-leitor. Tais elementos e o recurso utilizado pelo poeta, a descrição, permitem aproximar o texto de Prévert da noção de «iconotexto». Considera-se «iconotexto» a presença efetiva de uma imagem visual no texto, seja sob a forma de pintura, gravura, desenho ou fotografia, e não simplesmente uma imagem visível acompanhando o texto enquanto ilustração ou como ponto de partida para a criação literária.⁵ Sua natureza é dialógica, pois situa-se entre imagem e texto; uma de suas características fundamentais é a heterogeneidade, pois trata-se da copresença de dois sistemas de representação.⁶ Philippe Hamon, ao tratar da questão da «demarcação» da descrição dentro de um texto literário, distingue a «descrição em primeiro grau» da «descrição em segundo grau», ou seja, descrição de um 'real' mais ou menos verossímil e descrição do que já se configura como composição e reconstrução do real (uma imagem, um cartaz, um filme, um quadro, um texto, etc.),⁷ como acontece no poema.

³ HAMON, 1993. p.95.

⁴ HAMON, 1993. p.95-96. Não poderíamos deixar de pensar, tampouco, no famoso poema de Tristan Tzara, *Para fazer um poema dadaísta*, no qual autor cria a colagem textual ou a poesia-colagem através de recortes de jornal.

⁵ «Par iconotexte, nous entendons la présence d'une image visuelle convoquée par le texte et non pas seulement l'utilisation d'une image visible venant en illustration ou comme point de départ créatif.» (LOUVEL, 1997:489).

⁶ LOUVEL, 1997. p.475-477.

⁷ HAMON, 1993. p.170.

Para pintar o retrato de um pássaro, segundo Prévert, deve-se proceder por etapas: pintar uma gaiola com a porta aberta com algo de atrativo dentro para o pássaro; pendurar a tela numa árvore; esconder-se; em silêncio, esperar até o pássaro chegar. O inusitado surge no momento seguinte, quando ocorre uma ruptura com o modelo referencial e um deslizamento da «descrição em primeiro grau» para a «descrição em segundo grau»: «Quando o pássaro chegar/ se chegar/ guardar o mais profundo silêncio/ esperar que o pássaro entre na gaiola/ e quando já estiver lá dentro/fechar lentamente a porta com o pincel...». O pássaro, anteriormente exterior à descrição pictural, 'entra' na gaiola pintada, passa a fazer parte da 'representação'. Fato inesperado, inaceitável na perspectiva mimética que constitui um dos fatores de estranhamento. Uma vez o pássaro dentro da gaiola e a captura realizada (o pássaro capturado pela tela), as instruções prosseguem: «Fechar a porta da gaiola com o pincel/ Apagar uma a uma as grades/ Fazer o desenho da árvore /Pintar também o que, em princípio, não se pode representar (...)». Ao entrar na tela, o pássaro é capturado pela representação, que, ao mesmo tempo o liberta ao apagar as grades da gaiola. O pássaro torna-se então «retrato de pássaro», mas livre.

Na Introdução à tradução dos poemas de Prévert, Silviano Santiago observa que a mudança de perspectiva na apresentação dos acontecimentos históricos ou dos fatos banais é a mensagem principal da poesia de Prévert: «A mudança liberta-nos do bom senso (...) massificador e coloca-nos diante do insólito do nunca pensado (...)».⁸ Tal aspecto relaciona-se, certamente, com as propostas surrealistas de subversão do real, participa do combate aos hábitos mentais ao 'corrigir' o cotidiano e brincar com os lugares comuns e o decoro. Mais do que isso, sua poesia denuncia os engodos e mistificações, apresenta-se como meio de liberação do espírito e como revolta. Como nos mostra *Para pintar o retrato de um pássaro*, a arte – seja poesia ou pintura, são meios de captação do real mas, ao mesmo tempo, caminhos para libertar-se dele.

A particularidade do poema de Prévert está na diluição das fronteiras entre icônico e textual, na ausência de demarcação ou recorte entre os dois tipos de descrição. A heterogeneidade fundamental dos

⁸ SANTIAGO, 1985. p.9.

dois sistemas de representação, textual e icônico, desaparece por completo, não deixando vestígios da inserção de um no outro. O poema inicia-se mimetizando a relação entre um pintor e seu modelo durante o ato de representar, mas rompe com a representação mimética ao fazer com que o objeto da representação, o pássaro, torne-se objeto representado. Apesar do título explícito e outros elementos pertinentes à descrição pictural, o poema de Prévert não constitui-se como um «iconotexto» *strictu-sensu*; o estudo desta noção permitiu-nos, contudo, identificar no poema os fatores de estranhamento. Essencialmente, o poema não apresenta todos os «marcadores da picturalidade» que costuma-se encontrar no «iconotexto», sobretudo, marcadores textuais que indicam o enquadramento da descrição pictural dentro do texto.⁹ Dentre os inúmeros marcadores da picturalidade mencionados por Louvel, citaremos apenas dois que podem ser encontrados no poema: primeiro, a presença do personagem de um pintor e/ou a presença de um personagem em posição de *voyeur*, que pode ser o próprio artista; segundo, a utilização de um léxico especializado, o léxico da obra de arte que inclui termos metapicturais, definindo os gêneros tais como retrato ou paisagem.

Outros marcadores da picturalidade, específicos aos «iconotextos», não são utilizados, como por exemplo: a analogia explícita com a pintura através da comparação: «como uma pintura», o que implica que um quadro *acabado* está sendo descrito. No poema, o quadro está sendo realizado na medida em que a leitura está sendo efetuada, o leitor acompanha, senão produz, a tela. Não encontramos tampouco, no poema, o enquadramento da descrição, através, por exemplo, da moldura do quadro descrito, de modo a efetuar a passagem entre os dois espaços. Pelo contrário, há inserção do textual e do icônico.¹⁰ A

⁹ LOUVEL, 1997. p.477.

¹⁰ P. Hamon afirma que o texto clássico é um texto fortemente demarcado, recortado, que se esforça para justificar as fronteiras entre as unidades. O «novo romance», por exemplo, contesta essa técnica do descontínuo, das demarcações, considera descrição e narração como estereótipos formais, dentre outros, e propõe textos que sabotam essa função demarcadora e esse estado de unidade textual demarcada da descrição 'clássica', provocando deslizamentos imperceptíveis, mas sistemáticos, no interior das 'divisões' do texto, nas fronteiras, por exemplo, entre a descrição em primeiro grau e descrição em segundo grau, citadas anteriormente. (HAMON, 1993. p.170).

ausência destes marcadores é que faz com o que o poema torne-se enigmático, pois as pistas são camufladas, a 'descrição' torna-se essencialmente poética.

Uma observação pode ainda ser feita a propósito do trecho final (l. 39-45). Explica-se com frequência o diálogo entre as artes pela semelhança de suportes: espaços em duas dimensões no caso da tela e do papel; por outro lado, pelo fato que o olho e a mão são solicitados nas duas manifestações, a pincelada sendo próxima do gesto da escrita,¹¹ ou seja, o pintor e o escritor seriam, nesta perspectiva, diferenciados apenas pelos meios que empregam. Roland Barthes já afirmava que a evidência da relação entre a escritura e a pintura está no fato de ambas virem do mesmo corpo: a mão.¹² No seu poema, Prévert instaura uma nova relação, identificando pintor e leitor. Este não só acompanha a feitura do quadro, enquanto *voyeur*, mas é designado, no final, como o próprio artista: «...mas se cantar bom sinal/ sinal de que pode assiná-lo/Então você arranca delicadamente/ uma das penas do pássaro/e escreve seu nome num canto do quadro.» O quadro proposto no poema se realizará se o leitor aceitar a proposta e seguir as 'instruções' do autor: é ele que assina o quadro. A leitura e a 'pintura' constroem, juntas, o sentido do texto. O leitor é convocado a participar desta encenação, rompendo mais um limite entre o que pertence ao textual e ao icônico.¹³

A tela como teatro da representação

Se analisarmos o quadro de Magritte, *Tentativa do impossível*, constataremos pelo menos três pontos em comum com o poema de Prévert, além da problemática mencionada inicialmente, isto é, questionar o ato de representar e evidenciar a ilusão representativa. O primeiro ponto é a colocação, face à face, de um pintor-*voyeur* e de seu modelo. O segundo, a referência ao gênero «retrato». Finalmente, o

¹¹ LOUVEL, 1997. p.475.

¹² BARTHES, 1974. p.23.

¹³ Nesse mesmo trecho, observamos que a palavra francesa *signe*, ali empregada, significa «sinal», certamente, mas também quer dizer «signo», além de sugerir um jogo de palavras com o verbo *signer*, «assinar», sentido que se perde com a tradução por «escrever».

elemento temporal: a captura/fixação da representação no momento de sua realização, a pintura sendo executada sob os olhos do espectador.

Mas como detectar o inusitado, o desconcertante, o que surpreende na imagem de Magritte? Se para o poema procedemos à delimitação do procedimento descritivo, porque não tentar, pois, inversamente, uma ‘descrição do pictural’? Marcadé considera o quadro uma versão do mito de Pigmaleão e Galatea e nos propõe a seguinte descrição:

A cena representa um homem e uma mulher. Uma mulher nua, com a cabeça inclinada à quarenta e cinco graus, um homem vestido, de perfil. O homem não olha a mulher; ele está concentrado na sua atividade. A mulher não olha o homem. Ela tem o olhar vago, dirigido talvez para o exterior da cena. Painéis de madeira no fundo deixam adivinhar que se trata de um salão ou de uma sala de jantar. O solo é constituído de largas pranchas de madeira. Com sua mão esquerda, o homem segura uma palheta e dois pincéis. Trata-se de um pintor, vestido de terno. Ele mantém os olhos fixos em seus pincéis. O homem está pintando. Trata-se de um pintor e de seu modelo (...) ¹⁴

A situação parece, inicialmente, comum: um auto-retrato (o pintor assemelha-se, de fato, ao próprio Magritte) diante de seu modelo nu. Entretanto, Marcadé chama atenção para um «detalhe de extrema importância» que não passa despercebido por nenhum olhar atento: a ausência de qualquer suporte tradicional da representação em pintura, de qualquer demarcação que indique os limites da representação: tela, moldura, papel, mural, de modo que modelo e objeto representado tornem-se um só, indissociáveis. Por outro lado, um segundo ‘detalhe’ não menos importante quer nos fazer crer que se trata de uma pintura: o artista segura um pincel na direção do braço do modelo, cujos traçado e pintura permanecem inacabados.

Magritte dissimula, dessa forma, os limites entre o objeto representado e o objeto da representação, assim como Prévert, no poema. A falta de marcadores textuais da picturalidade em *Para pintar o retrato de um pássaro* corresponderia à falta de suporte da representação em *Tentativa do impossível*, ambos sem enquadramento, sem moldura efetuando a passagem entre os dois espaços: interior e exterior à representação.

¹⁴ MARCADÉ, 1992. p.7.

A utilização do termo 'cena' na descrição do quadro nos parece apropriada. Trata-se, com efeito, de um espaço cênico criado para evidenciar a própria Representação: profundidade, mesmo que limitada, tablado, *buis clos* do qual o pintor e seu modelo parecem prisioneiros. A nós, espectadores, nos é solicitado, simplesmente, assistir ao espetáculo do exercício da pintura. Não se trata, para Magritte, de representar a si mesmo enquanto pinta seu modelo, mas de representar o próprio ato de pintar, perguntando-se, talvez se representar não seria, então, tentar o impossível?

Vejamus um outro quadro bastante conhecido do mesmo artista que permite compreender melhor *Tentativa do impossível*. Em *A Traição das imagens*,¹⁵ o pintor associa uma legenda « Isto não é um cachimbo » e a imagem de aparência realista do objeto 'cachimbo', imitando aquelas que encontramos nos antigos manuais escolares. O conteúdo da legenda, em princípio, parece contradizer a imagem que mostra um cachimbo. Se refletirmos um pouco mais percebemos que o texto é, na realidade, justo: o que vemos não é o objeto tangível 'cachimbo' mas a imagem deste objeto, representado pela pintura. Como diz Magritte, « tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa ». ¹⁶ A fórmula nos faz observar a distância que existe entre objeto representado e objeto real, além de subentender que não existe relação intrínseca entre um objeto e a imagem ou o nome que o representa, a relação seria arbitrária e convencional, como acreditava Saussure. O caráter «imotivado» do signo lingüístico se aplicaria, assim, ao signo pictural.

Tentativa do impossível, ao unir em uma só figura objeto representado e objeto da representação, mostra, paradoxalmente, que existe pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa; denuncia ainda a pretensão da arte em querer criar uma ilusão representativa que possa garantir um elo com o real. Michel Foucault afirma a ruptura, por Kandinski, de um dos princípios que durante muito tempo reinou sobre a pintura ocidental: a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um elo representativo:

¹⁵ *La Traison des images*, 1928-1929, óleo sobre tela, Los Angeles Country Museum of Art.

¹⁶ MAGRITTE, 1929. p.32-33.

Basta uma figura assemelhar-se a uma coisa (ou a qualquer outra figura), para que se insinue no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e, contudo, quase sempre silencioso (...): 'O que você está vendo, é isto'. Pouco importa, mais uma vez, em que direção é colocada a relação representativa, se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, por si mesma, um invisível que lhe assemelha.¹⁷

Foucault acredita que também Magritte dissociou a semelhança e a afirmação do elo representativo. *Tentativa do impossível* ilustra com pertinência a proposição do autor: apesar da semelhança, ou fusão, do modelo e da representação, o que você, espectador, está vendo neste quadro não é um pintor diante de um modelo nu (o braço está inacabado, denotando que se trata de uma pintura); nem tampouco se trata de um pintor diante de sua obra (não há suporte para a pintura, não há tela, nem moldura); trata-se de um retrato da impossível tentativa de captar e reproduzir o real, da encenação da ilusão representativa.

Ao deixar deliberadamente inacabado o braço, Magritte mostra que trata-se apenas de uma pintura e lembra que «a imagem não deve ser confundida com a coisa representada».¹⁸ Ou o modelo desaparece, deixando lugar à sua representação, ou o quadro se faz esquecer em benefício do modelo. O mesmo acontece com o pássaro no poema de Prévert, que circula entre o espaço da representação textual e da representação icônica, transformando-se ora em modelo, objeto da representação, ora em objeto representado.

Não se trata, pois, a nosso ver, de justificar o desconcerto e o estranhamento causados pela imagem de Magritte ou pelo poema de Prévert, 'colando' simplesmente sobre eles a etiqueta surrealista, por exemplo. Tentamos demonstrar, outrossim, como a poesia e a pintura, através de sistemas de signos diversos e de meios específicos, podem compartilhar e apresentar uma mesma problemática que está no cerne da atividade artística: representar. Suas 'respostas' são próximas da denúncia; seus objetivos são questionar a função mimética e o modelo referencial em ambos os sistemas de representação, evidenciar a ilusão criada pela representação na pintura figurativa e na descrição de tipo pictural, através da instalação de um dispositivo de desconstrução do 'mecanismo' representativo no interior mesmo do poema e da tela, considerados aqui como teatros da Representação.

¹⁷ FOUCAULT, 1973. p.42-43.

¹⁸ Apud MARCADÉ, 1992. p.44.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. La Peinture et l'écriture de signes. *Coloquio Artes*, Lisboa, n.20, p.23-25, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- LOUVEL, Liliane. La Description «picturale»: pour une poétique de l'iconotexte. *Poétique*, Paris, n.112, p.475-490, 1997.
- MAGRITTE, René. Les Mots et les images. *La Révolution surréaliste*, n.12, p.32-33, déc. 1929.
- MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 1979.
- MARCADÉ, Bernard. *René Magritte. Tentative de l'impossible*. Bruxelles: Éditions Labor et Isy Brachot s.a., 1992.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte, 1898-1967. O pensamento tornado visível*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.
- PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1949.
- PRÉVERT, Jacques. *Poemas/tradução e introdução de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Compreensão de textos, compreensão de leitores: duas práticas inter-relacionadas

Maria Zélia Versiani Machado*

1. As linhas

Um leitor:

- Você gosta de ler?
- *Mais ou menos... eu não leio muito livro, não...*
- Não?...
- *.... mas quando eu pego assim pra ler, eu leio até o final.*
- Mesmo se não tá gostando, você vai até o final?
- *Eu vou porque... pra saber a história...*
- (...), você já leu muito este ano [estamos no final de setembro]?
- *Ab, num li não ... uns seis livros... aqui da escola foi... lá da biblioteca...*
- E fora daqui?
- *Fora, meu pai tem uma banca de revistas e eu fico vendo revistinha... lá tem uns livros aí eu vejo...*

* Coordenadora do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário do CEALE – Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da FAE/UFMG. Mestre em Estudos Literários FALE/UFMG. Doutoranda em Educação FAE/UFMG.

- Seu pai tem uma banca de revistas e você gosta muito de ler revistinha então... na banca você só lê revistinha?
- *Não, às vezes chega uns livro lá que a minha irmã pega lá no... onde é... que entrega as revista... aí eu fico lendo...*
- A sua irmã também gosta de ler...
- *Gosta... fica lendo aqueles livro de romance...*
- Sabrina?
- *É... Júlia... às vezes ela vai na biblioteca também... eh... pegar uns livro...*
- Em qual biblioteca?
- *A biblioteca do (...) ... da Escola (...)...*
- Fica perto da sua casa?
- *É... a escola é aqui... minha casa é aqui... (...)*
- Ah... você pega livros lá também... e a biblioteca daqui você usa bastante?
- *Às vezes quando tem horário vago vou lá pra... vou lá e fico lendo umas revistinha lá...*
- Ah... de revistinha é que você gosta mais, né? Agora, de livro de literatura, tem algum que você tenha gostado bastante este ano?
- *Eu gosto de livro de mistério, aí eu gostei foi de Márcia e o mistério das aranhas verdes...*
- Como é esse livro, hein? Como é essa história?
- ***Ah é a história que um menino... eh... a irmã do menino chama Márcia. Então... aí o... a irmã dele tem uma bicicleta... aí ele vai... todo dia que ele vai com a bicicleta... aí ele... eh... leva um tombo, chega em casa... o nome da bicicleta é Monalisa... aí ele chega na casa dele com a bicicleta toda arranhada e ele também machucado... aí a irmã dele fala que tem que comprar uma bicicleta nova. Aí teve um dia que ele sofreu um acidente quebrou a perna. Aí quando viu não era nada grave não... mas depois quando ele chegou em casa ficou um tempo lá aí começou a inchar... o pé dele, aí foi pro médico e lá engessaram a perna dele e (...) aí uns dia depois ele foi seqüestrado, aí a Márcia foi tentar desvendar esse mistério... e procurar ele... aí ela também foi seqüestrada.***

- Você achou emocionante?
- *Achei. (...)*
- (...) ... na sua casa, o seu pai gosta de ler também?
- *Meu pai não é muito chegado a ler, não.*
- Não? Nem as revistas que chegam lá pra banca?...
- *Ele fica lendo umas revistas lá de economia... negócio de trabalho... emprego...*
- E a sua mãe?
- *Minha mãe trabalha é no... ela é analfabética... ela não sabe ler direito não... aí ela trabalha com desinfetante, de limpeza... eh... negócio de produto de limpeza... [gravação de 27/09/00]*

Uma leitora:

- (...) – Você gosta de ler?
- *Adoro.*
- Adora, é? Que tipo de livro você gosta de ler?
- *Romance.*
- Romance?... tem algum que você tenha lido este ano que seja assim... especial?
- *Balada do primeiro amor.*
- Como é essa história?
- ***É uma história de uma garota de... se não me engano, de 14 pra 15 anos, que tá numa fase assim... de... tá apaixonada, mas os pais tão separados... o pai mora longe e a mãe não gosta e ela gosta muito também de música, mas a mãe não permite que ela... faça um monte de coisas... assim que... no final, ela acaba conseguindo ficar com o garoto que ela gosta, que é o Gustavo, que é o líder de uma banda.***
- Quem é o autor desse livro?
- *Se não me engano, é o Antônio Barreto.*
- Este ano você já leu bastante?
- (...) *dezoito, dezenove livros...*

- Em casa você tem livros?
- *Tenho alguns... tô lendo agora Machado de Assis...*
- Ah é? O que você tá lendo de Machado de Assis?
- *Eu tô lendo A mão e a luva.*
- E tá gostando?
- *Tô, é interessante.*
- Bom saber, a gente pode conversar sobre *A mão e a luva* quando você terminar... cê topa?
- *Topo.*
- (...), e sua mãe, ela gosta de ler?
- *Olha, ela tem bastante livro, mas hoje em dia ela não tempo mais.*
- Por quê?... qual é a profissão dela?
- *Ela é costureira, ela trabalha muito.*
- Então ela não tem muito tempo de ler...
- *Ela tem livros de poesias lindos... tem um livro de Vinícius de Moraes que as poesias são lindas...*
- Sua mãe estudou?
- *Fez até o 2º ano do 2º grau, ela não pôde terminar, não. (...)*
- E seu pai?
- *Meu pai ultimamente ele tem lido muitos livros... assim... é mais pra faculdade, ele tá fazendo (...) à noite... e ele lê bastante.*
- E ele trabalha...
- *na (...), ele é técnico em telecomunicações. (...)* [entrevista gravada no dia 27/09/00]

2. Nas entrelinhas da compreensão

As entrevistas que abrem este texto foram feitas com alunos de 12/13 anos, estudantes da escola pública, que cursam o 1º ano do 3º ciclo de formação humana, na Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte (ciclo que corresponde à 6ª série). As questões tinham como objetivo tratar de um dos tipos de leitura que se faz na escola: a leitura literária, focalizando alguns aspectos referentes não só às experiências de leituras literárias dos alunos como a outros dados, ligados ao contexto familiar dos jovens entrevistados.

O texto literário é tomado aqui como produto de interação social, cujos significados dependem dos usos que dele são feitos no contexto das atividades humanas intersubjetivas. As relações estabelecidas entre os leitores e os textos literários são atravessadas por valores decorrentes desses usos, que adquirem contornos diferenciados de acordo com o lugar que o discurso literário ocupa no espaço social em que se processa a interação. Sabemos que, no espaço social da escola, que é aquele que mais interessa a este texto, a leitura literária vem historicamente construindo em torno de si um forte valor de prestígio, que a distancia de outros usos possíveis da literatura, feitos à revelia de suas práticas habituais. Recuperar a história de formação de leitores e relacioná-la com essas práticas escolares pode constituir um interessante viés para a compreensão dos percursos dos alunos no desenvolvimento das competências que os levam a tornar-se leitores autônomos.

Tomamos, então, aqui os fragmentos das entrevistas com os dois alunos como ponto de partida para a discussão da leitura enquanto prática escolar do ensino de português, pelo fato de explicitarem alguns elementos que muitas vezes omitimos ou negligenciamos quando interagimos com os alunos na sala de aula.

