ORGANIZAÇÃO

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

REVISITAÇÕES

Edição comemorativa

30 anos da Faculdade de Letras/UFMG

UFMG



REVISITAÇÕES

ORGANIZAÇÃO

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

REVISITAÇÕES

Edição comemorativa 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG





Belo Horizonte 1999 Copyright © 1999 by

Faculdade de Letras da UFMG

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

Capa, Projeto Gráfico e

Editoração Eletrônica: Marco Antônio e Alda Durães

Ficha Catalográfica:

Revisitações : edição comemorativa : 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG / organização Eliana Amarante de Mendonça Mendes, Paulo Motta Oliveira, Veronika Benn-Ibler. – Belo Horizonte : UFMG/FALE, 1999. 448 p.

ISBN: 85-87470-04-3

1. Linguagem – Filosofia. 2. Literatura - Discursos, ensaios, alocuções, etc. I. Mendes, Eliana Amarante de Mendonça. II. Oliveira, Paulo Motta. III. Benn-Ibler, Veronika. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 401

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.ufmq.br

Ao Professor Doutor Wilton Cardoso de Souza

in memoriam

APRESENTAÇÃO

Trinta anos de existência da Faculdade de Letras da UFMG (1968-1998) representam uma trajetória marcada pelo idealismo, pela competência e perseverança de todos os que compartilham da construção desta Unidade.

Esta publicação homenageia a Profa. Dra. Ângela Tonelli Vaz Leão, fundadora e primeira diretora desta casa. A homenagem se estende a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a consolidação da Faculdade de Letras como espaço privilegiado de reflexão e produção cultural.

Os textos aqui reunidos são uma pequena amostra das diversas vozes de nosso corpo docente e discente, no âmbito dos Estudos Lingüísticos e Literários.

Os organizadores deste volume, concebido por ocasião da III Semana de Eventos da FALE – 1998, e primeira publicação da Editora da Faculdade de Letras, esperam estar contribuindo para o resgate da memória da Instituição e para o registro do *estado da arte* das pesquisas aqui desenvolvidas, estimulando as futuras gerações.

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

SUMÁRIO

Faculdade de Letras da UFMG (1968-1998)

15	A Faculdade de Letras da UFMG: das origens até o final da década de 70 <i>Ângela Vaz Leã</i> o	
27	Mito e história na Faculdade de Letras da UFMG Solange Ribeiro de Oliveira	
<i>35</i>	A Faculdade de Letras da UFMG, hoje e amanhã Eliana Amarante de M. Mendes	
Linguagem, Escrita, Leitura e Ensino		
41	O papel da educação a distância na política de ensino de línguas <i>Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva</i>	
<i>5</i> 9	A abordagem funcional do estudo da gramática Maria Elizabeth Fonseca Saraiva	
67	A pontuação no 1º grau: novas perspectivas de ensino Maria de Nazaré Serra Silva e Guimarães	
77	O uso de Literatura na sala de aula de língua estrangeira <i>Carlos Alberto Gobn</i>	
83	Leitura numa sociedade informatizada Carla Viana Coscarelli	
93	Formas de ler, modos de ser: aspectos sociais da leitura Regina Lúcia Péret Dell'Isola	
107	Leitura, discurso e sujeito Sílvia Helena Barbi Cardoso	

119	Norma culta escrita: tentativa de caracterização Luiz Carlos de Assis Rocha
143	Teoria de otimalidade e silabificação do PB Seung-Hwa Lee
157	Fonética, fonologia e fonologia experimental José Olímpio de Magalhães
169	Filosofia da linguagem sem representações Antonio Marcos Pereira
181	Representação, Virtus Dormitiva e linguagem Cristina Magro
Litera	tura, Crítica e Cultura
199	Guimarães Rosa: a formação da nacionalidade Luiz Claudio Vieira de Oliveira
211	Canto territorial: poética das margens em Guimarães Rosa Marli Fantini Scarpelli
223	Raduan Nassar: O silêncio da escrita Maria Flávia Drummond Dantas
231	Poesia e humor em Mário Quintana Sérgio Alves Peixoto
237	Objeto gritante Angela Bedran
247	Fragmento e incompletude: formas híbridas no Romantismo Andréa Sirihal Werkema
<i>257</i>	" <i>Doktor Faustus</i> " de Thomas Mann e a história cultural da Alemanha <i>Günther Augustin</i>
271	Formas teatrais latino-americanas: modernidade/pós-modernidade <i>Sara Rojo</i>