Através da leitura atenta das respostas dos alunos entrevistados, fica patente que a experiência da leitura de textos conta com fatores da história pessoal de uso dos gêneros textuais, que coloca os leitores em níveis diferenciados, apesar de pertencerem à mesma faixa etária e ao mesmo ciclo de formação humana. As experiências de leituras dos pais, por exemplo, podem constituir um fator importante de análise para a compreensão do percurso de formação dos alunos: pai, dono de banca de revistas, no entanto, que lê apenas aquelas revistas de economia e “de profissões”, e mãe analfabeta; pai, estudante universitário e técnico em telecomunicações, e mãe, costureira, leitora e possuidora de livros de poesia. Tais condições não determinam mecanicamente as apropriações do texto literário feitas pelos leitores, nota-se, porém, que a história familiar de leituras pode ser, como nos casos apontados, elemento que favorece o tipo de relação que os alunos mantêm com os textos literários na fase de formação em que se encontram na escola.

A história familiar e a formação do leitor não mantêm sempre uma relação de mão única, ou seja, nem sempre o universo cultural familiar interfere diretamente no desenvolvimento de habilidades ou de disposições para a leitura desse ou daquele tipo de texto. Entretanto, quando

tomamos os dois casos mencionados, é possível perceber o quanto essas relações podem realçar o caráter complexo do trabalho do professor em sala de aula, sobretudo no que se refere ao ensino/aprendizagem da leitura literária.

A Prática de Compreensão de Textos, prática cujo desenvolvimento é difícil de ser avaliado pelos professores e pelos alunos devido a essa complexidade de fatores que a constituem, requer um trabalho contínuo de observação e análise das condições nas quais as leituras se processam, entre elas a história das práticas sociais de leituras de que os alunos fazem uso. Condições que incluem esquemas de representação da leitura que o tempo todo estão presentes na vida dos alunos e não exclusivamente no universo escolar. A Prática da Compreensão de Textos deveria ser antes a Prática da Compreensão dos Leitores com os quais lidamos no dia-a-dia da sala de aula.

Além dessa necessidade de articulação entre as diferentes esferas sociais nas quais os sujeitos leitores praticam o ato de ler, deve-se considerar ainda que o trabalho voltado para a leitura tem como pressuposto o fato de que formar leitores é uma tarefa que não se efetua em blocos compartimentados, nos quais as competências estejam rigorosamente ordenadas, dado que revela o quanto um ano ou dois é um tempo muito curto quando se trata de interiorizar operações de processamento da leitura, nos gêneros em que os textos se apresentam, na escola e fora dela.

Essa consciência do caráter contínuo, de longa duração, no processo de formação de leitores, é também consciência da natureza limitada do ensino/aprendizagem da leitura na escola pelo fato de a instituição escolar, também ela lugar de interação social, representar uma pequena parcela na vida dos leitores em formação, leitores que estão em contato com textos dos mais variados gêneros e domínios discursivos na sua vida cotidiana. Estar ciente das limitações que cercam as possibilidades de intervir positivamente na formação dos leitores deve ser, portanto, o primeiro passo do professor, se ele quer de fato impulsionar o processo de desenvolvimento das habilidades de leitura dos alunos.

3. A compreensão como prática de ensino: linhas e entrelinhas

A comparação das duas entrevistas revela diferentes níveis de recepção do texto literário. Se tomarmos, por exemplo, os fragmentos nos quais os leitores descrevem a história lida, percebe-se que a construção discursiva dos alunos aponta operações diferenciadas de apreensão das narrativas e distintos modos de apropriação do texto literário, apesar de ambos circunscreverem-se no âmbito da paráfrase.

No primeiro, podemos perceber o quanto interessam ao leitor detalhes que pressupõem uma identificação estreita entre o personagem e o menino-leitor. Importa ao leitor, ao recontar a história, passagens acessórias como o tombo de bicicleta, entre outros detalhes que não constituem propriamente o eixo da trama narrativa. Observa-se que a configuração de um eixo responsável pelo desenvolvimento da aventura é oferecida apenas ao final do resumo da obra lida:

... aí uns dias depois ele foi seqüestrado, aí a Márcia foi tentar desvendar esse mistério... e procurar ele... aí ela também foi seqüestrada.

Nota-se, através dos elementos que compõem a história elucidados na descrição, que aspectos pertinentes ao desenvolvimento da trama situam-se no mesmo patamar de outras ações de menor importância para a construção narrativa, mas, ao que parece, de grande importância para o leitor. O modo de apreensão se caracteriza também por uma ausência de vínculos com categorias escolares de leitura literária tais como autoria, noção de gênero, estrutura narrativa, construção das personagens, etc.

Já o segundo fragmento revela um maior distanciamento crítico da leitora, apesar das visíveis identificações entre a jovem e a protagonista da história: personagem feminina, na mesma faixa etária que a leitora, que passa por conflitos familiares próprios da adolescência, o que certamente justifica a escolha por esta e não por outra narrativa. Observa-se que, também contando a história de maneira resumida, na sua descrição, a leitora se atém a alguns aspectos que fornecem ao interlocutor uma visão mais precisa e ampla da construção da aventura. Os poucos detalhes mencionados são importantes para o desenvolvimento da trama que se constitui no processo de compreensão, como se pode notar pela seleção dos elementos destacados pela leitora no seu

breve depoimento sobre a narrativa lida, que, embora sucinto, apresenta características de estratégias escolares de leitura literária, como a identificação de personagem principal, conflito central e desfecho. Podemos ainda perceber, nesse segundo fragmento, um domínio de outras categorias escolares de leitura quando, por exemplo, a leitora fala da autoria do livro, aspecto que sabemos ser pouco relevante para leitores nessa fase de formação. Índices da escolarização da leitura literária aparecem em outras passagens da entrevista como aquela em que a jovem cita Machado de Assis, referência que sugere uma intenção de pacto com a entrevistadora ao se investir na familiaridade com escritores legitimados pela instituição escolar. Em resumo, o discurso sobre a leitura da jovem leitora denota uma maior apropriação de algumas categorias que envolvem o discurso escolar sobre a literatura, tanto naquilo que diz respeito ao processo seletivo responsável pela reconstrução oral da narrativa, quanto nas referências à autoria ou à obra canônica, valores da instituição literária, legitimados pela escola, com os quais a jovem conta na situação de entrevista.

Como vemos, os dois exemplos apontam níveis diferenciados de leitores, o que nos remete à necessidade de refletirmos, nas atividades de leitura e sua contínua avaliação na escola, sobre os diferentes tipos de leitores que são os alunos na sala de aula. Enquanto mediadores, identificar esses níveis de formação entre os nossos alunos torna-se uma tarefa imprescindível para que possamos, de fato, intervir no processo de formação plena dos sujeitos, capacitando-os à leitura dos muitos gêneros e tipos de textos com os quais podem interagir. A partir da avaliação contínua dos desempenhos individuais, podemos estimular outras operações que vão além do reconto parafrástico, com o objetivo de ampliar essas habilidades, paulatinamente. Aos poucos podemos sugerir leituras que exigem um mais elaborado trabalho de cooperação do leitor, para as quais a paráfrase, que reflete quase exclusivamente a temática da obra, não mais atende satisfatoriamente no processamento da compreensão, resultado da interação do texto com os sujeitos leitores.

Estas reflexões em torno da formação de leitores têm procurado enfatizar como a construção de sentidos pelo leitor conta também com o reconhecimento de estruturas de significação ligadas à sua história, que suscitam novas experiências quando se reúnem e se cruzam textos, imagens, lembranças na complexa atividade da leitura. Nesse quadro

aberto de referências múltiplas encontram-se as atividades escolares de leitura literária. Levar os alunos a experimentar esteticamente uma obra literária constitui um dos objetivos da leitura na escola. Objetivo que pode ser alcançado se ultrapassarmos o âmbito exclusivo da paráfrase, ao estimularmos apropriações que integrem aspectos temáticos, formais, intertextuais, num movimento que leve à descoberta de outras dimensões que ampliem as possibilidades dos sujeitos de interagir com os textos literários.

4. Além das linhas

Com certeza, as obras lidas pelos leitores do exemplo fazem parte de uma categoria de textos escritos para jovens que se caracterizam pela linearidade narrativa e pela estrutura padronizada da aventura de ação. São obras que se mostram mais adequadas a alguns instrumentos de escolarização da leitura literária, pelo fato de permitirem um trabalho que se enquadra nos mecanismos de avaliação tradicionalmente usados na escola, entre os quais a reprodução parafrástica. A quase inexpressiva exploração da literatura enquanto jogo intertextual e construção ficcional pode ser percebida tanto no modo de construção das obras para jovens que circulam nas escolas, quanto nos modos de recepção dos leitores no Ensino Fundamental. Nesse sentido, a análise da produção contemporânea de livros para jovens publicados no Brasil permite que se verifique como grande parte do que se produz já interiorizou a máxima de que o que é bom é o que é fácil, ou seja, grande parte dos livros dirigidos a esse segmento é produzida segundo um padrão narrativo esquemático, ditado pelas conveniências do mercado editorial.

A ampliação do repertório das leituras dos alunos envolve uma operação de alteração dos esquemas perceptivos que eles internalizaram na sua trajetória de formação e é este um dos espaços de intervenção do professor, que passa a interferir, assim, nas estruturas de socialização de bens culturais de circulação bastante restrita na sociedade. Os modos de apropriação dos textos literários por jovens diversificam-se de acordo com a variedade dos textos literários que se apresentam a eles. São modos de apropriação que não se excluem, mas coexistem, num sistema de trocas e diálogos.

Concluimos reforçando a idéia de que as relações que os leitores estabelecem com o texto literário, como aquelas que se manifestam nos

depoimentos dos dois colegas do nosso exemplo, apontam diferentes formas de apreensão de textos ficcionais e oferecem aos professores indicadores que permitem que se redimensione o trabalho voltado para a formação de leitores. Formação que se configura como atividade contínua, complexa, de escuta atenta dos diversos percursos empreendidos pelos leitores na escola e fora dela, numa atenção que requer sensibilidade para nuances que muitas vezes escapam da tendência à padronização dos procedimentos escolares, naquilo que costumamos chamar escolarização da leitura.

Tomamos aqui, como exemplo, a leitura literária. Outros domínios discursivos, nos seus mais variados gêneros de textos, propiciam atividades que os considerem nas suas peculiaridades, ao solicitar dos leitores estratégias específicas para a atividade de construção de sentidos. O trabalho escolar com os gêneros, de preferência e quando possível nos suportes responsáveis pela espacialização dos textos – no caso da literatura, no livro, no jornal, na revista e não exclusivamente no livro didático – reata o vínculo entre os sentidos e sua materialidade historicamente construída, através da qual esses textos se apresentam aos leitores nos usos sociais da língua.

Para fechar estas reflexões em torno do ensino da leitura na juventude, cito um trecho de Graciliano em *Infância*, para quem o aprendizado da leitura foi mais penoso que prazeroso, feito de uma seqüência de pequenas decepções, até chegar ao ponto de se constituir como universo de descobertas e aberturas, ou uma “idéia fixa” como sugere o narrador. A passagem abaixo retrata essa conflituosa relação e a distância entre as exigências escolares e os desejos do pequeno leitor:

Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, o dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao Barão de Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto.

O exercício de levar o aluno a “adivinhar em língua estranha” faz parte de uma prática escolar de leitura centrada na esfera da produção

que desconsidera o caráter interacional da leitura. Compreender o leitor significa relacionar as práticas de leitura de que ele faz uso a outros usos sociais com os quais os alunos ainda não se familiarizaram. Só assim evita-se o abismo que divide a literatura em dois universos distintos, inconciliáveis e intransponíveis: de um lado leituras legítimas, de outro, leituras ordinárias.

Referências Bibliográficas

- BAUDELLOT, Christian; CARTIER, Marie; DETREZ, Christine. *Et pourtant, ils lisent...* Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- CAFIERO, Delaine; ALKMIN, Heloisa Rocha de; MACHADO, Maria Zélia Versiani. Proposta Curricular para o Ensino de Português. 1998. [texto mimeo].
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Exercícios de compreensão ou cópiação nos manuais de ensino de Língua? [texto mimeo].
- PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. *Leitores sem textos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990. [texto mimeo].
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- SCHOLES, Robert. *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Martins; BRANDÃO, Heliana M. B.; MACHADO, Maria Zélia Versiani (Org.). *A escolarização da leitura literária – O jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE, 1999.

Imagens flutuantes: questões de identidade em Lasar Segall e Moacyr Scliar

Maria Zilda Ferreira Cury*

Se os barcos se fazem com ciência,
a navegação se faz com os sonhos.

Rubem Alves

Identities flutuantes

Paisagens verdejantes, uma natureza viçosa, exuberante. Os homens, os monumentos, os costumes, as marcas da cultura apeque-nam-se diante do exotismo da paisagem, os nativos compondo um todo indiferenciado com a natureza. Contextualizados num conjunto de árvores sem folhas, numa floresta branca, talvez uma taiga, como que coberta pela neve, tais paisagens obrigam-nos a um deslocamento, necessariamente colocando em contradição o olhar distante que nos representou, a nós, brasileiros. Refiro-me, aqui, ao módulo “O olhar distante”, da Mostra do Redescobrimento/Brasil+500, módulo composto por pinturas e fotografias de artistas estrangeiros que tiveram uma experiência estética importante no país.

Veja-se, por exemplo, “A mameluca”, de Albert Eckhout. A figura da mestiça alonga-se na tela, semelhantemente ao tronco da árvore que tem ao lado. Os pés descalços, “enraizados” no solo, a cabeça encimada

* Professora Titular de Teoria da Literatura Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

por uma coroa de flores intensificam a idéia de associação íntima com a natureza. A cesta com frutas e flores que mantém elevada, à altura da cabeça, reproduz, por assim dizer, a copa da árvore: mesma disposição, mesmos elementos naturais. Figura e natureza se confundem: o habitante da nova terra é tão “natureza” (e não “cultura”) quanto o tapir desenhado na tela de J. Leon Righini, que também faz parte do módulo.

Esta e outras telas de artistas europeus dos séculos XVII, XVIII, XIX mediadas pela referida paisagem estranhada, criticamente nos contextualiza, a nós, leitores brasileiros do novo milênio, na distância do nosso próprio olhar de nativos. Olhares de dentro e de fora, simultaneamente distantes e próximos, próprios e outros.

As Américas, continente descoberto/encoberto pelo olhar europeu, sempre atraíram enormes levas de imigrantes. Tais contingentes migratórios trazem consigo a necessidade de registro sobre a nova terra: relatos de viagem, cartas, publicações na imprensa, produções literárias e tantos outros escritos que colocam em diálogo “as vozes daqui e de lá”. A série literária brasileira contemporânea, até com certa frequência, registra a temática da imigração, em narrativas que se constroem como vozes de “entre lugar”, com uma constituição discursiva “em suspensão”.

As imagens elaboradas pelos filhos e netos dos primeiros “estrangeiros” que aqui aportaram buscam, de formas diferenciadas, superar a mirada inaugural de seus pais e avós. Enunciando-se em direções as mais diversificadas, erigem-se como um sub-discurso que abre fendas nos nossos discursos de fundação, reorganizando, alterando a identidade “exótica” que nos foi conferida pela cultura européia.¹ Inscrevem-se, também, nas tendências ficcionais mais contemporâneas ao se assumirem como narrativas predominantemente de reminiscências, que explicitam seu caráter de invenção ficcional, abrindo espaço para uma fala diversa, como enunciação de uma subjetividade literária bastante singular, cuja textualidade enseja classificação e recorte próprios. Tais textos acabam por construir espaço alternativo, resistente à fixidez identitária que, de algum modo, nos era “imposta”. O exotismo, por um outro lado, se pode mesmo ser percebido nos relatos dos primeiros viajantes e colonos, como naquelas pinturas referidas no início, entra-

¹ É claro que isto se dá num espaço de contradição, uma vez que mesmo a recuperação mais crítica de nosso passado não apaga a rasura violenta da colonização. (Cf. ÁVILA, 2000. p.143).

nhou-se constitutivamente na visão que fazemos de nós mesmos, ajudando a estruturar a identidade que “estimamos” ser a nossa. Também o mesmo ocorre com as paisagens que ininterruptamente atravessam o nosso mundo e que já perderam, de tão gastas e repetidas, sua eficácia de representação, sua identidade (GUATARRI, 1993). O olhar do outro, daquele que “vem de fora”, pode reabilitar a capacidade de visão daquele que “está dentro”, imprimindo significações ao que já se tornou corriqueiro ou imperceptível. Não se trata, é claro, de recuperação do estado original dos seres e paisagens, mas de uma ressignificação, mediada pela estranheza de um olhar em trânsito. Propõem um estudo que não mais se encontre centralizado na “soberania” de culturas nacionais, nem tampouco num pretensão universalismo da cultura humana. Antes, instiga-nos a refletir sobre o modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’: histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos, substituindo a transmissão de tradições nacionais no seu sentido estrito (BHABHA, 1998, p.33). A “fala” do imigrante poderia ser uma destas vias de representação cultural, um traço a compor o perfil movente da contemporaneidade.

A imigração delinea-se em faces socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais que a transformam em uma realidade somente apreensível na movência de um constante re-configurar-se. As imagens elaboradas pelo imigrante participam, paradoxalmente, da construção de “identidades”, num entre-espaço cultural extremamente rico se assumido como abismo de si e do outro.

A mistura de culturas e as “mestiçagens” que daí resultam perturbam nossos parâmetros tradicionais de uma cultura própria, de nação inteiriça. O imigrante – o outro, o “de fora” – coloca-nos diante da “estranheiridade” que é dele, inerente à sua identidade, mas que é também a nossa. A busca de uma identidade para ele não pode se dar senão em confronto com a busca da nossa própria, daquilo que nos constitui enquanto comunidade. Como nos diz Kristeva (KRISTEVA, 1988), o estrangeiro estranhamente nos habita sendo a face oculta de nós mesmos, o espaço que nos arruina enquanto permanência, pois sua “diferença” flagrante, – manifesta até à flor da pele, na língua engrolada, nos hábitos tão outros – fala da diferença constitutiva de cada um nós. Kristeva reflete sobre a relação entre o estranho freudiano (das Unheimlich) e a experiência histórica e antropológica do Outro, de ser

estrangeiro. A rejeição que sentimos pelo estrangeiro e que ao mesmo tempo é fascinação na sua inquietude, se assemelha a tantas outras estrangeiridades suspensas nos mesmos fios que fazem periclitar a possibilidade de nossa inteireza identitária.

Encontramo-nos neste fim de século, como afirma Bhabha (BHABHA, 1998), num momento de trânsito em que figuras complexas e intercambiantes de diferença e alteridade se formam a partir de cruzamentos espaciais e temporais. As teorias de nosso tempo vêm no papel das assim chamadas minorias uma possibilidade de contestação da abordagem historicista, linear da nação, fazendo-a escapar do constrangimento territorial e da estereotipia da identidade nacional como única e homogênea. O “imigrante”, com sua língua madrastra, de prótese, uma dicção que necessariamente expressa o outro e o mesmo – seus/nossos sonhos, sua/nossa cultura, seu/nosso Imaginário – erige-se como figura singular para conceitualmente captar estes espaços/tempos contemporâneos e o compósito mestiço da “nação”. O imigrante representaria, desse modo, uma chave conceitual importante para a compreensão de nosso mundo contemporâneo uma vez que perceber o estrangeiro que nos habita a todos, perceber a “estrangeiridade” de nossa própria casa, no interior de nossa própria cultura, abala nossos conceitos de identidade e a própria realidade que nos circunda. A leitura da vivência interna do outro dentro de minha própria identidade pode ser o conceito mediador de compreensão do mundo que partilhamos, como possibilidade de atravessá-lo mais criticamente (VIDLER, 1992, p.9). Se lembrarmos ainda que o mundo contemporâneo assiste a migrações massivas que constantemente redesenham o perfil de suas populações, mais procedente se torna a reflexão específica sobre tais questões. Os mapas que “reproduzem” nosso mundo são imagens de desterritorializações violentas, testemunhas de um movimento de migração de povos atingidos por guerras, pelas operações de “limpeza étnica” ou pela instabilidade econômica, violentamente desconstruindo a idéia de uma globalização sem fronteiras.

A arte contemporânea não ficaria imune a tais questionamentos uma vez que se vê na contingência de representar estes novos sujeitos em formação e interagindo, mas se sente abalada pela sua inserção, sempre contraditória, no universo cultural e político.

As narrativas que põem o imigrante em cena fabricam imagens de Brasil que se apresentam como proposital e necessariamente híbridas, mestiças, construindo-se como espaço contraditório de leitura da

multiplicidade de identidades da contemporaneidade. São um espaço privilegiado onde essas identidades são negociadas, uma “desleitura” da identidade homogênea e uniforme em que sempre temos a tendência a nos ancorar como comunidade. Como a identidade nacional única e estática sempre foi uma “ficção”, criam-se recursos para que “o ser brasileiro” seja negociado.

Indeed, immigrants and their descendants developed sophisticated and successful ways of becoming Brazilian by altering the notion of nation as proposed by those in dominant positions. (LESSER, 1999, p.3)

Talvez recuperar estes textos, estas vozes e imagens, seja uma das formas de inscrição na série literária brasileira que obrigue a um rearranjo, a uma negociação entre suas várias identidades.

Lasar Segall e Noel Nutels tomam o vapor para o Brasil

As metáforas náuticas, embora tenham origem na poesia clássica, são encontradas em todos os gêneros, como nos salienta Curtius (CURTIUS, 1957). O soltar e o recolher as velas, para falar do início e do final de um poema, o poeta como marinheiro, cuja obra é um barco, a escrita uma viagem perigosa são imagens muito comuns nas produções poéticas de todos os tempos.

O navio, espaço em trânsito, entre-lugar entre mundos às vezes tão díspares, recorrentemente aparece na narrativa brasileira contemporânea que tematiza a imigração como metáfora de identidades flutuantes.

O constante da vida interior do imigrante é essa luta entre o que se deixou para trás e o novo a descobrir, a tensão dialética entre a presença da identidade anterior e o apelo da integração a uma realidade diferente. (RICÚPERO. In: IGEL, 1997, p.XXVIII)

Evocando também a idéia de força e de segurança, a embarcação é a imagem da vida, cuja direção cabe ao homem escolher (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, p.632). Símbolo emblemático de identidades flutuantes, freqüenta as sagas da imigração, condensadamente ajudando a compor a identidade oscilante do imigrante: de Madruga, personagem da *República dos sonhos*, de Nélide Piñon, dos judeus dos *Contos do*

Imigrante, de Samuel Rawet, da bailarina sensual de *Amrik*, de Ana Miranda, dos libaneses de *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, dando nome ao romance *Cità di Roma*, de Zélia Gattai e de tantos outros textos.

A imagem do navio de imigrantes, o vapor, como se dizia no começo do século, é central em muitos romances e contos de Moacyr Scliar. O escritor gaúcho apresenta em sua obra ficcional o contraponto, como faces de uma mesma moeda, entre a cultura brasileira na qual foi criado e a cultura judaica advinda da tradição familiar. Sua ficção, construção enunciativa bastante singular e criativa, insere-se na literatura brasileira contemporânea, como um espaço para essa voz “mestiça” de culturas, que fala da experiência da imigração. Regina Igel situa a produção de Moacyr Scliar no conjunto de narrativas contemporâneas que estariam moldando uma escrita de pós-imigração, com originalidade estilística, diversidade temática, já integrada ao mundo literário e ao imaginário brasileiros e já indicativa de uma depuração estética que se distancia das modestas intenções inaugurais dos primeiros imigrantes (IGEL, 1997).

Imigrante para o Brasil, o pintor judeu-russo Lasar Segall, em muitos de seus quadros, igualmente representa navios.

Sugestiva é a tela “Navio de imigrantes”: um convés amontoado de corpos, dispostos num espaço dividido, sugerindo movimento, ou antes, flutuação, já que o convés é colocado no mesmo plano da água. A este quadro refere-se o narrador de *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, imagetivamente evocando as sensações do imigrante durante a travessia.

O senhor conhece aquele quadro do Lasar Segall, Navio de emigrantes? Aquele quadro que mostra as pessoas num convés, pessoas de olhar triste? Era exatamente aquilo. Nós estávamos emigrando, doutor. Melhor dito: estávamos fugindo. Fugindo da Rússia. (SCLAR, 1997, p.11)²

“Emigrantes”, outra das telas de Segall que enfoca o mesmo tema, mostra quatro figuras tristes, unidas numa massa desolada de pessoas, ancorando-se umas nas outras, encravadas nas engrenagens do navio.

² Todas as citações do romance serão feitas a partir desta edição e aparecerão no corpo do texto apenas com a referência à página.

Também Clarice Lispector, quando fala das várias viagens que fez por mar, alude à temática tão constante nos quadros do pintor russo, falando, na verdade, de si mesma, de sua contínua diáspora:

(...) não sei que meio de transporte meus pais usaram para chegar da Ucrânia, onde nasci, para Hamburgo, onde meu pai procurou emprego, mas, felizmente para nós todos, não achou. Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lazar (sic) Segall. (LISPECTOR, 1984, p.545)

O dicionário registra a simbologia da nave de uma embarcação como associada não a um grande vazio, mas ao local onde a vida deve circular, como matriz feminina (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, p.632). A nave poderia ser aproximada deste espaço movente, vivo, onde circulam e se constituem provisoriamente estas pessoas em situação de deslocamento, metáfora de um olhar sem repouso, em movimento sobre a nova terra. Outra tela de Segall, também debruçada sobre um navio de imigrantes, torna avultado um marinheiro (um capitão?) a observar os corpos diminutos, indistintos que se espalham pelo convés, também este dividido. Sem rosto, sobre a superfície de um mar no mesmo nível do tombadilho, continuando o espaço ocupado pelos corpos, as pessoas têm sua penúria e indigência reforçadas pelo dístico de III Classe, bem saliente na “torre do navio”.

No romance *A majestade do Xingu*, de Scliar, o narrador, imigrante judeu-russo que vem para o Brasil ainda criança, conta, em *flash-back*, a sua vida na nova terra. Agonizante numa cama de hospital, tem o médico apenas como ouvinte, já que a fala deste não aparece marcada no texto. O fato de o personagem/narrador estar agonizante, numa situação de fronteira entre a vida e a morte, é fundamental na composição de sua identidade limiar. O discurso, calcado na memória, alimenta uma visão de mundo típica dos judeus, devida em grande parte ao isolamento a que foram obrigados. Tal discurso conduz a uma estratégia de sobrevivência de privilegiamento da lembrança, em detrimento da história (Cf. LAFER, 1995). Logo de início, a narrativa se transporta para o navio:

Como eu disse, o *Madeira* estava cheio de gente. Nós ali estávamos literalmente amontoados. Durante o dia amontoados no convés, o que, quando não chovia, ainda era tolerável; mas à noite tínhamos de baixar para o porão e ficar amontoados ali era um suplício: insuportável, o cheiro de urina, de vômito, dos corpos sem banho. (...) Como gemia, aquela gente. A lembrança do pogrom? A

apreensão quanto ao futuro? Gemiam, gemiam. E discutiam, e brigavam. (p.45-46)

O vapor é um espaço de transição,³ a meio caminho entre a terra natal e a nova terra, entre-lugar que se incorporará à identidade do imigrante: casa flutuante, transporte que sulca as águas sem deixar rastros. O olhar deste narrador é marcado pela oscilação basculante do navio que condiciona a visão da terra de adoção e reflete os fragmentos de um mundo que se deixou para trás, embora com a esperança de volta, mesmo que em um sonho distante. Veja-se que de saída já se busca a negociação da nova identidade, atribuindo-lhe um caráter misto, misturado. A imagem que se sobrepõe à do navio é a do pogrom – como se denominavam os ataques organizados contra as comunidades judaicas, muito freqüentes na Rússia, terra natal de nosso narrador.

Esta última imagem mistura-se a outras opressões semelhantes, servindo como chave de entendimento de situações na nova terra.

Se eu lhe disser que previ o golpe militar o senhor acredita, doutor? Pois previ o golpe, sim, senhor. Não vou dizer que previ o dia, mas previ o golpe. Gente como nós, gente que vive ou viveu sob ameaça constante, gente assim tem uma espécie de sismógrafo capaz de detectar convulsões históricas antes que ocorram. Minha avó percebia quando se aproximava um pogrom (...) (p.148)

Desfiando linearmente as fases de sua vida, embora associando-as às vivências do passado, o narrador faz com que os acontecimentos pessoais se articulem primeiramente à história do país de origem, a Rússia revolucionária, e depois aos acontecimentos da história do Brasil. Misturando as tradições judaicas e brasileiras, de saída assume uma postura culturalmente híbrida. Como alter-ego, como uma outra imagem de si mesmo, a lhe acompanhar durante todo o percurso, a figura ficcionalizada do russo Noel Nutels, o médico judeu que dedicou a vida aos índios brasileiros e que o narrador conheceu no navio. Em sua trajetória, entrecruzam-se as histórias de índios e imigrantes, comunistas, intelectuais e gerais da Revolução de 64 no Brasil, misturadas mais uma vez à lembrança dos pogroms da terra natal.

³ Se pensarmos, enquanto um dos estados da água, o vapor encontra-se entre o sólido e o líquido e contém em si a idéia de retorno, de movimento entre os dois estados.

Sempre penso assim: escapamos do pogrom, escapamos dos fornos crematórios dos nazistas, então tudo é lucro, não é mesmo? (p.190).

Vê-se, o que, aliás, é uma constante nos livros de Scliar, o chamado humor judaico do narrador, daquele tipo de humor que, lançando mão dos anacronismos, da paródia, do efeito sobre o leitor, do claro movimento intertextual, volta-se contra si mesmo. No terreno da negociação de uma nova identidade, a estratégia pode ser vista como uma forma de desconstrução do passado nacional (no caso, do passado judeu-russo), interpretado como tão ficcional como o presente nacional da terra de adoção. Estratégia que, paradoxalmente, serve ao processo de aculturação e de mestiçagem cultural, sem com isso significar uma nova identidade homogênea.

(...) a joining (rather than mixing) of different identities, as the creation of a multiplicity of hyphenated Brazilians rather than a single, uniform one. (LESSER, 1999, p.5)

E são as experiências com a família e as lembranças da infância que fornecem os fios com que se vai tecendo a narrativa.

Segall, em muitas de suas telas, volta-se para a memória da infância, registrando nelas suas origens: a alma russa, a temática religiosa judaica, as pequenas ruas da Vilna, cidade-natal, os *pogroms*. Sua pintura testemunha, no entanto, embora sempre a partir dessas raízes, suas várias “emigrações”, construindo uma identidade polifacetada: a condição dos judeus em constante diáspora, a incorporação do expressionismo alemão, a influência da arte holandesa, mas também o impacto da luminosidade do espaço brasileiro, as paisagens da nova terra, universalizando, por assim dizer, a sua compaixão pelos despossuídos. “As emigrações de Segall conduziram-no a uma longa reflexão a respeito de suas origens e inúmeros nexos culturais.” (D’HORTA, p.232)

Ao retratar a natureza e o homem brasileiros, assume noções mais críticas com relação ao “exotismo” e ao “primitivismo” na arte moderna, recortes significativos para a noção mais contemporânea de uma cultura globalizada. É interessante o movimento de negociação de identidades que elabora, num processo de leitura “interessada” do espaço brasileiro. A busca de uma identidade nova, na nova terra, acaba por trazer à tona da tela, num certo sentido de uma forma até mais aguda e talvez mais crítica do que as opções da intelectualidade brasileira nacionalista das primeiras décadas do século, a representação de um espaço nacional.

Mário de Andrade disse que não seria exagerado dizer que com Lasar Segall muitos latinos encontraram sua própria ingenuidade.

Em “Favela”, os corpos amontoados do convés do “Navio de imigrantes” são substituídos pelo aglomerado de moradias e pessoas, que se mistura ainda a árvores e animais. Note-se como o conjunto, tão típico da paisagem brasileira, até pela forma pode ser sobreposto à embarcação de “Navio de imigrantes” ou mesmo ao “Pogrom”. Por sua vez, o quadro “Favela” recupera também a forma das sinagogas tradicionais que tanto devem fazer aflorar as memórias de infância do pintor.

A criação desses novos espaços onde se negocia a construção de identidades híbridas vai se dando por sucessivos deslocamentos, por imagens que se sobrepõem, que dialogam. As prostitutas do Mangue, por exemplo, cujo corpo é mediado pelas grades de janelas de casas simples, aproximam-se das sofridas mulheres dos campos de concentração, com suas cercas de arame farpado; a família retratada num ambiente interior pobre de um bairro judeu assemelha-se aos tipos brasileiros que passam a ocupar a frente da cena de suas telas.

O quadro “Morro Vermelho”, por exemplo, é considerado por D’Alessandro como um ícone de significado cultural e espiritual, onde se mesclam culturas.

Ao adotar a composição triangular tradicionalmente utilizada nas pinturas brasileiras da Virgem e o Menino Jesus, Segall alterou esse motivo religioso ao acrescentar uma mãe negra, a criança e fileiras de palmeiras imperiais. (D’ALESSANDRO, p.158)

No quadro se negociam representações identitárias: a religiosa, a racial e a étnica, a de classe social, a geográfica e tantas outras. Mergulhado no espaço brasileiro, percebendo-o através de um olhar compassivo na direção dos mais humildes, deles se aproximando pela «ingenuidade» da escolha e tratamento temáticos, logra com felicidade a apreensão de «um certo ethos nacional». As palmeiras imperiais, também vistas em cartões postais no acervo do pintor, emblematicamente «citam» um espaço nacional, em diálogo com a figura da «virgem e o menino» retratados no meio pobre do Brasil dos subúrbios.

Os acontecimentos familiares n’*A majestade do Xingu*, opção recorrente de fio narrativo nos romances de imigrantes na literatura brasileira contemporânea, filtram os grandes acontecimentos, centralizando-os na saga familiar, mesmo que esta se configure como um ponto de partida espiralado para uma reflexão mais geral ou para a crítica à

estrutura do país como um todo. Boris Fausto diz que a vida privada do imigrante, num âmbito mais relevante embora não exclusivo, encontra-se no lar e na família. (FAUSTO. In: SCHWARCZ, 1998, p.14). Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem, fazendo com que o privado e o público tornem-se parte um do outro, desnordeando a visão que fazemos de nós mesmos. No romance de Scliar, na verdade, o que vai sendo construído frente o leitor extrapola a esfera de interesse do pequeno grupo de personagens de confissão judaica que emigrou para o Brasil. Ao recompor o seu trajeto e o de seus ascendentes, o narrador faz surgir um quadro da nossa história da imigração, vazada por um olhar extremamente irônico, mas, sobretudo, por um olhar renovado, que faz vibrar diferentemente as diferentes fases registradas por nossa história oficial. Ultrapassando o documento, como é próprio do discurso ficcional, ilumina um quadro social amplo. Não são poupados da visada entre irônica e bem humorada do narrador os nossos mitos de fundação: os índios, padre Anchieta, Alencar, Gonçalves Dias, para lembrar melhor os referentes à literatura, as esquerdas, o regime militar, o sistema educacional, a pretensa democracia racial brasileira, mas também, um espaço pretensamente detentor da nacionalidade mais “pura”, a Amazônia, e tantos outros mitos que compõem a assim chamada identidade nacional. Os personagens históricos desfilam aos olhos do leitor, que vê desconstruídos os mitos que compõem o nosso longo discurso da nacionalidade: o discurso escolar, o histórico, o religioso, o político.

O narrador não poupa nem a si mesmo, ao metalingüisticamente confrontar a sua escrita aos parâmetros da alta literatura, ao falar do espaço de representação do escritor como algo “construído”:

(...) porque eu não era o Isaac Babel, eu não era a Clarice Lispector, que também veio de Rússia, mas que, diferente de mim, era uma escritora nata. Eu era um arrivista na literatura. O lápis que eu usava, ao contrário da bengala de Anchieta, era um instrumento impuro: copiava os grandes escritores, mas servia também para anotar no caderno as mercadorias vendidas. (p.84)

Esta opção por uma escrita impura, paródica ironiza também o jargão de diferentes facções políticas. Isto dá à narrativa uma feição humorística peculiar, que, na verdade, «não deixa pedra sobre pedra». Veja-se, por exemplo, a visão da militante de esquerda, em cima do

caixote, conclamando os índios à luta armada. Índios? E nem Gonçalves Dias – o lírico cantor de nossos silvícolas e o poeta mítico da nacionalidade – é poupado:

Dominado o que ela chamava de base teórica, partiu para a ação. Começou fazendo comícios-relâmpago na estação da Luz. Esperava uma hora de movimento – por exemplo, a chegada de um trem –, subia num caixote, e punha-se a gritar: camaradas índios, rebelai-vos! Camaradas índios, recusai a canga que os colonialistas brancos querem colocar no vosso pescoço! Camaradas índios, preparai vossas bordunas, vossos arcos e vossas flechas, vossos frascos de curare, porque, camaradas índios, a batalha final está próxima, a batalha final que terminará com a vossa vitória! Camaradas índios, não desanimeis! Vós chorais em presença da morte? Em presença da morte chorais? Não choreis, erguei o vosso brado de protesto, o brado de protesto contra a injustiça! Índios vítimas da fome, índios famélicos da terra, de pé, camaradas índios! (p.92-93)

Ou ainda a referência desconstrutora aos textos de fundação:

Sim, havia o Brasil, e visões de paraíso – mas o Brasil ainda estava longe, muito mar pela frente, mar agitado; muito enjôo, muito mau humor, muita gente azeda. (p.46)

A situação atópica do imigrante – perturbada na sua condição de não-lugar tanto na sociedade de origem, como na sociedade receptora – “obriga a repensar completamente a questão dos fundamentos da cidadania e da relação entre o Estado e a Nação ou a nacionalidade” (BOURDIEU, 1998, p.12). Mas, mesmo que não permita a exclusividade de um discurso único, de um registro exclusivo que abrigue em si mesmo de forma inteiriça a «identidade nacional», há momentos em que a narrativa se verga sobre o sentimento que irmana despossuídos de diferentes extrações. Há todo um processo de desterritorialização, aproximando espaços muito diversos, condensados nas figuras do velho judeu e do índio.

Começa a chorar. Um chorinho sentido, manso, as lágrimas correndo-lhe pelo rosto, caindo na areia da margem do rio. Noel olha-o, comovido e surpreso. Nunca imaginara um índio chorando. Lembra um velho judeu sentado nas ruínas da sua casa, depois do pogrom, em Ananiev, soluçando e perguntando, Até quando teremos de derramar nossas lágrimas, até quando. (p.115)

Índio e judeu, ambos avizinados pela situação injusta da discriminação e do desprezo da sociedade, são alvo de compaixão, no sentido forte que este termo carrega. Despertam a simpatia – o “sentir com” – do narrador que, embora não se identificando com qualquer dos dois, passa a tentar perceber a dor de ambos por colocar-se em seu lugar, “com uma simpatia sem pathos, uma cumplicidade sem inocência, uma compreensão sem complacência ou condescendência” (BOURDIEU, 1998, p.10). A aproximação entre as duas figuras é feita mais de uma vez no romance, servindo simultaneamente como forma de recuperar a memória da aldeia natal e de criticar o extermínio dos índios e de sua cultura. A situação de quase extinção do índio no Brasil denuncia a face de Juno da política indigenista: parte crucial da identidade nacional, mas de uma nação fundada na sua remoção (Cf. SOMMER, 1991).

Morávamos numa pequena aldeia, num shtetl, como se dizia em ídiche. Ídiche, doutor: ninguém mais fala essa língua. Como o idioma dos índios, logo estará esquecida. Não vem ao caso, muita coisa logo estará esquecida. (p.11)

Na interlocução imaginária que mantém com Noel Nutels, o olhar desconstrutor do narrador faz a aproximação entre as tradições judaica e brasileira, vazada num cáustico humor:

Nem sei se não tem um pouco de anti-semitismo aí, Noel, claro, você vai protestar, vai dizer que os índios podem até ser nossos patrícios, fala-se que eles são tribos perdidas de Israel que vieram para a América, os índios mexicanos até faziam circuncisão, para agüentar circuncisão algo de judeu o cara deve ter. Como é que você falou? Seu pajé só quer saber de penicilina? Convenhamos, Noel, essa é forte, pajé que está mais a fim de antibióticos que de espíritos, é forte, leva-me a pensar que já não se faz mais pajé como antigamente, a modernidade é foda – penicilina, quem diria? Quê? Perdão, não ouvi. Quê? Rabino? Mas você acha que rabino consegue exorcizar ectoplasma de bronzeados guerreiros mortos? Sim, seria válida a tentativa. O problema é que o rabino vai me cobrar os olhos da cara (...) (p.188-189).

Ocorrem várias outras negociação identitárias. Por exemplo, Ezequiel, o filho, tem o apelido de Zequi, híbrido de Zé, Zeca e Ezequiel, mergulhado, portanto, nas tradições brasileira e judaica. O próprio narrador se nomeia antropófago:

Porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. Eu não tinha vindo, como eles, pelo estreito de Bering, tinha vindo com o Madeira, mas havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar, ainda que metaforicamente, as pessoas ao meu redor? Não podendo fazê-lo eu me atirava à galinha assada (...) (p.69)

Em várias instâncias, tal negociação é homóloga àquela mantida na obra de Segall, como nos mostra Stephhanie d'Allessandro:

Tão imediata foi e radical foi sua identificação com o novo país, que numa das pinturas produzidas logo após sua chegada, o artista se retratou como um mulato que lentamente se afastava da mão e do olhar de sua esposa européia, Margarete Quack (D'ALESSANDRO, p110)

Não é casual o título – Encontro – atribuído ao quadro referido pela crítica: encontro de etnias, de culturas. Mas, pela ironia, a pretensa harmonia do título do quadro é desfeita pela clara oposição entre os personagens retratados. Imigrante, Segall discute na superfície da tela – da pele – as contradições de sua nova identidade brasileira.

Outro elemento que bem caracteriza o discurso do imigrante é o que se refere à comida, exemplo das ligações ainda mantidas com a terra de origem. Nosso narrador refere-se ao *gefilte fish*, prato a base de peixe frito que lhe impregna a memória olfativa/afetiva. Os estudos sociológicos registram que a comida é lembrada como um fator a unir a vizinhança nos bairros étnicos. Diz-nos Boris Fausto que a culinária étnica representa uma ponte para a terra de origem, a manutenção de um paladar e de uma identidade. É a comida um elo à memória da pátria mas também à figura materna, ao afeto familiar, aos parentes mortos, à infância na casa materna (FAUSTO. In: SCHWARCZ, 1998, p.58-59). A lembrança das comidas típicas contraditoriamente povoa o imaginário, mesmo daqueles imigrantes que não as tinham na terra natal, já que muitas vezes justamente vêm para a nova terra premidos pela fome. O espaço brasileiro representou para muitas levas de estrangeiros a saída para uma situação de carência e de fome no solo natal. Se o sonho de uma vida melhor os impulsiona, o desejo de partida é movido sobretudo pela falta.

Desde o final do século XIX, começaram a ser divulgadas na Europa (e na Ásia), por agências comerciais e canais diplomáticos brasileiros, as vantagens das áreas rurais do Brasil, em contraste com a pobreza dos campos europeus (e asiáticos). A imaginação dos judeus não foi indiferente às atrações do clima tropical e à idealização de uma existência sem perseguições. Panfletos multicoloridos exaltavam as terras para cultivo, um luxo desconhecido para a grande maioria de israelitas europeus, que não tinham o direito de trabalhar no campo, ainda que este fosse acessível aos demais habitantes. A isto, somem-se as matanças planejadas – os pogroms – que se materializaram contra eles, sobretudo na Rússia, em algumas regiões da Polônia e em áreas vizinhas. A possibilidade de abandonar para sempre essa situação de opressões e perseguições foi uma oportunidade aproveitada por muitos. (IGEL, 1997, p.22)

Nosso narrador, ainda na Rússia natal onde a fome era grande e o açúcar, por exemplo, era um produto raro, faz do Brasil uma imagem de uma terra com montanhas de açúcar, onde poderia até mergulhar:

Naqueles lugares como o Brasil, em que o açúcar era abundante, em que montanhas de açúcar estavam à disposição de todos. Pelas encostas dessas montanhas rolariamos, comendo açúcar aos punhados, lambuzando-se de açúcar. Ficaríamos gordos? Sem dúvida. E daí? Era bonito, ser gordo. Era sinal de saúde. A magreza antecipava a tísica, a maldita tísica – que ficasse na Rússia, a tísica assassina. (p.21)

Os doces, parte importante nas comemorações judaicas, principalmente na do Ano Novo, simbolizam o desejo de que se possa viver um tempo ameno, um ano feliz, doce.

É marcado pela historiografia como os imigrantes se aferram a determinados objetos que trazem consigo. Simbolizam, muitas vezes as vivências anteriores na terra de origem que se mesclam às da nova terra. É o caso do relógio trazido da Rússia pela mãe do narrador de *A majestade do Xingu*. Por ocasião da agonia da personagem é dito que estava sendo atormentada por seu pogrom interior, relógio marcando tempos ambíguos e limiares de dois mundos: o da terra de adoção e o da terra de origem, o da infância e o da velhice, o da vida e da morte.

Assim, o imigrante é figura de inflexão importante para se recuperar não somente os traços que sua identidade imprime na pretensa

inteireza da identidade nacional, mas da própria afirmação desta última como um artifício, carente de um olhar de fora que a desconstrua a partir de dentro. O texto de Scliar, semelhantemente a tantos outros da ficção contemporânea e especialmente os que tematizam a imigração, trabalha ficcional e teoricamente os conceitos de identidade e nacionalidade, de tradução cultural, entre-lugar, intolerância e preconceito além de outros.

A leitura deste texto em consonância com a obra de Segall, espaços instáveis de identidades negociadas, projeta o conjunto num campo de leitura intersemiótica de nossa contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Myriam. O encontro com o estrangeiro: uma tipologia. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão, PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG; Nelam/FALE UFMG, 2000.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, P. Prefácio. In: SAYAD, Abdelmalek. *A Imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CURTJUS, E.R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Julia Kristeva: Música para o Estrangeiro. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão, PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG; Nelam/FALE UFMG, 2000.
- D'ALESSANDRO, Stephanie. Wandering with the moon: an introduction to the artistic emigrations of Lasar Segall e The Absorption of Spectacular, Unedited Things: Brazil in the Work of Lasar Segall. In: D'ALESSANDRO, Stephanie (Org.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall/ Por caminhadas ainda mais distantes: as emigrações artísticas de Lasar Segall*. Chicago: C&C Offsetprint co., [s.d.].
- D'HORTA, Vera. In: D'ALESSANDRO, Stephanie (Org.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago: C&C Offsetprint co., [s.d.].
- FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- FAUSTO, Boris. *Negócios e ócios* : história da imigração. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guaciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros*: o componente judaico na Literatura Brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- LAFER, Celso. *Desafios*. São Paulo: Sicialiano, 1995.
- LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity*: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SCLAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. 2.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOMMER, Doris. *Foundational Fictions*: the national romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1987.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny*. Baskerville: MIT Press, 1992.

A terceira margem da América Latina: Guimarães Rosa e Arguedas

Marli Fantini Scarpelli

Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares

Guimarães Rosa

A circulação de bens simbólicos e culturais, prestes a desaparecer sob o impacto da modernidade, é representada no conto “A terceira margem do rio”, sob a perspectiva de um narrador que se põe a tarefa de traduzir o silêncio do pai. Este, por seu turno, metaforiza a voz de uma tradição autoritária que, ensandecida, perdeu a capacidade de legar, à posteridade, crenças e valores. A negação da palavra paterna no conto em questão faz desaparecer toda a possibilidade de laços históricos, e essa negatividade permite supor que a tênue ligação entre filho e pai, ou seja, entre a tradição e a modernidade, só perdurará até a morte deste. O fracasso da operação transculturadora do conto sugere a traição como saída metafórica contra a miséria simbólica “herdada” de uma tradição incapaz de equipar a modernidade pós-colonial formas de interação adaptadas às demandas de diversidade da modernidade pós-colonial.¹

A traição se materializa no gesto de recusa em ingressar (e permanecer) nas águas mortas de uma tradição cujo sistema simbólico perdeu

¹ ROSA. “A terceira margem do rio”, 1969. Doravante, o conto “A terceira margem do rio” será mencionado sob a sigla ATM, seguida da respectiva numeração.

sua capacidade de ressignificar. A possibilidade de mediação entre as duas margens surge do esforço do narrador de “A terceira margem do rio” cuja tarefa de doar sentido só terá êxito, caso se realize uma positiva avaliação da alteridade do outro, que, nesse caso, tanto faz remissão ao pai quanto ao filho.² Embora fracassada a relação concreta entre os dois, ou seja, entre duas margens separadas e excludentes, essa negatividade transforma-se em positividade quando se torna capaz de agenciar uma terceira margem, que culmina na escrita do conto e tudo o que ela implica em termos de reflexão sobre novas possibilidades de produzir sentido e deflagrar trocas intersubjetivas entre esferas dissociadas. Esse resultado afirma a incomensurável confiança de Guimarães Rosa na palavra literária, dotada, segundo ele, da capacidade de corrigir as falhas da história. A crença rosiana na potência restauradora da literatura se evidencia não apenas em seus textos ficcionais como também em seus para-textos, a exemplo do depoimento abaixo, recortado da entrevista que ele concede a Gunter Lorenz, no efervescente contexto do primeiro Congresso de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova, em janeiro de 1965: “Minha língua, espero que por este sermão você tenha notado, é a arma com a qual defendo a dignidade do homem (...) Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”.³

A terceira margem

Mal se equilibrando na borda da linha onde o excesso de lucidez desliza para a loucura, o protagonista de “A terceira margem do rio”, deixando-se atravessar pela insondável perspectiva do outro, adota uma forma de compreensão do mundo e de si mesmo que ultrapassa a lógica consensual: “Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ATM: 36). Navegando à deriva em uma canoa, o pai do narrador se coloca em um “não-

² Ao sugerir a revisão dos limites teóricos de “transculturação narrativa” e “heterogeneidade cultural”, Silvia Spita formula a hipótese de que, em casos extremos de violência, paradigmáticos na colonização ou na tortura, ambas comuns na história latino-americana, não se pode falar em “heterogeneidade”, mas em “apagamento” da identidade. Spita suspeita que a heterogeneidade só poderia ser pensada a partir de valorizações positivas da alteridade do “outro”. SPITA. SPITA, 1997. p.184-185.

³ ROSA, 1994. p.52.

lugar”, que Antonio Tabucchi define como “não-localizável, assim como as ilhas sem lugar, de Fernando Pessoa”.⁴

Ao discorrer sobre a indecível posição do narrador, que opta pela “escolha da suspensão da existência”, Tabucchi a relaciona a um valor que não pode ser designado à margem da formulação especulativa: “Algo que lembra o mistério do pensamento selvagem, ligado ao mistério de ser, algo de obscuro e germinal, de primordial e insondável”.⁵

Acompanhado imaginariamente pelo filho (não-nomeado), o pai (designado apenas como “nosso pai”) que, ao ingressar numa canoa, opta por habitar “ilhas sem lugar”, passa a bordejar indefinidamente as margens do rio, sem contudo ancorar em nenhuma: “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim” (ATM: 34). Transitando pela margem disjuntiva que simultaneamente comporta presença e ausência, o protagonista – sujeito-objeto da travessia – não consegue discernir um ponto de ingresso na linha de fuga habitada pelo pai.

Diferentemente do resto da família que abandona a localidade, depois de ter desistido do desembarque do chefe da família, o protagonista do conto mantém-se preso à margem do rio tentando entender a estranha deriva do pai e aguardando o momento de ocupar seu lugar na canoa. Quando, entretanto, é chegada a hora da troca, impõe-se-lhe a recusa e a fuga:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai continuar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo (ATM: 37).

Paradoxalmente, é justamente a recusa em repetir o gesto paterno que deflagra a escrita do conto. Imaginariamente ancorado no não-lugar marginal da forclusão, da falta de um traço significante do pai, ao protagonista resta, entretanto, a alternativa de reendereçar sua obsessiva busca do lugar do pai para um lugar passível de construção de sentido: a reconstrução simbólica do objeto da falta pela literatura. Assim, posto

⁴ TABUCCHI, 1996. p.7.

⁵ TABUCCHI, 1996. p.7.

não se saber o que foi feito do narrador-protagonista, uma coisa é certa: os eventos enunciados por ele em primeira pessoa certamente ocorreram cronologicamente bem antes do processo de escrita. Aparentemente, a quebra do silêncio paterno seria a saída contra a repetição e a loucura do filho. No entanto, a fala final do conto sugere, contra todas as expectativas, a repetição do gesto paterno e soa como um epitáfio: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem numa canoinha de nada, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ATM: 37).

A necessidade de falar contra um sistema hegemônico, que oprime pelo silêncio, cria a oportunidade para se pensar num fato histórico de dimensão atroz como o da colonização da América Latina, onde a imposição da autoridade real encontra fácil analogia com a autoridade paterna. Conquanto pareça contraditório, é o gesto de recusa em ingressar nas águas turvas do pai que sanciona ao narrador o acesso às terceiras margens: águas da palavra, por cuja fluidez lhe é dado sublimar a bruteza do real e se inscrever nas margens do simbólico.

Discurso do entre-lugar

Frente à inquestionável evidência da hibridéz étnica e cultural, decorrente do confronto entre o colonizador europeu e o elemento autóctone da América Latina, Silviano Santiago sugere que a maior contribuição do escritor continental à civilização ocidental deverá vir da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza, o que poderá concretizar-se mediante a assimilação crítica e antropófaga das fontes metropolitanas. Visto, segundo ele, o continente não poder isolar-se da invasão estrangeira nem recuperar sua imaginária condição de paraíso, caberia ao escritor latino-americano – desde um entre-lugar atravessado astutamente pela dupla postura de assimilação e resistência – interferir no processo de transplante cultural, impondo uma transgressiva inversão do percurso empreendido pelos colonos, durante todos os séculos de ocupação da América Latina. Santiago sugere um conceito-imagem, o “entre-lugar do discurso latino-americano” para se operar com a permeabilização histórica, cultural e literária da América Latina, que, atravessada por várias etnias, vozes e línguas, é o espaço ambíguo onde se mesclam distintas histórias e temporalidades em confronto.⁶

⁶ SANTIAGO, 1978. p.17-19.

É desse conflitivo e turbado *locus* de enunciação que o escritor latino-americano deve, segundo ele, aprender a manejar a língua da metrópole para, em seguida, combatê-la. Em lugar da cópia servil ao “modelo” ou do silêncio que só reforçariam a dependência e a submissão desejadas pelo colonialismo cultural, o crítico sugere que o escritor de nossa América marque sua diferença, guardando um lugar – ainda que na segunda fila – no cenário internacional. Esse lugar, instituído no entre-lugar, deverá ser demarcado por uma geografia “de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.”⁷

No conto de Rosa, a “terceira margem”, emergindo como a poderosa imagem desse entre-lugar situado na confluência de várias alteridades, sugere e quase vaticina uma nova possibilidade. Ao tratar de um tema tão universal quanto os nebulosos limites entre a sanidade e a loucura, entre a assimilação e a resistência a uma tradição cultural imposta de forma traumática, o narrador do conto manifesta sua recusa em aceitar a imposição “paterna”. Por ser o último a permanecer nas águas mortas do pai, ele assume uma postura sacrificial. Se é a ele que cabe subsumir o legado paterno, é dele, portanto, a responsabilidade de romper com a opressão implicada nessa transmissão. Marcada pela hibridez e pela heterogeneidade conflitiva, a formação discursiva do conto recusa a restrição da singularidade e do local, situando o problema num âmbito suficientemente amplo e universal para abranger questões contemporâneas e extremamente contraditórias, que dizem respeito, ao mesmo tempo, à globalização e ao retorno às culturas locais; às diversas formas de hibridismo decorrentes dos encontros de diáspóricos no entre-lugar intersticial das fronteiras e, em simultâneo, ao acirramento de sentimentos étnicos e identitários.

Limites da transculturação?

Situar-se entre duas águas, viver e assumir o deslocamento, assimilar a contrapelo a herança de uma identidade forjada a partir de um trauma favorece, segundo Silvia Spita, o aparecimento de uma singular imagem: “a do indivíduo narrador e/ou etnólogo – em todo caso estudioso e intérprete da heterogeneidade cultural: o transcul-

⁶ SANTIAGO, 1978. p.17-19.

turador”,⁸ categoria criada por Fernando Ortiz e desenvolvida por Ángel Rama, a partir de modelos de “transculturação narrativa”, de escritores latino-americanos como Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez e José María Arguedas.

Além de arqueólogo, este último foi um dos mais paradigmáticos dentre os escritores transculturadores descritos por Rama, sobretudo por ter experimentado, em sua própria formação cultural, a prática da “diglosia”. Na novela *El zorro de arriba e el zorro de abajo*, Arguedas, enquanto narrador, encena seu próprio suicídio, um ato performativo em que o ensaísta Alberto Moreiras identifica “um fato crucial não só para a história da literatura latino-americana, mas também para o entendimento teórico dos limites da transculturação”.⁹ Com base na descrição de Silvia Spita sobre o sujeito transculturado, Moreiras define o perfil cultural do escritor-antropólogo peruano: “O sujeito transculturado é alguém que, como [José María] Arguedas, está consciente ou inconscientemente situado entre pelo menos dois mundos, duas culturas, duas línguas, e que realiza constantemente a mediação entre ambas”.¹⁰

Como num atroz conto de fadas, Arguedas experimentou, durante a infância, um pesadelo cujas marcas irão reaparecer recorrente e fantasmaticamente em seus escritos. Durante as longas ausências de seu pai – um juiz itinerante –, a rica madrasta o tirava de casa, deixando-o sob os cuidados dos serviçais “quechuas” cuja língua (oral) ele assimilou lado a lado com o espanhol. A traumatizante experiência da “diglosia”, ou seja, o convívio com duas práticas culturais e duas línguas de prestígio social diferenciado irá, segundo Moreiras, desencadear a predisposição arguediana para a prática transculturadora, por ele posteriormente exercida de forma radical, seja como escritor, seja como antropólogo.

A infernal luta narrativa do escritor-antropólogo contra seus diversos fantasmas (decorrentes sobretudo da traumatizante experiência de confronto com o outro, durante a infância e da consciência acerca da gradativa perda de componentes identitários e culturais de sua região

⁸ SPITA, 1997. p.174.

⁹ MOREIRAS, 1997. p.221. Tradução minha.

¹⁰ MOREIRAS, 1997. p.216. Tradução minha.

de origem, em face do impacto modernizador) manifesta-se na sua crescente dificuldade de continuar escrevendo. A escrita da novela *El zorro de arriba e el zorro de abajo* será interrompida quando, a partir da própria novela, ele avisa aos leitores que está pondo um ponto final na própria vida, com dois tiros na cabeça.¹¹

Curiosamente, nos diários que insere nessa novela-epitáfio, Arguedas dialoga extemporaneamente com Guimarães Rosa, morto no ano anterior, e lhe confia que sua decisão de suicidar-se retoma o gesto de desistência do protagonista do conto “A terceira margem do rio”. Obviamente, essa confissão implica uma interpretação: ao identificar-se com outro transculturador, a quem chama de “hermano João”, o escritor peruano vaticina, a partir da morte de ambos, um final infeliz para a prática da plasticidade cultural, implicada no gesto transculturador.¹²

A escrita de Arguedas pode ser vista como um *pharmakón*, onde ele manipula remédio e veneno para tentar resistir a uma morte que, há muito, ele vinha, paradoxalmente, ensaiando. No diário-diálogo dirigido a Guimarães Rosa, a imagem da morte, constantemente anunciada ao longo de outros diários inseridos na novela, toma a forma de um estranho inseto – o *buayronqo* – cujo vôo híbrido oscila entre o de um pássaro e um helicóptero, metaforizando o impasse entre natureza e cultura, a utopia da resistência da tradição local ao impacto neo-imperialista de uma modernidade globalizadora cuja impositividade é para ele inassimilável.

Como um demônio a lançar-lhe deliberadamente seu “pó cemiterial”, o *buayronqo* irrompe dos delírios paranóicos de Arguedas para intensificar-lhe a enfermidade mental e estimular-lhe o suicídio. No próprio campo discursivo em que a novela está sendo construída, o narrador-escritor abre um espaço ambivalente onde a realidade ficcional do sujeito da enunciação da novela se imbrica com a do escritor-antropólogo, que se mostra empenhado em uma causa sócio-econômica-cultural e, ao mesmo tempo, atormentado pela dificuldade de escrever. É a partir desse conflitivo *locus* de enunciação que o

¹¹ MOREIRAS, 1997. p.216.

¹² Sobre prática transculturadora em José María Arguedas, ver MOREIRAS, 1997 e MONTE ALTO, 1999.

huayronqo e o conto de Rosa se condensam na metáfora do gradativo “envenenamento” que precede os dois disparos com que o narrador irá suicidar-se, como se pode ler neste trecho do diário:

Sí, queridísimo João Guimaraes Rosa, te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío. Es vulgar, sin embargo me recuerda que escribiste sobre ese hombre que se fue en un bote, por un río selvático y lo estuvieron esperando, esperando tanto... y creo que ya estaba muerto. Debe haber cierta relación entre el vuelo del huayronqo manchado de polen cementerial, la presión que siento en toda la cabeza por causa del veneno y ese cuento de usted, João.¹³

O suicídio de Arguedas dramaticamente encenado no final “quase inconcluso” de sua novela assinala o fim simbólico da possibilidade de narrar e de denunciar. Moreiras percebe nessa interrupção performática o momento mais intenso da transculturação literária da América Latina. Segundo ele, o gesto de suspender o ato narrativo dentro da própria narração aponta para a impossibilidade de se continuar exercendo a transculturação.¹⁴ Nessa desistência há, entretanto, uma saída, que estaria não apenas na superação da dependência sócio-cultural da América Latina, mas também na criação de alternativas para se sair dos impasses gerados por nossa modernidade tardia.

Deixar inconcluso o final das histórias que narram é, conforme o postulado de Benjamin, a sábia estratégia que os mestres narradores utilizam para assegurar a transmissão das narrativas orais.¹⁵ Essa inconclusão é, como atesta sua novela “Cara-de-Bronze”,¹⁶ a forma como Guimarães Rosa logra reavivar, através de sua escrita literária, a rede da tradição oral. A máscara da personagem “Cara-de-Bronze” é a imagem atrás da qual se escondem várias vozes anônimas, que, a contrapelo da cultura letrada transplantada para o continente, vêm preservando, pelas margens, a cultura oral autóctone, soterrada durante quase quinhentos anos de encobrimento.

¹³ ARGUEDAS, 1971. p.28.

¹⁴ MOREIRAS, 1997. p.227.

¹⁵ BENJAMIN, 1987. p.200-202.

¹⁶ ROSA, 1969.

Contrafação do viés com que nossa “tradição oral” resiste à aculturação, a “terceira margem do rio” é o signo de uma história onde a ordem simbólica falta ou funciona em falso. Ao colocar-se entre duas águas, o narrador transculturador desse conto – a quem caberá mediar as posições clivadas entre o pai e o filho, a tradição interrompida e sua continuidade – irá fazer resignificar, a partir da própria impossibilidade de narrar, a falta de sentido e, assim, denunciar a fixidez de uma história opressora e inconclusa. Ao colocar-se entre duas águas ou falar o interdito a partir do entre-lugar, o conto rosiano abre suas fronteiras para uma outra voz. Voz alternativa, dissonante, mesclada de vários tons, e, por isso mesmo, capaz de propor novas alternativas para se repensarem conceitos preestabelecidos como história, tradição e identidade. Mas para, sobretudo, gerar um novo espaço simbólico: a terceira margem fundadora da alteridade com que o discurso latino-americano se inscreve na modernidade pós-colonial.

Eppursi muove

Com a recente autonomização e exportação de produtos culturais brasileiros em particular e latino-americanos como um todo – livros, discos, telenovelas, filmes – está emergindo uma nova forma, ainda que modesta, de trocas simbólicas e culturais nas relações entre o terceiro e o primeiro mundo. Não é custoso lembrar que, na década de 60, Guimarães Rosa prenunciava o fim do século do colonialismo e a alentadora inserção cultural da América Latina na Europa, no ano 2000.¹⁷

Estou firmemente convencido, e por isso estou aqui falando com você, de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito mais interessante, e espero que seja um futuro humano.¹⁸

¹⁷ ROSA, 1994. p.61.

¹⁸ ROSA, 1994. p.61.

“Por que nossos países realizam mal e mais tarde o modelo metropolitano de modernização?”,¹⁹ indaga Canclini, para alertar que, frente ao impacto modernizador sofrido pela América Latina, esta, não sem contradições ou discrepâncias, abrigou, num mesmo presente, o convívio de vários planos culturais e temporais, do que resultou, na expressão do crítico mexicano, a “heterogeneidade multitemporal” do continente. A hibridez e a heterogeneidade trazem a vantagem de preservar nossa diferença, e, sob essa perspectiva, a radiografia realizada por Canclini, malgrado revelar um quadro de defasagem histórico-cultural de nossa modernidade tardia, prognostica um resultado salutar: “Ao chegar à década de 90, é inegável que a América Latina se modernizou. Como sociedade e como cultura: o modernismo simbólico e a modernização sócio-econômica não estão mais tão divorciados”.²⁰

Embaixador do México em Paris de 1974 a 1977, escritor-crítico, ganhador do “Prêmio Cervantes”, indicado diversas vezes para o Prêmio Nobel de Literatura, o mexicano Carlos Fuentes, contemporâneo e editor de Arguedas, é considerado o romancista vivo mais importante de seu país e um dos maiores da atualidade. Em novembro de 1999, ele participou de uma série de encontros com intelectuais para a formação da Academia da Latinidade, uma instituição internacional criada com o objetivo de unir os povos de língua latina contra a hegemonia lingüística do inglês.

A expectativa da “Academia” é, segundo seu depoimento, reunir não só países que adotam línguas de origem latina, mas também grupos falantes dessas línguas, a exemplo dos trinta milhões de imigrantes que falam castelhano nos Estados Unidos. Fuentes ressalta que, longe da intenção de defender a “pureza” das línguas neolatinas ou de ilhá-las em meio ao inglês ou a outros idiomas, o que se busca, no atual contexto global, é o combate ao fechamento local, mesmo porque quaisquer culturas ou línguas vivas são “mestiças e impuras, as tradições são múltiplas”. Considerando que o mundo se move e as culturas se mesclam, Carlos Fuentes defende a necessidade de que as culturas assumam o papel de intermediárias no processo de intensificação e diversidade lingüística e cultural do mundo contemporâneo.²¹

¹⁹ CANCLINI, 1990. p.209.

²⁰ CANCLINI, 1990. p.233.

²¹ FUENTES, 1999. p.7.

Essa alternativa de valorização da heterogeneidade prognostica a possibilidade de novos intercâmbios culturais e literários e aponta uma saída para a dependência cultural do nosso continente. Nossas “idéias fora de lugar”,²² que nos relegaram, por alguns séculos, aos bastidores do cenário internacional, encontram hoje um privilegiado espaço de difusão a partir do qual elas podem realizar suas virtualidades não realizadas. O final “quase inconcluso” da novela arguediana e o final em aberto do conto rosiano sugerem a relatividade e incerteza. Ambos, no entanto, emergem como o suplemento estético da modernidade latino-americana cujos paradigmas não esgotados podem ser potencializados e constituir a solução para se corrigirem as defasagens acarretadas pelo anacronismo de nosso processo de modernização.

A eleger-se essa alternativa, a América Latina pode livrar-se do mal-estar ou, na expressão de Roberto Schwarz (1991), do “torcicolo cultural” gerado pelo constante deslocamento de perspectiva a que, por injunções históricas, se viu forçado o intelectual latino-americano. Situar-se entre duas margens, deslizar entre duas águas, conviver produtivamente com a diversidade cultural, diferentemente da interpretação pessimista encerrada no suicídio de Arguedas, ou da opinião conclusiva de Moreiras, são opções pelas quais a América Latina pode sair da imposição colonizadora e do autoritário processo modernizador que a tomaram de assalto nos momentos mais decisivos de sua formação.

As linhas do mapa rosiano deslocam toda uma história de dependência colonial do continente para sua terceira margem, ponto de fuga onde Rosa se inscreve para enunciar, denunciar e suplementar as potencialidades inconcluídas da literatura (e da modernidade) brasileira e latino-americana.

²² Roberto Schwarz institui o conceito “idéias fora do lugar”, quando discute, a partir da obra de Machado de Assis, a defasagem entre o processo de modernização econômica importada da Europa e a modernidade literária realizada no Brasil, nas últimas décadas do século XIX. SCHWARZ, 1991. p.20 e passim. Walter Mignolo e Néstor Canclini utilizam-se desse mesmo conceito para verificar a reconrência dessa questão na América Latina e nas culturas que sofreram a intervenção da máquina colonizadora. Ver a respeito: MIGNOLO, 1995. p.9-31; CANCLINI, 1995. p.70 e passim.

Referências Bibliográficas

- ARGUEDAS, José Maria. *El zorro arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Sobre o conceito de história.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995. Contradicciones latinoamericanas.
- CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.
- FUENTES, Carlos. A Academia da Latinidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 21 nov. 1999. Caderno Ilustrada, p.7.
- MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de crítica latinoamericana*, Lima-Berkeley, n.41, p.9-31, 1995.
- MONTE ALTO, Rômulo. *El zorro de arriba y el zorro abajo de José Maria Arguedas: o pachachaca sobre a modernidade latino-americana*. Belo Horizonte, 1999. 166 p. (Dissertação, Mestrado em Estudos Literários) – FALE, UFMG.
- MOREIRAS, Alberto. José María Arguedas y el fin de la transculturación. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- RAMA, Ángel. *Tranculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa: ficção completa*. 2 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1. Diálogo com Guimarães Rosa
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. A terceira margem do rio; Cara-de-Bronze.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.17-9.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. As idéias fora do lugar.
- SPITA, Silvia. “Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano”. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Serie Críticas, 1997.
- TABUCCHI, Antonio. O olhar insondável. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 30 jul. 1996. Caderno Mais! p.7.

A tradução literária e o paratexto

Miriam Nazareth

O paratexto no gênero romance pode ser analisado a partir da concepção de gênero descrita por Swales (1990), um pesquisador que, influenciado pela etnografia da comunicação, opta por trabalhar com um conceito de gênero definido em função do evento comunicativo e do propósito a que esse gênero atende. Argumentando que um texto tem um caráter dinâmico, está vinculado a uma forma e é produzido para circular numa determinada comunidade discursiva, Swales enfatiza a necessidade de uma negociação para a inserção de um texto na comunidade a que ele se dirige, negociação esta que se difere de um gênero para outro. Com relação ao gênero científico, este pesquisador propõe a construção de um texto que tenha uma estrutura operacional diferente da do padrão retórico problema-solução, e defende a importância de se respeitar as etapas de ocupação do território, estabelecimento do nicho ou lacuna e posterior ocupação desse nicho, como uma forma de garantir a eficácia da negociação.

Numa tentativa de aplicar as idéias de Swales ao gênero romance, observa-se que o processo de negociação para a inserção de um romance, seja um original, seja uma tradução, em uma determinada comunidade discursiva, se dá através do paratexto. Os elementos paratextuais se mostram de extrema importância nessa negociação, sobretudo para a tradução literária, que por ser vista, ainda hoje, por vários escritores e poetas como uma atividade menor, comumente ligada às idéias de perda, prejuízo e descaracterização do original, passa por um processo de negociação com sua respectiva comunidade

discursiva bastante complexo. No que se segue, apresentamos uma síntese da semiótica do paratexto do livro traduzido desenvolvida por Vieira (1992: 143-167) que balizará a análise posterior dos aspectos contextuais de traduções de Marcel Proust no Brasil.

Entende-se por paratexto a capa, as folhas de rosto, o prefácio e a orelha, e de acordo com a definição de Genette (1987), compreende “toda espécie de texto liminar..., alográfico, que consiste em um discurso a propósito do texto que o segue ou antecede”.¹ O paratexto do livro traduzido constitui, pois, um espaço de transição, um “entre-lugar entre dois sistemas linguísticos, dois regimes de autoridade/autoria, duas cronologias, dois mundos e dois sistemas de propriedade...”.² Pela posição que ocupa na organização espacial de um livro, o paratexto assinala a “transição semiótica entre coisa e objeto”,³ ou seja, o momento em que o livro é percebido por alguém, tornando-se elemento de sua experiência.

Segundo Vieira, a capa ocupa uma posição estratégica, pois é através dela que se estabelece o primeiro contato do leitor com o livro, permitindo que a obra se “transforme de coisa em objeto”.⁴ Obedecendo às convenções editoriais, encontram-se dispostos nesse espaço o nome do autor, título da obra e editora. No caso de uma tradução, é importante observar que, normalmente, apenas o nome do autor permanece inalterado, o título aparece em um código linguístico diferente e a editora é outra, ligada, então, à cultura receptora e, portanto, alheia ao contexto de produção. Isso implica um novo público leitor, um novo contexto de recepção e novas relações de poder e de propriedade. O editor da obra traduzida é que detém, nesse momento, o poder sobre a “refração” da obra, termo usado por Lefevere (1982) com o sentido de dar uma direção diferente, imprimindo a ela uma marca pessoal na cultura de chegada. A presença do nome do tradutor na capa não é padrão, e depende, mesmo hoje em dia, do *status* do tradutor na cultura receptora. Sua coexistência com o nome do autor suscita, segundo Vieira, a questão da dupla autoria, uma vez que

¹ GENETTE, 1987. p.150, apud Vieira, 1992. p.145.

² VIEIRA, 1992. p.147.

³ VIEIRA, 1992. p.146.

⁴ VIEIRA, 1992. p.148.

“nomear o tradutor, escrever seu nome [...] é fazer existir o segundo, fazer existir o duplo que confunde o acesso ao autor e coloca em dúvida sua identidade verdadeira”.⁵

O prefácio ocupa uma posição inicial e, portanto, privilegiada na organização espacial de uma obra traduzida, permitindo que a voz do prefaciador, seja ele o tradutor ou o editor, preceda a voz do próprio autor. Tomando, então, o autor e o livro como objetos de seu discurso, o prefaciador assume a responsabilidade de apresentar o livro ao público, torna-se agente da história do livro, passando a exercer, assim, uma função importante na perpetuação de sua existência no novo contexto. Como ressalta Vieira, “o prefácio coloca em primeiro plano a presença da segunda mão”,⁶ aquela que, a partir de então, vai conduzir a existência do livro.

A orelha é um espaço publicitário, normalmente reservado ao editor que, se dirigindo em primeiro lugar ao leitor da cultura receptora, direciona a futura leitura da obra. Nesse espaço, o editor discorre sobre o original e pode ressaltar as qualidades da tradução, dependendo do lugar ocupado pelo tradutor no momento histórico em que realizou seu trabalho.

Os aspectos teóricos abordados acima, com relação aos principais elementos paratextuais, servirão de base para a análise que se segue dos livros que compõem o *corpus* em questão. Tratam-se das duas traduções disponíveis no Brasil de *Un amour de Swann* (“Um amor de Swann”), inserido no primeiro volume – *Du côté de chez Swann* (*No caminho de Swann*) – da obra *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), de Marcel Proust. A primeira tradução foi realizada em 1948,⁷ pelo poeta, escritor e crítico literário Mário Quintana, pela editora Globo, de Porto Alegre, responsável, desde então, pela edição da obra de Proust no Brasil. Essa tradução foi tida como “oficial” durante décadas, até que em 1992, a Ediouro lança no mercado uma segunda tradução do romance *Du côté de chez Swann* (*No caminho de Swann*), realizada, então, pelo ensaísta e crítico literário Fernando Py.

Estão em análise, pois, dois trabalhos de tradução realizados em ambientes históricos e culturais distintos – anos 40 e anos 90 – e que,

⁵ VIEIRA, 1992. p.150.

⁶ VIEIRA, 1992. p.162.

⁷ Na ausência da primeira edição, de 1948, as referências no presente trabalho concernem à segunda edição, de 1957, segunda impressão, 1960.

certamente, passaram por diferentes processos de negociação com suas respectivas comunidades discursivas brasileiras. O perfil de uma editora, explicitado através dos títulos traduzidos, do time de tradutores que compõem o seu quadro e da qualidade material do seu produto, é reconhecido pela comunidade a que ela se dirige, criando expectativas para com essa editora.

A tradução de Mário Quintana foi editada pela prestigiada editora Globo dos anos 40, e de acordo com Bertaso (1993), este fato se deu em um momento histórico muito importante para a tradução no Brasil e para a própria editora. Gozando dos benefícios da modernização industrial do país nas décadas de 30 e 40, período que marcou o início das chamadas “indústrias culturais” e que propiciou um grande volume de traduções e de publicações, a Globo se estabelece no mercado editorial como uma editora que traduz textos dos mais variados, desde dicionários, textos técnicos e didáticos, até clássicos da literatura européia e norte americana, como Thomas Mann, Conrad, Joyce, Steinbeck, Virginia Woolf, Balzac e o próprio Proust. Coordenados por Érico Veríssimo, os projetos de tradução da editora eram bastante elaborados e muito caros. Como complementa Hallewell (1985), a Globo contratava tradutores especializados em sua língua de competência e submetia seus trabalhos à revisões bem minuciosas. Segundo Cançado (1993), integravam o primeiro time de tradutores brasileiros de prosa dessa época um grupo de escritores reunidos por Paulo Ronái em torno da editora Globo, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Lúcia Miguel Pereira e o próprio Mário Quintana. É do trabalho desse grupo que surgiu a tradução dos sete volumes da *Recherche*, de Marcel Proust.

A tradução de Fernando Py surge em outro contexto histórico, através de uma editora que possui um perfil que se difere bastante do da editora Globo dos anos 40. Como ressalta Hallewell (1985), a Ediouro se posiciona no mercado editorial como uma editora mais popular, menos prestigiada e que oferece ao público um produto marcadamente diferente, tanto pelo preço mais acessível, devido ao papel de pior qualidade, às margens reduzidas e ao acabamento sem costura, quanto pelos pontos de distribuição, como bancas de jornais, lojas da própria empresa e reembolso postal. Uma segunda edição da *Recherche*, tarefa sempre difícil e que normalmente visa um público leitor bastante intelectualizado, parece ser fruto da proposta principal da Ediouro, que

consiste na popularização de clássicos da literatura universal, a fim de atingir o grande público, menos intelectualizado, mas numeroso.

Retomando as considerações teóricas sobre o paratexto, observa-se que as capas das duas edições em questão obedecem aos padrões editoriais, e revelam, cada uma delas, o nome do autor inalterado, o título na língua-alvo e o nome da nova editora, ligada, então, à cultura receptora e, portanto, alheia ao contexto de produção. Tanto a editora Globo quanto a Ediouro, com suas respectivas propostas descritas acima, tornam-se, nesse momento, responsáveis pela perpetuação e pela “refração” da obra, imprimindo a ela uma marca pessoal e determinando sua distribuição na cultura alvo. É interessante notar, que a tradução de 1948, certamente obedecendo ao padrão editorial da época, não apresenta o nome do tradutor na capa, se diferenciando das edições mais recentes da obra de Proust, pela própria Globo. O nome do prestigiado poeta e escritor Mário Quintana na capa da edição dos anos 80 do primeiro volume da *Recherche*, constitui uma forma de publicidade, importante para a negociação com a comunidade discursiva a que ele se dirige, corroborando para revelar a qualidade do produto na língua alvo e para chamar a atenção para a leitura de Proust, um escritor francês, que, apesar de dispensar apresentações na comunidade literária acadêmica, continua ainda praticamente desconhecido num contexto menos intelectualizado.

A presença do nome do tradutor Fernando Py na capa da edição de 1992 é também relevante, visto que, ainda hoje, esta não é uma prática padrão, e certamente, atende um objetivo específico. Trata-se de um alerta para a existência de uma nova tradução, com uma proposta diferente daquela consagrada, que sempre esteve disponível no mercado, reeditadas várias vezes, com sucesso assegurado. A existência de uma nova tradução de Proust no Brasil, que segundo Fernando Py, se revela mais adequada ao público leitor brasileiro, vem romper com a hegemonia de 44 anos da tradução de Mário Quintana.

Com relação ao projeto editorial das duas traduções em questão, a Globo apresenta um projeto gráfico bastante elaborado, onde a capa é cuidadosamente ilustrada, revelando um equilíbrio entre a informação verbal e a imagem. (Figura I). A Ediouro, por sua vez, privilegia a informação verbal, em detrimento de imagens ilustrativas e cores, que caracterizariam algum tipo de apelo visual. (Figura II).

A orelha, ausente na edição da Ediouro, constitui o grande espaço publicitário da Globo, onde o editor discorre de forma detalhada sobre

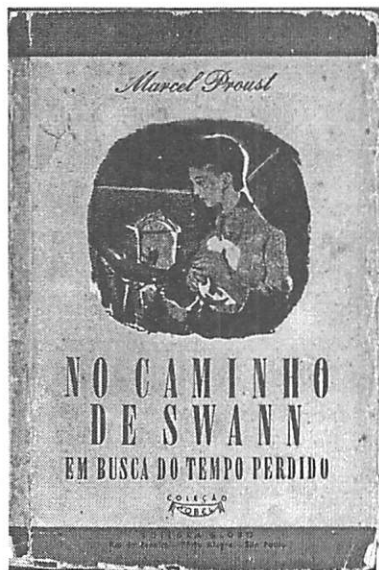


Figura 1

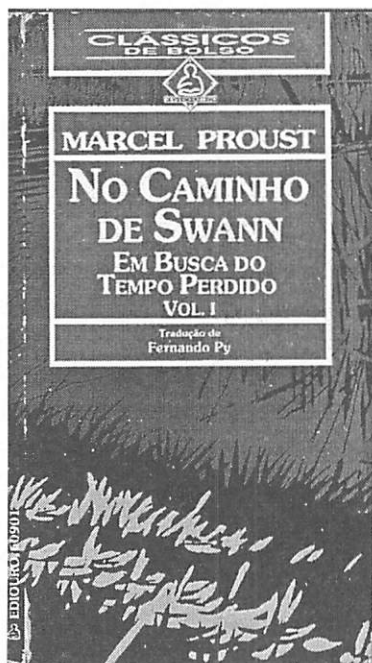


Figura 2

Proust, sua genialidade e originalidade de sua obra, e fala ao leitor da necessidade da leitura não apenas do romance em questão, mas dos sete volumes que compõem a *Recherche*.

A tônica do espaço editorial da Ediouro está na presença de um prefácio, escrito pelo próprio Fernando Py. Trata-se de um prefácio bastante detalhado, com todas as referências explicativas sobre o autor, sua contextualização no momento da edição do original francês, referências que facilitam a compreensão de toda a *Recherche*, como sua estrutura, principais temas, estilo, resumo do enredo, além dos critérios justificativos para a realização de tal trabalho de tradução. Fernando Py deixa claro tratar-se de uma tradução diferente da já existente, com escolhas lexicais que atendem à necessidade de uma forma de se expressar mais palatável para o público leitor brasileiro dos anos 90, onde procurou evitar qualquer tipo de regionalismo ou lusitanismo. Proust e seu romance tornam-se, assim, objeto do discurso desse tradutor, que na posição de prefaciador toma para si a função de popularizar um clássico da literatura francesa do início do século, para o leitor dos anos 90, perpetuando a sua existência no novo contexto.

A semiótica do paratexto das traduções literárias, tal como proposta por Vieira constitui uma fonte importante de referências aos aspectos contextuais do livro traduzido. Possibilita, ainda, o questionamento das rígidas fronteiras entre o original e a tradução e nos remete à questões referentes à pós-modernidade, que concernem à diluição das fronteiras entre o original e a tradução e, conseqüentemente, entre as posições superior/inferior de uma e outra.

Referências Bibliográficas

- BERTASO, José Otávio. *A Globo da Rua da Praia*. São Paulo: Globo, 1993.
- CANÇADO, José. Maria *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta, 1993.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil*. Tradução de Maria da Penha Villa Lobos (caps. 1-10) e Lolio Lourenço de Oliveira (caps. 11-12). São Paulo: T. A. Queiroz: USP, 1985.
- LEFEVERE, André. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *Modern language studies*, v. 12, p. 3-20, 1982.
- PROUST, Marcel. *Um amor de Swann*. In: *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987.
- PROUST, Marcel. *Um amor de Swann*. In: *No caminho de Swann*. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1960.
- PROUST, Marcel. *Um amor de Swann*. In: *No caminho de Swann*. Tradução: Fernando Py. Ediouro, 1992.
- SWALES, John. *Genre analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- VIEIRA, Else. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. (Tese de doutorado).

Guimarães Rosa e os viajantes

Myriam Ávila

Não vou tratar do motivo da viagem em Guimarães Rosa ou dos diversos usos da metáfora da viagem em sua obra, tema, aliás, de belos ensaios de Benedito Nunes e de investigações críticas de outros especialistas de destaque. Embora me interesse muito pelas figurações do viajante nas ficções de Rosa, escolho falar aqui especificamente dos viajantes estrangeiros do século XIX que deixaram relatos escritos sobre sua passagem por Minas Gerais. Minha pesquisa atual parte da idéia, em certa medida explorada já por Flora Sussekind em *O Brasil não é longe daqui*, de que vários títulos relevantes da literatura mineira do período pós-colonial nascem como uma resposta, ou, no mínimo, sob a influência dos relatos estrangeiros sobre Minas. Principalmente a construção de um discurso literário sobre o sertão se debaterá sempre na “angústia da influência” (Harold Bloom) que esses relatos representam para o escritor mineiro e brasileiro. Incluem-se naturalmente nesse *corpus* os nomes e as obras de Taunay, Afonso Arinos, Bernardo Guimarães, culminando com o Euclides da Cunha de *Os sertões*. Sobre esse solo os ficcionistas do século XX alicerçam suas próprias versões do sertão, de maior ou menor sabor epigonal. Será, decerto, consenso entre os leitores, especialistas ou não, de literatura brasileira, que Guimarães Rosa representa um fenômeno isolado, impossível de se considerar em conjunto com os demais escritores de sua época.

Entretanto, embora sua posição no desenvolvimento de nossa literatura seja singular, Guimarães Rosa também levará em conta, em sua ficção, essas duas tradições, a literária, oitocentista, e a dos relatos de

viagem (além de tantas outras tradições que sua escrita mobiliza e recria). A impressão de que seu objeto é o sertão virgem, intocado pela palavra escrita e marginal aos dicionários só se cria por um processo de “filtragem” de um sertão literário prévio, herança incontestada com a qual o escritor contemporâneo tem de se haver. Minha hipótese é que ele revisita a literatura do século anterior em seu aspecto de resposta ao estímulo representado pelos relatos de viajantes e que ele detecta nessa resposta um não aproveitamento de elementos de grande potencial estético que dão àqueles relatos um encanto peculiar. O “esquecimento” pelos demais ficcionistas, de tais elementos do relato de viagem deve-se às prioridades discursivas de uma literatura que reconhece como missão contribuir para a formação da imagem de uma nação emergente, recém liberta de seus laços coloniais. A especificidade do discurso que orienta os relatos estrangeiros sobre Minas, embora estes constituam inestimável fonte, choca-se de forma inaceitável com as prioridades mencionadas, cujo objetivo é fornecer uma identidade coerente, positiva e legítima do espaço nacional, em que a diversidade (de culturas) nenhum entrave opõe à unidade (da nação).

Para se entender a natureza da incompatibilidade dos dois discursos, o literário-nacionalista e o do viajante estrangeiro-colonialista, é preciso contrastar os pressupostos que regem o relato de viagem no litoral e os que norteiam o relato, às vezes dos mesmos viajantes, sobre o sertão. No primeiro caso – as descrições do litoral – temos como orientação o já muito estudado *topos* do *locus amoenus*, cujo papel na apreensão do Brasil pelo europeu se encontra mapeado de forma magistral em *Visões do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda. Malgrado as numerosas inconveniências pelas quais passa o viajante estrangeiro no nosso litoral, predomina em seu relato a exaltação da natureza exuberante, para a qual contribuem também a beleza exótica das mulheres e a índole pacífica e hospitaleira do povo.

Aqueles que adentram o sertão, no entanto, – e devemos lembrar que o acesso do estrangeiro às Minas só se deu no início do século XIX, enquanto o litoral já vinha sendo visitado desde a “descoberta” – não se pautam mais, em seus depoimentos, pelo *topos* do *locus amoenus*. Diante de uma natureza devastada, que só chegaram a ver tarde demais, de uma fauna relativamente pobre e do esgotamento tanto do solo agrícola como do solo aurífero, surge, como traço comum aos diversos viajantes – ingleses e alemães, na sua maioria – uma espécie de retórica

da falta. A caça é pouca, a comida escassa, as estradas raras. As mulheres, ou não é permitido vê-las, ou, se o estranho as lobriga, são arredias; sua beleza, quando existe, não perdura além da puberdade. Mesmo a índole do povo apresenta faltas: menos do que pacífico, o sertanejo é ignorante e inerte até o embrutecimento. Sua hospitalidade é, por outro lado, eivada de desconfiança. O tema da doença, das febres intermitentes, do bócio, é uma constante. O Barão de Eschwege, que permaneceu dez anos no Brasil, com estadas demoradas em Minas, menciona ainda a falta de amor ao torrão natal, a falta de honestidade e princípios, a falta de conhecimentos mínimos sobre agricultura e pecuária e a falta de interesse em adquirir conhecimentos, por mais vitais que esses fossem.

Diante desse quadro pouco lisonjeiro, a construção de um discurso ufanista sobre o sertão passa a ter o caráter inevitável de resposta, de contra-discurso. Render-se à negatividade do olhar estrangeiro sobre os gerais é renunciar a toda identificação com o espaço nacional, com a própria memória e a própria cultura. Resulta que os escritores do século XIX tentam, ao parafrasear, traduzir ou comentar aqueles relatos, minimizar os golpes no orgulho nacional. Taunay, ao resumir a viagem de Alexandre Caldcleugh (como resumiria a de outros viajantes), aproveita o discurso indireto para interpretar de forma mais favorável as críticas do inglês e dar a entender que esse sofria de mau-humor crônico, apesar de ter arrecadado tantas amostras minerais que foram necessárias cinco mulas para transportá-las. Também Afonso Arinos, ao escrever um artigo sobre a primeira referência neles a Aleijadinho, referência, aliás, pouco elogiosa, busca enfatizar o fato de sua anterioridade com relação a outras, deixando em segundo plano o julgamento estético que comporta.

Na ficção sobre o sertão, entretanto, a figura do viajante estrangeiro é preferencialmente representada em permanente encanto com a região e seus habitantes, [como se pode ver, por exemplo, em *Inocência*, de Taunay e em *Recado do Morro*, de Guimarães Rosa]. Em ambos, a paisagem sertaneja não é simples cenário, mas elemento determinante da narrativa, lembrando ainda a ótica européia que prefere imaginar o homem americano como silvícola, quase que mero espécime da fauna, e acha canhestra a presença de um arremedo de civilização a manchar porções do panorama tropical.

De Taunay a Guimarães, porém, mudam inteiramente as formas de abordagem do sertão como construção discursiva. Se no século XIX

se tentava reverter o triste quadro pintado pelos viajantes, vestindo, com maior ou menor sucesso, pelo figurino romântico episódios e personagens totalmente motivados por, e conformes à paisagem natural, Guimarães retomará no século XX os relatos de viajantes em sua objetividade crua: ali encontra material mais fresco do que os clichês ufanistas que subjazem aos textos dos escritores que o antecederam na ficcionalização do sertão.

Especialmente interessante, para se compreender a postura de Guimarães Rosa frente aos relatos estrangeiros sobre o sertão, é tomar como contraste a elaboração por Euclides da Cunha da figura do sertanejo a partir do olhar dos viajantes europeus, em *Os sertões*. Nas famosas primeiras páginas da seção “O homem” de sua obra-prima, Euclides repete de início o retrato pintado pelos viajantes, de homens doentios e sem energia, cuja porte desgracioso e caído faz pensar na ausência de espinha dorsal. Repentinamente, entretanto, esse espécime decadente se transforma como um super-homem diante de nossos olhos, assumindo força, vigor e estatura insuspeitados.

Em lugar de “consertar” a visão do estrangeiro, ocultando os defeitos do objeto observado e realçando artificialmente seus aspectos mais apresentáveis, Guimarães Rosa concentra sua atenção justamente nesses “defeitos” – que, como já vimos, são todos marcados por uma ausência, por uma falta – como que se deleitando maliciosamente nesta, de forma a fazê-la crescer e suplantar o sistema de valores prévio que fizera, da falta, falha aos olhos dos viajantes. Veja-se, a respeito, a seguinte passagem do *Grande sertão*:

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. (...) Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. (...) Mesmo que os vaqueiros duvidam de vir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que traje de gibão é feio e capiaiu. (...) Sempre, no gerais, é à pobreza, à tristeza. Uma tristeza que até alegre. Mas, então, para uma safra razoável de bizarrices, reconvênio de o senhor entestar viagem mais dilatada. (p.17)

Riobaldo corrobora a decepcionada constatação do estrangeiro em viagem por Minas de que não será aqui que poderá colher a esperada provisão de exotismo. Nas páginas seguintes, no entanto, passa a descrever uma série de sensações miúdas provocadas pelas mais sutis

mudanças meteorológicas: uma chuva que está por cair, uns retumbos, um vento quente, o céu embranquecido da madrugada, a neblina e outras “belezas sem dono”. Mansamente, em sua fala de “quase que nada não sei”, vai desmontando a idéia de exótico trazida pelo forasteiro, substituindo-a por um mundo de “bizarrices” de outra ordem, ocultas sob o corriqueiro e o desgracioso do dia-a-dia.¹

Ao contrário do estrangeiro que, em seu relato, deplora a ignorância do sertanejo, Guimarães Rosa vê na ignorância do europeu, na sua perplexidade diante daquilo que não pode classificar nem como exótico, nem como europeu, um elemento de grande potencial estético. É no trabalho com a linguagem que se mostra de forma mais aguda a presença do estrangeiro em Guimarães Rosa. Rosa aprende a mimetizar sua escuta não-seletiva, que não consegue retificar a fala do narrador nativo, limpando-as dos elementos “supérfluos”, “redundantes”, dos “erros” e das “hesitações”. Brinca com sua dificuldade em grafar os termos nativos, com a similaridade entre seu português estropiado e o português reinventado do sertanejo.

A curiosa sensação que temos, ao ler um relato estrangeiro sobre o Brasil, de estar retraduzindo ou destraduzindo a nossa ambiência, anteriormente traduzida para o universo mental do inglês ou do alemão,² desconfiando que operamos nesse percurso novos desvios entre referente e linguagem, parece-me ter sido responsável por diversas criações lingüísticas de Rosa. Mencione-se apenas a já tão conhecida coraçõemente, que reedita a sensação mencionada ao traduzir cordialmente para o alemão herzlich e depois retraduzir, reproduzindo a montagem do substantivo coração + o sufixo de modo.³

Este é um exemplo concreto de como Guimarães responde ao estrangeiro com as próprias palavras deste, em uma espécie de “tudo o que você disser poderá ser usado contra você”. Willi Bolle⁴ chama a

¹ Mesmo este gênero de observação já está presente embrionariamente no relato de viagem. Willi Bolle menciona uma passagem de Spix e Martius em que se fala da “oscilação constante da atmosfera” devido ao calor, “de sorte que todos os objetos pareciam dançar diante de nós”. (BOLLE, 1998. p.264).

² Comento esse aspecto no texto “A tradução de uma tradução”, introdutório a *Três mil milhas através do Brasil*, do inglês James Wells, que traduzi em 1995.

³ Outro caso interessante é a exclamação mano-o-mano, que lembra o mann-o-mann, interjeição alemã.

⁴ BOLLE, 1998. p.268-9.

esse processo “poética da dissolução”: “um modo de escrever ‘disjuntivo’ [...] um poderoso dissolvente de outros tipos de discurso”, nas palavras do ensaísta. Essa poética se caracterizaria por semear, no texto ficcional, “alguns conjuntos de frases discretas”, inconspícuas dentro da narrativa, mas que acabam por formar, ainda segundo Willi Bolle, “uma rede de recados secretos”. Essa rede de recados configura, no *Grande sertão*, uma segunda estória, que é a do encontro entre Riobaldo e o forasteiro, seu interlocutor mudo.

Nesse encontro se altera a posição enunciatória dos relatos de viagem no sertão, nos quais a voz do sertanejo é emudecida e reportada desde o lugar do viajante. No *Grande sertão* é este, o viajante, que se emudeceu, e o sertanejo passa a ser o narrador, que tece a sua estória puxando fio do discurso prévio do seu ouvinte, bordando embora toda uma outra trama, em que a antiga enunciação mal pode se reconhecer no novo desenho.

O confronto entre o livro de viagem do inglês James Wells, *Três mil milhas através do Brasil*, com *Grande sertão: veredas* permite rastrear de forma clara essa reutilização das questões colocadas pelo estrangeiro, dando a impressão de que Guimarães Rosa seguiu passo a passo o percurso de Wells de sua arrogância/ignorância inicial até a compreensão de que havia chegado ao limite do seu discurso, momento em que se acha diante de uma vastidão inexplorada na fronteira entre Bahia e Goiás, uma espécie de Liso do Suçuarão. Como demonstração, escolho aqui apenas um dos momentos em que Rosa “responde” a Wells, logo nas primeiras páginas do romance. Wells, em seu avanço pelo território mineiro, pergunta a cada arraial que encontra: é aqui o sertão? E invariavelmente lhe respondem: o sertão é mais para cima, é na cidade seguinte. Chegando lá, vê que o sertão foi adiado para a próxima etapa. Esse sertão que escapa sempre, inalcançável, é glosado no início da narração de Riobaldo e se torna a partir daí uma espécie de mote, uma daquelas “frases-recado” de que fala Willi Bolle:

Para os de Corinto e Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topas com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade [...] O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.

Outros elementos parecem ter sido decalcados diretamente do livro de Wells, em especial o tema do diabo, sobre o qual já tive oportunidade de escrever.⁵

O capítulo da intertextualidade entre a ficção de Guimarães Rosa e os relatos de viajantes é longo demais para ser trazido a este breve artigo. Ficam sem mencionar outros aspectos desse convívio intertextual, como, por exemplo, a possível influência do relato de viagem no *modus narrandi* de Rosa, aquele “desenredo” que faz Riobaldo comentar: “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância”. Mas isto já é uma outra estória.

Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Myriam. A tradução de uma tradução. In: WELLS, James. *Três mil milhas através do Brasil*. Trad. Myriam Ávila. 1.ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995. 2 vols. p.17-20.
- ÁVILA, Myriam. Doutor Diogo e o diabo na terra do sol. In: *Cânones e contextos*. Anais do 5º Congresso Abralic. Rio de Janeiro: Abralic, 1998. p.391-5.
- BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*. Número especial Guimarães Rosa, Belo Horizonte. v.1, n.3, p.259-271, 2º sem. 1998.
- WELLS, James. *Três mil milhas através do Brasil*. Trad. Myriam Ávila. 1.ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995. 2 vols.

⁵ ÁVILA, 1998. p.391-5.

A sedução do estrangeiro em Sófocles, Eurípides e Apolônio de Rodes

Tereza Virgínia R. Barbosa

O teu espírito infame penetra sempre nos recessos mais íntimos...

E agora, miserável, projetas levar-me algemado desta costa rochosa, em que outrora me abandonaste sozinho, sem amigos, sem pátria; um morto entre os vivos!

Sófocles, *Filoctetes*, vv. 1013-14; 1016-18

Gostaríamos de dar início à nossa reflexão a partir da palavra grega ξέvoç e de dois de seus significados: estrangeiro e hóspede. Entende-se facilmente que a ligação dos dois sentidos passa pelo ritual grego de acolhimento do estrangeiro que chega. Entretanto, o que queremos realçar aqui é a intrigante e, sobretudo, encantadora ligação poética presente nesses dados lingüísticos, que nos permite fazer a seguinte leitura: estrangeiro é aquele a quem se hospeda, acolhe, abriga, recebe; é o *não-eu* que começa a fazer parte de eu.

Contudo, a atitude de *receber* pode arrastar consigo duas outras de sentido temerário para o recebido: a da *entrega* e a da *submissão*. Assim, neste campo semântico de interação, contato e prazer, surge também a possibilidade do exercício de um poder que se constitui a partir do mais natural anseio humano de se relacionar. Para refletir sobre o assunto, escolhemos três momentos da literatura grega que manifestam o manuseio desse desejo em diferentes aspectos.

Primeiro momento: a sedução no *Filoctetes* de Sófocles

Com uma epígrafe tirada do *Filoctetes* de Sófocles pretendemos abordar o tema da posse não consentida conscientemente que pode exprimir bem o fenômeno da sedução. O trecho faz parte de uma *rhexis* amargurada do protagonista, herói andrajoso e estropiado, já sem seu único meio de defesa, nos últimos momentos do drama, quando ele se descobre, mais uma vez, enredado pelas tramas ardilosas dos gregos. No entanto, a epígrafe aplica-se também aos demais momentos escolhidos para estudo, focalizando sempre uma invasão dos limites do outro, uma dominação e um abandono, alguns dos traços que marcam a autêntica sedução,¹ a que não firma qualquer compromisso do sedutor, o qual age friamente, sem paixão nem escrúpulos.

No *Filoctetes*, tragédia que tem sido considerada como uma peça à moda euripidiana² e que foi encenada pela primeira vez nas Grandes Dionísias de março de 409 a. C., o poeta desenvolve um longo processo de tentativa de sedução arquitetado por Ulisses em dois planos: um que deverá atingir Neoptólemo e outro que se aplicará sobre Filoctetes. Nesse percurso, as personagens serão levadas a experimentar sentimentos que as fazem praticar atos contrários às suas próprias concepções de dignidade e que irão travar combate com aqueles outros que resgatam os seus princípios.

O drama tem início com a chegada de Ulisses à ilha deserta de Lemnos, onde ele próprio, há dez anos, teria deixado Filoctetes atormentado por uma ferida asquerosa e dolorosa que trazia no pé após a mordida de uma serpente. A razão que Ulisses apresenta para o abandono é o fato de o guerreiro ter-se tornado inconveniente com seus lamentos e gritos espalhados pelo acampamento grego no cerco de Tróia. Agora, porém, Ulisses retorna para buscá-lo e, se preciso, tomar-lhe o arco de Hércules, garantia da vitória sobre os troianos. Sua missão é, portanto, levar o malinense enfermo para ser curado por Macáon ou Podalírio e, dessa forma, tê-lo novamente como combatente, junto aos

¹ *Seductio*, do latim, ação de tomar em separado. *Seduco*, levar alguém para um lugar em separado, apartar, separar, dividir, partir; ter reuniões secretas longe do olhar de outros. *Seductor*, sedutor, corruptor.

² A peça tem seu final feliz com a interferência do *deus ex machina* nos moldes por exemplo, do *Orestes* ou ainda de *Helena*.

Atridas, na conquista de Tróia. Em cena, desamparado, sem alimento nem recursos, o herói rechaçado experimenta o sofrimento de um homem traído, só e diminuído pela dor.³ É, pois, a partir da expectativa daquele que carece de amparo que Sófocles nos faz ver a extensão do poder de sedução das palavras e do engenho. O ponto de partida será o sentimento de abandono e o desejo de desagravo⁴ daquele que ainda espera por um amparo, embora se mostre já embrutecido pelo sofrimento.

Da parte de Ulisses, não haverá retratação. Nem tentativa de anular todo um passado de mágoas; pelo contrário, a proposta será a de enganar uma outra vez. Nesse novo engano, o filho de Laertes – ciente de que, para ele, Filoctetes é inabordável – fará uso de um intermediário, Neoptólemo. Suas estratégias são: a escolha de um bom escudo na pessoa o filho do incorruptível Aquiles; a demonstração, para Neoptólemo, do valor da empresa pela audácia que ela exige e a imposição de uma responsabilidade sobre seu companheiro. Vale a citação de algumas palavras de Ulisses seguidas da resposta de Neoptólemo a elas:

— Filho de Aquiles, a missão por que vieste exige que sejas corajoso e não apenas de corpo; mesmo que escutes palavras estranhas que antes jamais ouviste, deves servir aqueles de quem és subordinado.
(...)

É preciso que iludas (ἐκκλέψεις) com as tuas palavras o espírito de Filoctetes. Quando ele te perguntar quem és e donde vens,

³ O sentimento de abandono é, no caso de Filoctetes, dado importante e necessário para a realização da sedução, pois a necessidade de relacionar-se com o outro e a expectativa de ser acolhido são facilitadores para o sedutor. Para demonstrar-lhes o que afirmo cito os vv. 468-73; 486-87; v. 500. Todas as citações de *Filoctetes* foram feitas a partir da tradução de José Ribeiro Ferreira.

Filoctetes: “Em nome de teu pai, em nome de tua mãe, filho, por tudo quanto tenhas de mais querido em casa, suplico-te que não me deixes aqui só, desamparado no meio de inúmeros males que vês e que me cercam, tal como ouviste. (...) Vá, não me abandones nesse deserto, longe de qualquer contato humano. (...) Agora, porém, entrego-me a ti, para que sejas o meu guia e mensageiro ao mesmo tempo.”

⁴ vv. 1030; vv. 1040-42. Filoctetes: “Já não sou nada e, para vós, morri há muito. (...) Ó terra de meus pais, deuses vigilantes, castigai-os, castigai-os a todos eles, ainda que demore tempo, se tendes compaixão de mim.”

responde que és filho de Aquiles; isso não debes ocultar. Mas acrescenta que navegas de regresso a casa, depois de abandonar a frota dos Aqueus, contra quem concebeste um ódio mortal; foram eles que, com súplicas, te induziram a partir de casa, por ser esse o único meio de conquistar Ílion, e, uma vez chegado, não consentiram em dar-te as armas de Aquiles, quando legitimamente as pedias, mas pelo contrário as entregaram a Ulisses.

De mim diz o que quiseres, as mais ultrajantes injúrias. Nada disso me afligirá; pelo contrário, se não fizeres o que te digo, lançarás a desgraça sobre todos os Argivos. De fato, se não lhe tirarmos o arco, não podes destruir a terra de Dárdano. Mas por que não posso eu e podes tu ter com ele um trato confiante e seguro? Eu explico. Não foi vinculado pelo juramento a alguém que te fizeste ao mar, nem constrangido pela necessidade; também não fizeste parte da primeira expedição; enquanto eu nada disso posso desmentir. Deste modo, se ele me vê, estando ainda na posse do arco, sou homem perdido e a minha companhia levar-te-á também à ruína. Por isso mesmo, temos de planear um processo de lhe roubares as armas invencíveis. Eu sei, meu filho, que não é da tua natureza falar assim, nem tecer armadilhas. Mas tem coragem (τόλμα), porque é agradável alcançar a vitória. Depois disto, se verá outra vez a justiça. Agora põe-te ao meu dispor pelo curto espaço de um dia, para agires sem escrúpulos (ἀναιδεξ); depois durante o resto da vida, podem considerar-te o mais honesto de todos os mortais. (...) De inteligente e valoroso, ao mesmo tempo ganharás fama. – Assim farei, pondo de lado qualquer escrúpulo (αἰσχύνην).⁵

Assim é que, quebrando a resistência moral do jovem com promessas de glória e poder, Ulisses seduz Neoptólemo para em seguida ensiná-lo a conquistar a confiança e amizade de Filoctetes e, por meio disso, fragilizá-lo a ponto de subjugá-lo totalmente.

Temos ainda ao fundo o cenário de abandono e um protagonista com um modo de vida selvagem e rude – coberto por peles de animais, coxo, com uma repugnante ferida no pé e um arco nas mãos –, que será abordado por dois grandes heróis do ciclo de Tróia. A necessidade da força e do arco do guerreiro coloca para Neoptólemo e Ulisses um trabalho a cumprir. A conquista, a sedução e a posse passam a ser uma estratégia de guerra para guerreiros bem treinados. Transcrevemos a chegada de Neoptólemo com o coro perante o malinense:

⁵ O trecho vai dos versos de número 55 a 85, com acréscimo dos versos 119 e 120.

Filoctetes – “Oh! Estrangeiros (ξένοι), quem sois vós, vós que, a remos, haveis aportado a esta terra sem ancoradouros e desabitada? A que país ou raça devo dizer que pertenceis? Pelo aspecto, as vossas vestes são as da Grécia, as mais queridas para mim. Mas eu quero ouvir a sua voz.

-pausa-

Não fiquéis temerosos nem espantados, com receio do meu aspecto selvagem; tende compaixão deste desgraçado – aqui só ao abandono, sem amigos, maltratado. Falai, se realmente vindes como amigos. Vá, respondei, que não é justo que não obtenha de vós resposta nem vós de mim.

Neoptólemo – Pois bem, estrangeiro (ξένε), antes de tudo fica sabendo que nós somos, na verdade, gregos, já que o desejas saber. Filoctetes – Oh! fala tão querida, ouvir ao menos a saudação de um grego depois de tanto tempo!⁶

A relação ‘Filoctetes e Neoptólemo’ constrói-se, com um tratamento inicial a partir da palavra ξένοι, uso que pressupõe – embora não se realize pela parte de Neoptólemo – o cumprimento das leis de hospitalidade que estavam sob a proteção de Zeus.

Em contraste com a calorosa acolhida do filho de Poiante,⁷ Neoptólemo, pela brevidade de sua resposta, é um tanto frio. A conquista da confiança de Filoctetes para a entrega do arco e para a subsequente posse do guerreiro indefeso é uma ação de caráter profissional: Neoptólemo está simplesmente cumprindo as ordens de Ulisses e, nessa empresa, a intenção de subjugar seu hospedeiro é vista como valor.

Contudo, Filoctetes não será seduzido por completo, pois, indignado com seus próprios atos, Neoptólemo recua em sua ação e declara o fracasso do plano. A perplexidade e a indignação⁸ se instauram na cena como um ponto crítico e decisivo da escolha do poeta. Frente ao abominável – vermos vencedor o inescrupuloso Ulisses – a solução é criada de forma mecânica: surge o deus Hércules, *ex machina*, com a

⁶ O trecho vai dos versos de número 220 a 235.

⁷ Uso de interjeições e frases exclamativas (ὦ ξένοι, ὦ φίλτατον φώνημα, φεῦ), pedido de desculpas pelo seu aspecto rude, pedido de compaixão, apresentação de seus males, tratamento amistoso.

⁸ A indignação é um sentimento contrário à compaixão, um dos elementos necessários à *catarse*. Aristóteles define-a assim: *Retórica*, 1386 b, 9: “Contrapõe-se sobretudo à piedade o que se chama indignação. À pena que se sente por males imerecidos contrapõe-se de algum modo, embora provenha do mesmo caráter, a pena experimentada por êxitos imerecidos. (...) ... se um homem de bem não obtém o que é proporcional à sua virtude, isso é motivo de indignação.”

promessa de uma inequívoca glória para Filoctetes. Resgatada a paixão na atitude do deus, resgata-se a dignidade do humano.

Segundo momento: a *Medéia* de Eurípides, uma transição

Desde que Eurípides compôs sua *Medéia*, a princesa de Corinto, protagonista da peça, passou a fazer parte do catálogo das mais terríveis figuras femininas da literatura ocidental. Eurípides transforma-a em um paradoxo, uma figura retórica, uma imagem poética exemplar do perigo que significa a paixão feminina para o masculino.

Iconograficamente *Medéia* é representada quase sempre em situações de poder. Ora em seu palácio coríntio, com a roupa de teatro característica de bárbaros, prestes a matar os filhos, ora no carro de serpentes carregando o cadáver de suas crianças. Não é comum a representação de Jasão nestas cenas e se ele aparece, está sempre em situação de desespero. Quando *Medéia* está no seu carro de serpentes e dirige-se para o alto, algumas vezes é representada a olhar para baixo, contemplando as figuras que a vêem perplexas. Nessas representações, muito provavelmente associadas às representações teatrais, *Medéia* é uma figura de poder conquistado através de atos indefensáveis.

Segundo Eurípides, *Medéia* utiliza-se da arte oratória para benefício próprio (v.525), comete assassinatos diversos (vv.486;1135-1230), mata os próprios filhos (v.1240; 1325), tripudia, rindo da desgraça de Jasão (v.1396). Essa imagem de *Medéia* parece ter correspondido à expectativa dos atenienses. O sucesso da peça através dos séculos e a sua permanência como tal em outros poetas parecem consolidar de forma definitiva *Medéia* como mãe assassina. Entretanto, existe uma outra versão do mito, menos conhecida, que associada ao texto euripídico, facilita o entendimento da sedução arquitetada pelo poeta ao criar a sua *Medéia*.⁹ Eumelo de Corinto¹⁰ (frag.3), citado por Pausânias, apresenta *Medéia*¹¹ como herdeira efetiva do trono de Eetes em Corinto.

⁹ Sugerimos aqui que o poeta com a sua nova *Medéia* seduziu o público ateniense que, por conveniências culturais, adotou a personagem assim constituída esquecendo-se da *Medéia* primitiva.

¹⁰ Séc. 733 a. C. aproximadamente.

¹¹ Em sua pré-história, *Medéia* seria uma divindade ctônica, esposa de Zeus. Associada ao culto de Hécate e das noites sem lua, passa a ser representada como uma maga conhecedora de segredos rejuvenescedores. Posteriormente, surge como a vingativa princesa bárbara que amada e depois desprezada por Jasão mata seus próprios filhos. (cf. detalhes em PAJARES, *Fragments de...* p.246-253)

Eumelo disse que o Sol concedeu a região de Asopia a Aloeu e de Efírea a Eetes; diz que Eetes, ao seguir para Colcos, confiou a terra a Buno; que Buno era filho de Hermes e Alcídamea e que quando Buno morreu, Epopeu, o filho de Aloeu, fez que seus domínios abarcassem também aos dos efíreus. Logo, como Corinto, filho de Maraton, não deixasse nenhum filho, os coríntios mandaram vir de Yolcos, Medéia e lhe entregaram o reino. Por mediação dela Jasão reinava em Corinto.

E Medéia gerava filhos, mas cada um que nascia ela escondia, levando-o ao templo de Hera e lá os trancava todos, julgando que assim se tornariam imortais. Por fim, quando compreendeu que sua expectativa falhou e tendo sido descoberta por Jasão (pois ainda que lhe tenha pedido perdão, não lhe foi concedido, senão que a mandou para Yolcos), Medéia se foi, depois de entregar o reino a Sísifo.¹²

Saber que Medéia teria por direito de herança o governo de Corinto inviabiliza, por exemplo, alguns pontos da argumentação de Jasão¹³ na peça euripídiana sugerindo um estado de penúria do casal e uma necessidade de ascensão social conseguida através de novas núpcias. Quanto ao crime contra os filhos, vemos, no texto citado, a situação muito mais atenuada, já que seria outro o propósito de Medéia; finalmente, quanto ao exílio e uma possível fuga para Atenas, pelo trecho de Eumelo, citado por Pausânias, temos, na verdade, um confortável retorno à casa paterna.

Contudo, Eurípides não tirou essa sua Medéia do nada. Em representações iconográficas também mais antigas que o texto euripídiano, vê-se a princesa cercada de serpentes, encantando dragões, praticando magia, rejuvenescendo pessoas.

Além disso, temos ainda o testemunho literário de Apolônio de Rodes que, séculos depois de Eurípides, confirma mais uma vez a versão de Jasão de que teria sido Afrodite a única salvadora de sua viagem (v. 527-535). Jasão passa, com isso, a ser, definitivamente, um protegido dos deuses, inocente da acusação de sedução que lhe é feita por Medéia.¹⁴

¹² Pausânias, II, 3, 10.

¹³ vv. 559-65; 595-97.

¹⁴ v. 800 – Medéia: errei uma vez, quando deixei a casa de pai, fiada nas conversas de um homem grego...

Terceiro momento: a sedução de Medéia na Argonáutica de Apolonio de Rodes

Na epopéia *Argonáutica* três deusas decidirão a sorte de Medéia numa brincadeira infantil. A princesa deverá ser atingida por Eros e, apaixonada, será levada a roubar do pai o velocino de ouro para Jasão. O pequeno deus, tal como um tãvão a atormentar bezerras, irá provocar em Medéia uma paixão irresistível pelo estrangeiro que chega. O fogo do amor há de se alastrar por seu coração, e se apoderar de sua alma e de todo o seu corpo.

O dardo [de Eros] ardia, semelhante à chama, profundo, na jovem, em seu coração. De frente, sempre para Jasão, ela, com os olhos jogava lampejos, e o coração aflito no peito batia forçadamente. Não tinha outro pensamento, consumia o ânimo em doce dor. (...) Assim, no fundo do coração, aceso, acocorou-se, em segredo, Eros. (...) ... a jovem tinha nele [em Jasão] os olhos oblíquos, contemplava-o através do véu cintilante, o coração consumido ressonava, o espírito arrastando como em um sonho voava para seguir suas pegadas.¹⁵

Entretanto, não sabendo da intervenção de Eros, não obtendo o velocino e condicionado a lutar com os touros ignespirantes, de pés de bronze, Jasão, irá, por sua vez, seguindo recomendação de Argos,¹⁶ empenhar-se na sedução de Medéia.

Argos, ao introduzir o tema, só após preparar o espírito de Jasão – “desprezará a idéia que te vou dizer, mas na desgraça tentativa alguma se deve abandonar... (canto III, v. 475-6)” – revelará seu plano:

Vive no palácio de Eetes uma jovem. A deusa Hécate ensinou-a a fabricar com maestria tanto drogas de ervas que brotam na terra como aquelas que brotam em água corrente; com elas ela pode acalmar o sopro do fogo infatigável, conter, de uma só vez, as correntezas retumbantes dos rios, parar uma estrela e interromper o sagrado caminho da lua.¹⁷

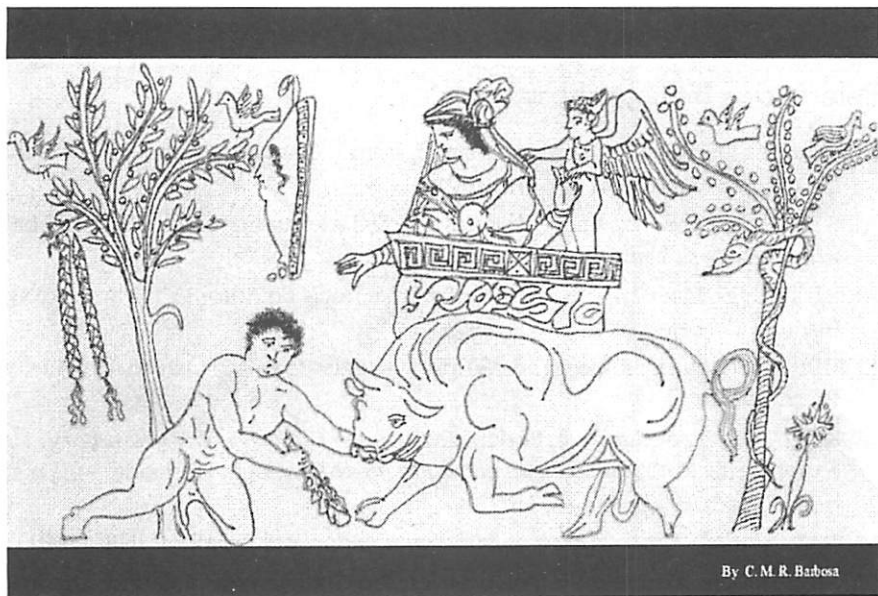
¹⁵ *Argonáutica*, canto III, vv. 286-89; 296-97; 444-47.

¹⁶ Canto III, vv. 475-83.

¹⁷ Canto III, vv. 528-533.

De imediato, Idas, um dos argonautas reclama do plano apresentado: “que vergonha, viemos aqui para passear com mulheres...”, ao que Jasão interrompe aceitando todas as sugestões de Argos.

Assim se planejou, assim aconteceu, mas não pelos encantos e engenho de Jasão e sim pela intervenção das deusas. Medéia agiu como planeira Argos e embora Jasão vencesse os touros e confundisse os homens terríveis nascidos da terra, Etes não lhe dá o velocino de ouro.



Desenho sobre foto. Crater de Volutas (330-320 a. C.) Museu Nacional de Nápoles. Jasão nu, em posição claramente inferior, durante o combate com o touro. Medéia, do alto, soberana e em ricas vestes, acompanhada por Eros, contempla o argonauta. Plantas, pássaros e uma serpente compõem a cena. Desenho de C. M. Ribeiro Barbosa.

Seduzida por Afrodite, Medéia é tomada de medo e paixão, sai em busca de seu amado e garante-lhe o velocino de ouro. Todavia, aquela que foi seduzida há de se tornar sedutora. Com a mesma técnica usada em Eurípides para com Egeu, Medéia exige de Jasão promessas feitas perante homens e deuses, toca-lhe suplicante os joelhos e “enche seu coração de júbilo”.¹⁸ Agora, é Jasão quem, seduzido pelas promessas e

¹⁸ Canto IV, vv. 92-3.

poder de Medéia, cede. A jovem que se agradou de um estrangeiro a ponto de morrer por ele, está agora com a vida dele em suas mãos. Jasão entrega-se perante os deuses e então a história de sedução e poder recomeça. Ele, vítima da feminina vontade, navegará de volta para Corinto.

Entende-se o movimento de vingança de Eurípides, compreende-se a entrega da platéia ateniense ao dramaturgo sedutor que lhes apresenta a nova Medéia. É melhor deixar ser Medéia o algoz de toda a história, isso convém ao masculino.

Referências Bibliográficas

- APOLÔNIO DE RODES. *Le Argonautiche*. Introd. com. e trad. de G. Paduano. Milão: RCS Rizoli Libri S. p. A., 1994
- ARISTÓTELES. *Retórica*. trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior et alii. Lisboa: Imprensa Casa Nacional da Moeda, 1998.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. edição, introd. trad. e notas de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- EURIPIDIS. *Fabulae*. tomo I. edição de J. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- JANINE, Renato. Sedução e Poder. *Extensão – Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC/MG Sedução da trama ao drama*. Belo Horizonte, v.1, n.4, p.11-33, dez.1991.
- MORAIS, Carlos. *Expectativa e movimento no Filoctetes*. Coimbra: INIC, 1991.
- PAJARES, Alberto Bernabé. *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*. Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- SOPHOCLIS. *Fabulae*. tomo I. edição H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- SOPHOCLIS. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Coimbra: INIC, 1988.

Divine or demonic?

The ambiguous inner voice from *Genesis* to *Wieland*

Thomas Laborie Burns

From the earliest texts of Western literature, certain individuals have testified to “hearing” in their mind or interior being a voice that comes, they claim, from God, enjoining them to do good (or harm) in His name. The inner voice that urges its vehicle to action is, contrary to the mystical vision, not pursued but appears spontaneously. It is from this circumstance that the trustworthiness of an inner voice is more suspect, more liable to external explanations of psychological imbalance. Its sole concern seems to be obedience, which, in my view, is related to the dependence of the Western religious tradition on revelation: what is revealed must be obeyed. Truth is encountered not by human inquiry but divine agency. The problem then becomes what guarantee does one have that the voice one hears is divine and not demonic? Typically, there is none beyond the conviction of the one who hears it. The question of why people hear voices at all is probably unanswerable, or at least a question better left to psychologists.

In this paper, I would like to address the question of the inner voice through an analysis of some major texts dealing with this theme, which turns out to be pervasive in western literature. The texts here chosen deal with individuals who hear divine voices and illustrate their essential ambiguity: examples are drawn from Biblical stories in Milton’s *Paradise Lost*, Greek philosophy, historical Protestantism, and in two more recent literary texts: Shaw’s historical drama, *St. Joan*, and an early

American novel, *Wieland*, by Charles Brockden Brown. A basic argument is that since the origin of the voice is objectively undecidable, the perceived political priorities determine how it is interpreted.

The prototypical stories of hearing voices in our literary tradition are those of Adam and Eve and of Abraham, which neatly illustrate my title, though in reverse order: the first voice is demonic, the second divine. The Fall of our “first parents,” as narrated in *Genesis* 3:1, is the result of Eve’s fatally heeding the words of the serpent, which initiates the major Old Testament theme of obedience to divine command and the evil consequences of disobedience. In the most well-known version of the story in English literature, In Book IV of John Milton’s *Paradise Lost*, the angel Gabriel, aware that an evil spirit has escaped from Hell, sends two angels to search for it in the Garden, which

...there they found
Squat like a Toad, close at the ear of Eve;
Assaying by his Devilish art to reach
The Organs of her Fancy, and with them forge
Illusions as he list, Phantasms and Dreams.¹

Eve is tempted in a dream, but it is left unclear here whether Satan appears only through his speech or in some definite shape, but the opening lines, comparing him to a toad, suggest a creature speaking into the ear of the sleeping Eve.² In this passage, what initially appears is a voice, which she at first thinks belongs to her mate’s: “Close at mine ear one call’d me forth to walk / With gentle voice, I thought it thine” (V, 36-37), as she tells Adam. In her dream, Eve rises to find Adam absent, goes on the suggested nocturnal walk to look for him, and is led to the forbidden Tree, at which point Satan makes himself visible, but “shap’d

¹ MILTON, IV, 799-809. Hereafter, line numbers to the poem will be given in parenthesis.

² Of about the same period, John Bunyan’s *The Pilgrim’s Progress* (first part 1678) has a passage in which “Christian,” in his long journey to salvation through a world fraught with temptation and sin finds himself walking through the Valley of Death: “Just when he was come over against the mouth of the burning pit, one of the wicked ones got behind him, and whisperingly suggested many greivous blasphemies to him, which he verily thought had proceeded from his own mind.” i.e. Do the voices he hears come from within himself or are they external, the voices of demons?

and wing'd like one of those from Heav'n / By us oft seen" (55-56); that is, he is disguised as an angel. The problem of recognition for Eve, then, is a double one: her Tempter's voice, which seemed to her at first to be Adam's, and the creature's appearance, which resembles one of God's unfallen angels and therefore trustworthy.

The actual Temptation and Fall in *Paradise Lost* are withheld until Book IX. Note the way Milton describes Satan preparing himself to overcome this objection: he collects himself: "[a]s when of old some Orator renown'd / In Athens or in Rome, where Eloquence / Flourish'd, since mute, to some great cause address..." (IX 670-72), to deliver a subtle speech whose main argument is that the fruit gives not death but knowledge of Good and Evil: "Of Good, how just? of evil, if what is evil / Be real, why not known, since easier shunn'd?" (IX 698-99). To this piece of plausible reasoning, he appeals to her vanity, adding the promise of Eve's own dream, that "ye shall be as Gods," just as he himself has become "Internal Man"; that is, that despite his serpentine outward form he has taken on human reason; Eve and Adam, by the same process, can become like gods. Beguiled, Eve gazes on the Tree and the Tempter's voice, echoing in her inner being, becomes persuasive: "...in her ears the sound / Yet rung of his persuasive words, impregn'd / With Reason, to her seeming, and with Truth" (IX 736-38). With flattering and "glozing" tongue, therefore, Satan has deceived Eve, but here it is not the ambiguity of his *voice*, since she doesn't know who he really is – She is deceived rather by his *words*; the ambiguity, that is to say, is not aural but rhetorical.

The story of Abraham serves as a kind of counterpoint to the story of the Fall but is an entirely different matter, and not only in its felicitous outcome in *Genesis* 12. The passage has been brilliantly analyzed in the first chapter of Eric Auerbach's *Mimesis*, where the author compares it to a passage in Homer's *Odyssey*. In the Hebrew narrative, unlike the Greek, Auerbach argues, there are gaps that make the personages problematic. In Homer, gods appear in some definite human form, and all the characters, divine or human, express themselves in the plenitude of Homeric rhetoric. Yahweh, the Lord of Hebrew scripture, contrary to the Olympians (and, I might add, contrary to his adversary, Satan), remains mysterious in form and space. Yahweh calls to Abraham and Abraham answers, but where, Auerbach queries, are the two speakers? Neither their position in space nor their relationship to each other is

given, nor do we know from where the Lord has come or why. It is crucial to the Biblical story of Abraham, that God merely “appears,” that he comes from some unspecified place. As Auerbach says: “we only hear his voice, and that utters nothing but a name, a name without an adjective, without a descriptive epithet for the person spoken to, such as is the rule in every Homeric address”³ There is then only a *voice*, with no distinguishing phrases for either sender or receiver of this terrible message. Homer’s characters are constantly visited by deities who come and go on errands of both aid and mischief, but who always take on some definite form and who carry on a dialogue with the mortals, whether to deceive or explain their purposes. To Abraham, there is no question of help or hindrance, or even about who it might be who is addressing him. The only other possibility would be Satan, but we know from the earlier story he is a physical presence and perhaps still flushed with his resounding victory over Adam and Eve, he does not put in a second appearance. The ambiguity in this story, in other words, is not a problem for Abraham but for us, the readers. Although Abraham’s “voice” is, strictly speaking, not an inner but an external one, given Yahweh’s absolute power and Abraham’s own unquestioning faith, doubt as to its source is impossible.

Abraham in our eyes is hardly blameworthy for his willingness to embark upon such an odious action on command – how, given his situation, could he act otherwise? And yet, obedience, however justified and however righteous, is not felt by us to be heroic in the way certain characters in Greek myth and literature are when they challenge or defy the gods and are punished. What is usually heroic for us is *disobedience*, as witness the stature of Milton’s Satan for the Romantics. It is to the point that Prometheus, and Greek heroes generally, are semi-divine; the absolute divinity of Hebrew monotheism admits no competition. And yet, Greek culture does offer both a wholly human and heroic figure who is obedient to the inner voice in the face of death. I mean, of course, Socrates.

It is Socrates’ willingness to obey the voices, to do what he perceives to be his duty to the gods – perhaps, for us moderns, he is more of a martyr to the “truth” – in spite of determined worldly opposition, that constitutes his heroism. In Plato’s *Apology*, which relates Socrates’ trial

³ AUERBACH, p.6.

on the charges of atheism and the corruption of Athenian youth, the philosopher uses the voices he claims to hear as a crucial part of his defense. It is a man's part, he argues, to stand firm in the face of risk when his military commander has given him a command in war, and he himself in fact did this when others fled in the face of danger. It is, *a fortiori*, he argues, even more of a duty to obey the command of a god who has enjoined him to spend his life in devotion to wisdom and in examining himself and other people. For him, disobedience would be tantamount to atheism, so that obeying the voice contradicts the very charge that he is an atheist. Socrates goads the court into condemning him to death, a condemnation that he accepts and carries out himself to convince the court that he is being entirely serious and to make it accept the consequences of its own accusations and arguments.

There are interesting contrasts and parallels with the story of Abraham. For Socrates, there is no command to commit what he might consider a morally dubious act. His voice commands him to pursue wisdom through the examination of himself and others. It is the consequence of this pursuit of wisdom, these examinations, that disturb conservative elements in the Athenian population and cause him to be brought to trial. He has accepted the fact that he will make these people uncomfortable in his proclaimed mission as a "gadfly," one whose duty it is to wake up the sleeping *demos* so that others, too, might ask questions and seek the truth. Like Abraham, however, and unlike his accusers, Socrates at no time questions the authority of the "voices," at no time does he doubt that they are anything but benevolent. There seems to be for him no possibility that he may be deceived, that the voices may be evil, urging him to do the social harm he has been if fact accused of.

This is all the more interesting because there has been a discussion earlier in the *Apology* about the Delphic oracle, the shrine of Apollo. The oracle declared to one Chaerophon that Socrates was the wisest man alive. Socrates, with a certain false modesty, declares himself perplexed at this declaration, since he merely thinks of himself as one, unlike everyone else, who does not pretend to know anything. He says that he has taken the trouble to question a number of tradesman and professionals, even poets, on this point, and discovered that none of them know what they in fact claim to know. This protestation of ignorance, of course, turns out to be the basis of Socrates' wisdom: unlike other men, he does not make any false claims of knowledge. The oracle is, in a sense,

correct, he concludes, but is merely speaking in riddles, as oracles tend to do (even before the 5th century BCE, the Delphic oracle was notorious for its ambiguity. The point to be made here is that despite the oracle's ambiguity, its declaration concerning Socrates, though purportedly puzzling to him, turns out to be right, and any doubt (at least for him) is removed. The difficulty, as will become a pattern ever after with people who follow the commands of inner voices, is the credibility of the sole witness. Socrates' accusers, reasonably enough, did not believe he had been entrusted with a divine mission, especially one in which they perceived harmful social consequences for their city-state. The problem seems to have been the politics of the accusers.⁴ This becomes very clear in the story of another well-known historical martyr to the hearing of voices: Joan of Arc.

Unlike the voices of Socrates, those of Joan did not command her to converse with and question her fellow citizens – she was not, after all, a philosopher – but to resort to political and military action: first, to crown Charles as king, and then to deliver her country from the hated English invaders as a campaign in what is now known as the Hundred Years War. The question at Joan's trial, as always, hangs on whom to believe: Joan, with her claims of hearing the voices of God and the saints, which cannot by their nature be verified but simply themselves believed in, or her accusers, most of whom claimed that the voices were the delusions of a simple maid. As with the trial of Socrates, the politics of the judges, rather than their acuity at ferreting out the truth, would be the decisive factor determining guilt. Of the various charges brought against her, the most serious was that Joan had thought herself responsible only to God, in her actions being directly inspired by Him, and had ignored the power of the Church hierarchy represented by the judges. This was seen as heresy, a crime that was both doctrinally dangerous and politically subversive. Nearly five hundred years later, Joan, burned alive as a heretic, would be canonized by the church that condemned her and, implicitly, her "voices" be recognized as authentic.

George Bernard Shaw's drama on the subject, titled *Saint Joan* (1923) does not turn on the question of whether or not Joan's voices

⁴ For an illuminating discussion of the political issues, see I.F. Stone's *The Trial of Socrates*. Stone attacks Socrates as anti-democratic but not therefore deserving of a death sentence.

really came from God, which in Shaw's view is irrelevant. Voices, he explains in his Preface to the play, are not in themselves good or bad: the goodness or badness resides in the resulting actions. It is not therefore right to say that someone who hears voices is insane (we have, Shaw says provocatively, the examples of Socrates, Jesus, Mohammed, St. Francis, and William Blake, an extremely distinguished company, to plead the contrary): "The test of sanity is not the normality of the method but the reasonableness of the discovery"⁵ By this criterion, Joan was not insane but a genius, and the voices "never gave her any advice that might not have come to see her from her mother wit" (13). Through pragmatism – truth as a function of its consequences – Shaw neatly sidesteps the ontological question of the origin of the voices, which he calls simply Joan's "dramatic imagination," the specific and natural form of her particular genius

In Shaw's play, the historical villain, Bishop Cauchon, is presented as quite as sincere as his victim; he is simply a man whose political priorities are different. For Cauchon, Joan's presumption as God's messenger, her daring to claim a direct relationship with God in disregard of the authority of the Church is "monstrous self-deceit." For his part, the voices must come from the Devil. Since the origin is, once again, objectively undecidable, the real issue turns on power. What will become of the Church, Cauchon asks, "When every girl thinks herself a Joan and every man Mohammed?" He is referring here to Mohammed, the founder of Islam, arch-enemy of Christianity, another man who heard voices and claimed to be "God's messenger." The implied answer to the question of what will happen if everyone listens to his/her inner voice, is that the power-structure of the church, the clergy, will become irrelevant.

On this one point, the life and death of Joan, the Catholic saint, would presage the Protestant Reformation of the 16th century. Her claim of divine inspiration without the mediation of the clerical hierarchy, that which in fact got her burned as a heretic, would be the main political point of contention between the Church and the Reformers and eventually a major doctrinal difference between Roman Catholicism and Protestantism. Joan's choice for and conviction of her inner voice as the voice of conscience superior to Church authority led the Irish Protestant Shaw to call her a Protestant martyr.

⁵ SHAW, p.13. Page numbers will hereafter be put in parentheses.

Certainly, Luther's and Calvin's emphasis on faith alone – as opposed to the Roman Catholic ritual emphasis on sacraments and ethical emphasis on good works – as necessary for salvation may be said to have created a climate in which inner belief justifies action. Both faith as an individual rather than ritually collective experience and its main Protestant practice in the individual reading and interpretation of the Bible – aided by new translations of the sacred texts into vernacular languages, giving ordinary people direct access to God's word – tended to make people less dependent on a clergy, a class that had always insisted on itself as the sole interpreter of orthodoxy and the mediator of divine truth to the laity. Martin Luther's "priesthood of believers" could thenceforward look to themselves, if not quite *into* themselves, for revelations of the truth.

Two interrelated results of the Reformation and the German philosophical thought that arose in its wake were, therefore, a greater isolation of the individual with respect to his/her own salvation and the diminishing of external spiritual authority in the interpretation of what might be said to be, or not to be, the word of God. It follows, too, that the likelihood was thereby increased that these tendencies would eventually be taken to a logical extreme: that is, that God's word would not only become accessible to all but to some be actually, literally, *heard*.

Radical Protestant sects would in fact take up this notion in doctrine and practice. The evangelical movements of Luther's time, the most radical of which was led by Thomas Munzer, who claimed to be directly influenced by the Holy Spirit, went far beyond Luther's own political conservatism to support both violent action against class oppression, and in doctrinal opposition to Luther, preached an even more subjective type of religion, one based on the illumination of the individual in direct contact with God, the experience of "the inner light." In the 16th century, and at the time of the "Commonwealth," when the Puritans were in power (1649-60), a radical English sect called "the Ranters" scorned, even going so far as to burn, the Bible itself (which is, after all, the sole guide for Protestants to orthodox belief and proper public and private conduct) in favor of responding to inner promptings, even when it included such purportedly unchristian behavior as drunkenness and sexual promiscuity. Their justification was nothing less than an appeal to the authority of an inner voice: "No matter what Scripture, saints or churches say, if that within thee do not condemn thee, thou

shalt not be condemned,” said their leader, Lawrence Clarkson.⁶ What is notable here is the complete confidence that such inner promptings must always originate in a divine order, an interpretation that was doubtless not shared by the sect’s opponents. The history of Protestantism seems to fluctuate between the extreme personal dependence on and interpretation of the sacred text and a repudiation of it in favor of something even more personal.

Even less extreme Protestant sects took up similar notions of inner experience as the ultimate authority, notably the Quakers, whose founder, George Fox also heard voices. In the Protestant sects like the Quakers, which went to the North America with the English colonists, the theme would recur, notably at a fairly early stage of the development of American literature: in the novel *Wieland: or The Transformation* (1798), by Charles Brockden Brown, the first professional American novelist, who, in his fascination with states of consciousness, Brown influenced important later writers like Hawthorne, Poe, and James, and the English Romantics. (the novelist Mary Shelley, who was reading Brown right before she started writing *Frankenstein*).⁷ *Wieland* is a rather overwrought fictional work based on an actual event: a certain “religious fanatic” of Tomhannock, New York, claimed that upon being commanded by voices, he murdered his wife and children. The narrator of this lurid tale is Clara, the sister of the murderer, Theodore Wieland.

The mysteriousness and ambiguous nature of voices are pervasive throughout the novel. The Biblical theme of obedience to divine command is introduced in the story of the father’s death by spontaneous combustion, possibly “the stroke of a vindictive and invisible hand”⁸ Wieland first thinks he hears his wife’s voice, warning him there is danger in his path, when it is clear she has not moved from the room while he was outside. Pleyel, a friend of the family who discredits the supernatural as superstition, assumes it is a deception of the senses. Clara herself suspects that her brother may suffer from a demented condition, “which might show itself hereafter in more dangerous symptoms” (39). But Pleyel himself will hear a voice telling him of the death of a woman

⁶ Quoted by KERMODE, p.50.

⁷ PUNTER, p.166-167.

⁸ BROWN, p.13. Page references to the novel are hereafter inserted in parentheses.

in Europe he loved, and Clara herself is continuously beset by a voice that at one point seems malign, someone bent on murdering her, at another, benign, concerned with preserving her from harm. When on waking from a dream she hears her brother's voice enticing her to walk to her death in a deep pit, it is not clear from the passage whether the voice comes from her dream or from an external source.

A mysterious and charismatic stranger, Carwin (who turns out to be an escaped convict), is eventually discovered to be behind these voices, practicing his skill at ventriloquism, the art of "throwing" or projecting the voice. The voice that commands evil in the novel is therefore human, but is thought to be a malignant divinity. Carwin's motives are rather difficult to discern, but one reason for his conduct may have been to teach Wieland "a lesson in religious credulity," though, if this is the case, it has spectacularly backfired.⁹

The voice responsible for dire consequences in the novel therefore turns out to be human, but it is effective because it is *believed* to be divine, demanding of Wieland total submission in the form of an Abraham-like sacrifice of his wife. The imagery of his courtroom confession calls up visions of divinity and the voice is said to give the following command: "In proof of thy faith render me thy wife. This is the victim I choose" (161), and is then commanded to do the same for his children. In court, he defends himself by claiming to be acting on direct orders from God: "I have taken thee for my guide, and cannot err...In the awards of thy justice I confide for my recompense" (170). Clara rejects the supernatural explanation. When her uncle tells her Wieland's acts originated from madness and illusion, Clara suspects that the "sights and sounds" of her brother were real enough, but not supernatural, for God would not permit such an outrage. Yet, tortured by the memory of this family horror, she wavers, unable to decide "whether Wieland was a maniac, a faithful servant of his God, the victim of hellish illusions, or the dupe of human imposture" (181). Note that the options include psychological, supernatural, and rationalist explanations.

There has been some debate about how the author intended the reader to interpret the act.¹⁰ Given the author's background, the novel would seem to be an Enlightenment argument against the dangers of

⁹ PUNTER, p.167.

¹⁰ BUDICK, p. 22-25

revelation and religious credulity, for Brown was a disciple of the English philosopher and free-thinker William Godwin (Mary Shelley's father) and a student of the French encyclopedists, which would seem to make him an impeccable figure of the post-Enlightenment. In Brown's text, the group of relatives and friends to which Clara belongs have been educated, she says, by "no religious standard" and their discussions are those of very much in the mode of contemporary Godwinian "free-thinkers," ranging widely in art, science, philosophy, and literature. It is also to the point that Weyland's intellectual procs are said to be "moral necessity and Calvinistic inspiration," as opposed to Pleyel, the champion of reason and object of Clara's love. Although it is suggested that Carwin is in league with infernal powers, for example, Pleyel correctly observes that the malice of demons has been exemplified quite enough in human beings. The problem with this interpretation is that Pleyel can figure things out no better than anyone else, and even Clara, who seeks to give rational explanations for the events is undone at every turn, constantly giving in to perplexity and near hysteria.

In direct opposition to this reading, therefore, historicist critics have interpreted the novel as in fact *attacking* the complacent Enlightenment of the narrator and her contemporary readers.¹¹ As sometime Gothic novelist Joyce Carol Oates has recently suggested, Brown may have come from a Quaker family but his novel is "suffused with the spirit of Puritan paranoia." She sees Wieland as "a disciple of the Enlightenment who is nonetheless driven mad by 'voices' urging him to destruction" and the novel as an expression of the fulfillment of repressed desire that anticipates Edgar Allan Poe.¹²

Another interpretation would have it both ways. David Punter, in his book on the Gothic novel, argues that Brown's explanations are socio-psychological, with the author showing how Wieland's religious attitudes and his family background make him a victim of Carwin's work. Carwin, for his part, is a Godwinian rationalist, a sinister but charismatic European of the type to appear in early American fiction), working to disillusion Wieland. Punter therefore sees the novel as really working both ways: "at one and the same time a Godwinian condemnation of superstition and vindication of the theory of social

¹¹ BUDICK, p.218, n.5.

¹² OATES, p.46.

conditioning, and an anti-Godwinian warning against blind adherence to logic” and the (Godwinian) implication that certain superior men (here, Carwin) may be considered as beyond legal and moral restraints. Either extreme is dangerous.¹³ To recall Shaw argument, it is not the origin of the voices but the results of the actions that matter, and the results the novel gives us are disastrous.

According to Emily Miller Budick in her book on the American romance tradition, Brown’s novel is really attacking “the lack of American historical consciousness that is implied by the playing out, once again, of the myth of the father’s sacrifice of the son,” the story of Abraham, a myth she sees as pervasive in classic American literature.¹⁴ Brown’s novel is therefore a modern version of the Abraham story, where the potentialities of unquestioning obedience to the divine voice come to their horrifying realization (as they notably do not in the Biblical story), and that these consequences directly depend on the ambiguous source of the voice and how it is interpreted.

The ambiguity continues in later American texts, even when the inner voice appears as a metaphor for something else. As we know from his seminal essay “Self-Reliance,” Emerson’s subject is the conscience of the independent thinker: “To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men – that is genius.”¹⁵ Emerson’s inner voice seems merely to be a figure for independence of mind, but Emerson is quite aware of the traditional fears of inner promptings, which he expresses through the objections of a friend:

On my saying, “what have I to do with the sacredness of traditions, if I live wholly from within?” my friend suggested – ‘But these impulses may be from below, not from above.’ I replied, ‘They do not seem to be such; but if I am the Devil’s child, I will live then from the Devil’.¹⁶

What is interesting in this statement is, once again, the absolute confidence in the inner voice as more reliable than all traditional sources,

¹³ PUNTER, p.170-171.

¹⁴ BUDICK, p.218. See note 5 on the same page for references to the scholarly debate.

¹⁵ EMERSON, p.495. “Self-Reliance,” p.495.

¹⁶ EMERSON, p.497.

including textual ones, as a guide to thought and behavior. At the same time, Emerson seems to be echoing the discourse of the people whom he would criticize.

To conclude, I would quote Leslie Fiedler, who, although he was discussing another topic (racial archetypes in American literature), defines the basic ambiguity of the inner voice – as a natural, rather than man-made, phenomenon – in a somewhat larger context:

From the beginnings of our literature, the question has been posed: Is the 'natural' a source of spontaneous goodness, instinctive nobility, untutored piety? Or is it the breeding ground of a black, demonic, destructive force hostile to our salvation? Or is it the common spring of two conflicting impulses, one positive, one negative? ¹⁷

Bibliography

- AUERBACH, Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. 1946. Trans. Willard Trask, Garden City, NY: Doubleday, 1953.
- BROWN, Charles Brockden. *Wieland, or the Transformation*. 1798. Amherst, New York: Prometheus Books, 1997.
- BUDICK, Emily Miller. *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress*. 1678. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- EMERSON, Ralph Waldo. "Self-Reliance." In: *The Concise Anthology of American Literature*, 2.ed., ed. by George McMichael. New York: McMillan, 1985.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. 1960. Revised edition. New York: Stein & Day, 1966.
- KERMODE, Frank. "The Old New Age." *New York Review of Books*. V.33, n.8, New York, p.49-51. March 24, 1994.
- MAY, Herbert, and Bruce Metzger (eds.). *Oxford Annotated Bible*. New York: Oxford University Press, 1962.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Ed. by Merrit Y. Hughes. New York: Odyssey Press, 1962.
- OATES, Joyce Carol, "The King of Weird," rev. of *H.P. Lovecraft: A Life*, by S.T. Joshi. *New York Review of Books*, v.34, n.20, p.45-47. Oct. 31, 1996.

¹⁷ FIEDLER, p.196.

PLATO. *Apology*. Oxford: Loeb Classical Editions, 1951.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: vol I: The Gothic Tradition*. London: Longman, 1996.

SHAW, George Bernard. *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*. 1923. Harmondsworth: Penguin, 1974.

STONE, I.F. *The Trial of Socrates*. London: Picador, 1988.

Tangentes entre a física e a literatura contemporâneas

Vivian Bernardes Margutti

Pode-se afirmar que a arte deste século encontra-se em uma relação de simetria com o saber de seu tempo, tal como estiveram a arte clássica grega em relação à geometria euclidiana, ou a dos séculos posteriores em relação à cosmologia medieval. O próprio conhecimento científico parece também viver agora seu *state of the art*, libertando-se de uma “realidade objetiva” absoluta e determinista e passando a governar-se, por exemplo, pelas mesmas noções de caos e acaso com que opera o artista.¹

Arlindo Machado

Devido a descobertas e teorizações no campo da matemática da complexidade, da física quântica e dos modelos de auto-organização da biologia, a partir do início do século vem ocorrendo uma revolução do pensamento científico, que levou à necessidade de uma mudança de paradigma por ter despertado uma nova visão da realidade, que não se opõe à anterior, mas a engloba. No trecho abaixo Capra descreve como esta mudança de visão influenciou os cientistas da época:

A nova visão da realidade não era, em absoluto, fácil de ser aceita pelos físicos no começo do século. A exploração dos mundos atômico e subatômico colocou-os em contato com uma realidade estranha e inesperada. Em seus esforços para apreender essa nova

¹ MACHADO, 1996. p.25.

realidade, os cientistas ficaram dolorosamente conscientes de que suas concepções básicas, sua linguagem e todo o seu modo de pensar eram inadequados para descrever os fenômenos atômicos. Seus problemas não eram meramente intelectuais, mas alcançavam as proporções de uma intensa crise emocional e, poder-se-ia dizer, até mesmo existencial.²

Capra continua sua descrição afirmando que apesar de terem inicialmente passado por esta crise existencial, os cientistas já a teriam superado, tendo sido recompensados pelas novas descobertas e relações. Embora Capra afirme uma superação da crise, pode-se ousar dizer que esta nova visão ainda é assustadora e de difícil entendimento, por jogar por terra tantos dos princípios rígidos que nos foram caros durante um tempo considerável. Tomemos, como exemplo, o conceito de espaço-tempo da física contemporânea.

Se estivéssemos todos imóveis de olhos fechados em uma sala escura, teríamos a noção de espaço? Saberíamos por ventura o que haveria de ser o tempo? Se conseguíssemos esta proeza, neste momento, poderíamos ter a sensação de não estarmos em lugar algum e em tempo nenhum. Talvez as únicas coisas que trapaceariam esta idéia seriam a nossa consciência, já que sabemos que aqui estamos, cada qual um ser individual sentado em sua cadeira, a nossa respiração, que nos impediria de estar imóveis, e os nossos sentidos, através dos quais poderíamos escutar ou sentir contra a pele, apesar de não poder ver.

Esta sensação parece tão bizarra quanto a idéia de que possa haver, além de nossos sentidos, uma quarta dimensão, e de que o tempo e o espaço subitamente passem a ser partes integrantes um do outro. Apesar de que, do mesmo modo, seria simplesmente inconcebível um espaço completamente livre e independente de um tempo. Mas, afinal de contas, o que é o espaço, e o que é o tempo? Se esperarmos um conceito bem formulado e esclarecedor como resposta, estaríamos nos iludindo amargamente. No entanto, podemos arriscar algumas tentativas. Einstein demonstra a origem da noção psicológica de espaço:

Suponha-se que tenhamos construído uma caixa; dentro dela podemos guardar objetos numa certa ordem, de maneira que a caixa fica cheia. A possibilidade de fazer tais arrumações é uma propriedade do objeto corporal chamado caixa, algo que é dado

² CAPRA, 1996. p.24.

com a caixa, “o espaço encerrado” pela caixa. Este espaço é diferente para diferentes caixas, algo que muito naturalmente nós imaginamos como independente do fato de na caixa estarem ou não estarem guardados objetos. Quando a caixa não contém objeto nenhum, seu espaço nos parece “vazio”.

Até aqui, nosso conceito de espaço está ligado à caixa. Mas é fácil comprovar que as possibilidades de ocupação que constituem o espaço da caixa são independentes da espessura de suas paredes. Não se pode reduzir essa espessura a zero, sem que com isso o espaço desapareça? A naturalidade de uma tal passagem ao limite é evidente. Agora, em nossa mente, o espaço existe sem a caixa, como objeto independente, o que no entanto nos parece tão irreal quando esquecemos a maneira como este conceito se originou.³

No desenrolar do texto Einstein abala esta noção de espaço por estar intimamente ligada a idéia de objeto material, como um inevitável precedente à idéia não só de espaço, mas também de tempo. O conceito de tempo surge a partir da percepção de experiências ou eventos em sucessão, e que se referem ao “mundo exterior”. O conjunto ou a sucessão de eventos estão localizados também no espaço, e não apenas no tempo; voltando à idéia de objeto material como antecedente.

Segundo Einstein “A ciência tomou os conceitos de espaço, tempo, objeto material (...) do pensamento pré-científico, os tornou mais preciosos e os modificou”⁴ a partir da descoberta de que não existem corpos absolutamente rígidos, sendo todos os corpos elasticamente deformáveis, modificando seus volumes com a variação da temperatura. Vejamos uma imagem descrita por Davies:

A sólida dependência de, digamos, uma rocha, nos tranqüiliza com relação à existência concreta de objetos no mundo externo. Entretanto, aqui novamente, uma averiguação mais detalhada mina as impressões do senso comum. Sob um microscópio o material de uma rocha se revela como um emaranhado de cristais que se entrelaçam. Um microscópio de elétron pode mostrar os átomos individuais, espaçados de forma regular, com grandes lacunas entre eles. Quando sondamos os átomos em si, percebemos que são quase que espaços inteiramente vazios. O pequeno núcleo ocupa um mero trilhonésimo (10^{-12}) do volume de um átomo. O resto é

³ EINSTEIN, 1999, p.112-113.

⁴ EINSTEIN, 1999. p.117.

povoado por uma nuvem de elétrons efêmeros que não estão nem ali e nem aqui, minúsculos pontos de solidez rodando em oceanos de vazio. Mesmo o núcleo, com uma inspeção mais cuidadosa, passa a ser um pacote pulsante de partículas evanescentes. A matéria aparentemente concreta da experiência se dissolve em padrões de vibrações de energia quântica.⁵

O desdobramento do conceito de espaço-tempo, com todas as suas necessárias ligações, pode nos levar a mundos que estão além de nossa própria imaginação, apesar de fazerem parte integrante de nosso dia a dia, são vistos com outros olhos, e também com outras expectativas. Como Bohr uma vez comentou aos seus colegas: “Se a pessoa não sentir tontura, da primeira vez que aprende sobre o quanta...é porque não entendeu nem mesmo uma palavra”.⁶

A obra do escritor norte americano Paul Auster está permeada por uma sensação de tontura semelhante. A tontura se dá através do andamento da narrativa, que se faz a partir de momentos evanescentes, pelo fato de não terem um sentido mais profundo aparente, e também, por serem momentos que tanto poderiam ter acontecido ou não, pela enorme gama de possibilidades implícitas a este jogo narrativo. O primeiro conto da *Trilogia de Nova York* inicia-se com uma breve introdução a respeito do personagem principal que se chama Quinn, muitos fatos são vedados, como por exemplo, como sua esposa e seu filho vieram a morrer. Sabemos apenas que ele vive sozinho em um apartamento em Nova York, já escreveu vários livros de poesia, peças teatrais, ensaios críticos e já fez uma tradução mais longa. Hoje em dia, este tipo de trabalho perdeu o sentido para Quinn, que agora escreve histórias de detetive sob o pseudônimo de William Wilson. Uma noite estando a sós em seu apartamento, recebe um telefonema para um detetive particular chamado Paul Auster, diz que é engano e desliga. No entanto, decide passar-se por Paul Auster se a pessoa ligasse novamente. No terceiro telefonema combinam o primeiro encontro para a exposição do caso.

Estes eventos não são de um todo estranhos e incompreensíveis, mas sim, sem um sentido aparente imediato. O fato de Quinn ter escrito

⁵ DAVIES, 1995. p.37. (tradução minha)

⁶ DAVIES, 1995. p.42. (tradução minha)

textos poéticos, peças e textos críticos e depois, por não ver sentido nestas coisas, passar a escrever literatura barata sob pseudônimo, parece uma certa inversão da ordem dita natural das coisas. Uma explicação plausível entretanto, pode estar ligada à morte de sua esposa e filhos, mas a narrativa fornece pouca informação quanto a este fato. Deste modo, os eventos vão se tornando evanescentes, ou por falta de fundamento, ou por falta de nexos, ou pela própria desconstrução narrativa como é o caso de Paul Auster, o detetive. Quinn assume sua identidade durante grande parte da narrativa e a um certo ponto decide verificar quem é realmente Paul Auster. Vai ao seu apartamento esperando encontrar um detetive particular, mas Paul Auster é escritor. Então o homem que Quinn pensava ser é apenas a criação de alguma mente?

A narrativa de Auster pode ser comparada à imagem da rocha descrita anteriormente por aparentar uma certa solidez e coerência de frases e palavras, mas uma análise mais detalhada pode nos revelar um mundo bem diferente, cheio de labirintos, elétrons bizarros e ligações invisíveis.

Mills, em *Space time and Quanta*, descreve cuidadosamente cada detalhe que compreenderia um diagrama espaço-tempo para um ser humano, iniciando-se no momento da concepção, após o qual tem-se o óvulo sendo fertilizado. O diagrama possui o formato de um tubo irregular, semelhante a um espaguete, e considera que não somos apenas uma pontinha de partícula, e sim uma reunião de um grupo maior de partículas, e o diagrama deve mostrar o desenvolvimento de cada uma delas. Fazendo cortes transversais, temos os estágios de cada espaço-tempo, inclusive este, do momento presente. É a partir deste que temos a noção, ou até mesmo a visão, do passado e do futuro. Mills conclui que, se um determinado ser tem uma visão de si próprio, o passado e o futuro fazem parte deste ser tanto quanto o presente.

Auster trabalha a fundo esta noção de espaço-tempo em *A música do acaso*, através da memória e de uma espécie de premonição ou uma série de pistas largadas ao longo da narrativa, que elucidam os futuros eventos nas vidas das personagens. Uma das pistas principais está em um trabalho artístico desenvolvido por Stone, ao qual dá o nome de *The city of the world*,⁷ que é uma miniatura de uma cidade, contendo uma diversidade enorme de detalhes e eventos. Ao falar sobre esta cidade, o personagem Flower diz: “um lugar onde o passado e o futuro se

⁷ A cidade do mundo (tradução minha)

unem”⁸ encerrando assim todos os tempos em um único tempo, o presente.

Nashe, o protagonista, jamais se desliga de seu passado. Através da memória o recria, revivendo-o de maneira sensorial e imaginária. Outro modo de resgatar o passado é pelo diálogo, Jack Pozzi conta grande parte de sua vida para Nashe, momento no qual olhamos para trás para construir a linha de vida de Pozzi. O futuro, primeiramente, pode ser considerado como um resultado das ações presentes; por exemplo: porque Nashe havia recebido uma grande herança após a morte de seu pai, resolve largar tudo e passar seu tempo dirigindo seu carro novo pelas estradas dos Estados Unidos. Portanto, se nada disso tivesse acontecido e se Nashe não tivesse passado por uma certa rua, em uma certa cidade e em um determinado momento, não teria visto Pozzi pela primeira vez, e se não o tivesse visto, no estado deplorável em que se encontrava, não teria lhe oferecido uma carona. A partir do momento em que isto acontece, toda a narrativa toma um novo rumo, alterando também o destino final de Nashe. Eis a ligação do presente com o futuro, mas também com o passado.

Já que Pozzi joga poker muito bem, os dois aceitam o convite de dois milionários excêntricos, Flower e Stone, para jogarem valendo dinheiro. Nashe dirige o carro até a mansão afastada, mas no caminho tem uma premunção, sente que daquele ponto em diante, independente do que acontecesse no jogo naquela noite, seus dias na estrada estariam terminados. Mais do que precisamente, este presságio toma forma de acontecimento, e Nashe, além de perder seu carro e todo seu dinheiro no jogo, passa o resto de seu tempo de vida aprisionado no terreno da mansão, vindo a morrer exatamente no dia em que é libertado, dirigindo, de favor, seu próprio carro.

Segundo Virilio, esta noção de espaço e tempo, a que estamos tendo acesso, se deu através do crescimento tecnológico da sociedade contemporânea:

Trata-se aqui do desdobramento da visão e do surgimento de uma segunda ótica: aquela que torna possível hoje a realização de uma *teleconferência* entre Tóquio e Paris. Alguns se referiram, há alguns anos, a um *buraco no espaço* e outros, mais recentemente, a um

⁸ AUSTER, 1990. p.79. (tradução minha)

buraco no tempo, o tempo real da transmissão instantânea de acontecimentos históricos, (...).⁹

Este é um outro aspecto da noção de tempo e espaço que não pode ser ignorado, devido às conseqüências que tem trazido para o nosso entendimento de realidade nos dias de hoje. Para uma conversa à distância há diversas possibilidades: pode-se utilizar um telefone normal ou celular, pode-se enviar um *e-mail*, um fax, etc. Por mais normais que estes aparelhos tecnológicos nos pareçam, na verdade estamos violando uma idéia básica, que é a da distância, que está intimamente ligada ao tempo e ao espaço. A tecnologia serve como um alargamento de nossos sentidos e de nossas possibilidades, como comenta Flaubert, em uma citação feita por Virilio: “Quanto mais os telescópios forem aperfeiçoados, mais estrelas surgirão,”¹⁰ ampliando assim, nosso horizonte e recriando nossas concepções.

Vivemos em um espaço-tempo de percepções evanescentes, que por vezes nos assombram e perseguem. Um mundo de conceitos flutuantes formando um emaranhado, uma rede de conexões, que podem nos levar a inesperadas esferas do conhecimento. Neste ponto, e em muitos outros, a ciência e a literatura contemporâneas se encontram, desfrutando-se uma da outra, e criando dimensões e conceitos que vão além do saber clássico, explorando um campo aberto, pleno de novas possibilidades.

Referências Bibliográficas

- AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. Penguin Books: EUA, 1990.
AUSTER, Paul. *The music of chance*. Penguin Books: EUA, 1990.
MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.
CAPRA, Fritjof. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 1996.
DAVIES, Paul. *Superforce*. Penguin Books: Inglaterra, 1995.
EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Contraponto: Rio de Janeiro, 1999.
MILLS, Robert. *Space time and quanta*. W.H. Freeman and Company: EUA, 1994.
VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

⁹ VIRILIO, 1993. p.101

¹⁰ VIRILIO, 1993. p.101.

ISBN 85-87470-27-2



9 788587 470270