281	Genealogias Judaicas na América Latina Lyslei de Souza Nascimento	
291	Espelho e mosaico: una primavera rota em Mário Benedetti Miriam L. Volpe	
299	Tendências teóricas da crítica contemporânea Rachel Esteves Lima	
307	Não há literatura Lúcia Castello Branco	
317	Para os deuses não há argumentos Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	
Traduções, Versões, Recepções e Paralelos		
333	Um conto e suas versões: a tradução de Chapeuzinho Vermelho no Brasil Ana Maria Clark Peres	
345	Bucólicas de Virgílio: uma experiência de tradução poética Raimundo Carvalho	
361	O discurso monstruoso de Haroldo de Campos Célia Maria Magalhães	
<i>375</i>	Shakespeare em Paródia: Romeu e Julieta no Brasil dos anos 50 Thaïs Flores N. Diniz	
<i>385</i>	Um fantasma da imagem dispersa Vera Casa Nova	
<i>389</i>	O escrever de Freud Ana Paula de Ávila Pinto	
397	Paralelo entre o Pentateuco de Constantinopla (1547) e a Bíblia de Ferrara (1553) Aléxia Teles Guimarães	

405	Machado e Camões: a citação enquanto tensão entre ficção e história Eliane Fernanda Cunha Ferreira
411	Virgílio na Écloga III, de Cláudio Manuel da Costa Nilze Paganini
421	Nota sobre o sentido de <i>typhos</i> na tradição cínica Olimar Flores Júnior
431	Incessante espetáculo: Fellini e Nélida Piñon Leonardo Francisco Soares
<i>439</i>	Correspondências: Monteiro Lobato e os modernistas, Oswald e Mário de Andrade <i>Dilma C. Branco Diniz</i>

Faculdade de Letras da UFMG (1968-1998)

A FACULDADE DE LETRAS DA UFMG: DAS ORIGENS ATÉ O FINAL DA DÉCADA DE 70

Ângela Vaz Leão

Em certo dia de setembro de 1998, recebi no meu gabinete de trabalho, na PUC/MINAS, a visita da querida amiga e colega, Veronika Benn-Ibler, Vice-Diretora da Faculdade de Letras da UFMG. O objetivo da visita era convidar-me para participar das atividades comemorativas do trigésimo aniversário de nossa Faculdade, que se completaria em 26 de novembro. Pediu-me ela que eu fizesse, na sessão de abertura, um relato da história dessa instituição, para conhecimento dos seus alunos e também dos professores e funcionários mais jovens, que provavelmente não a conheceriam.

Com muita honra e satisfação venho atender ao convite. Hoje, 26 de novembro de 1998, eis-me de volta à Faculdade onde me formei, ensinei e construí a minha carreira universitária. Para não cansar o auditório, resumirei a sua história até o final da década de 70, atendo-me aos dados essenciais.

Uma simples subtração revelaria a data do nascimento da Faculdade de Letras. Estamos em 26 de novembro de 1998. Menos 30 anos, temos 26 de novembro de 1968. Foi nessa data que nasceu oficialmente a Faculdade de Letras da UFMG. Mas não sejamos superficiais. A história de uma instituição começa muito antes da sua instalação oficial, da mesma forma que a história de um ser humano começa muito antes de sua vinda à luz e de seu registro civil, ou a história de uma borboleta, muito antes que se rompa o casulo e nasçam asas à lagarta para cumprir-se a sua metamorfose.

No caso da Faculdade de Letras, para bem entendermos a sua história, temos que recuar no tempo, de mais de seis décadas. Convido-os, pois, a recuarmos juntos até o início da década de 30.

Por essa época, os estudos humanísticos tinham cultores apaixonados e competentes em todo o Brasil. Sua formação se fizera em colégios religiosos, como o Caraça em Minas Gerais, ou em Escolas de Direito, de que são exemplo notável a do Recife e a de São Paulo, ou mesmo em colégios militares, onde se cultivavam com carinho tanto as Humanidades quanto as Ciências Físicas e Naturais. Por Humanidades entendia-se o conjunto de disciplinas que visavam (como visam) ao conhecimento do homem, através do estudo de seu estar-no-mundo, ou de sua mente e de seu comportamento social, ou de sua atividade criadora e de sua linguagem, quer no uso corrente, para fins pragmáticos, quer no uso literário, com finalidade artística.

Tivemos, pois, grandes humanistas antes da existência de cursos superiores de Filosofia ou de Letras. Mas não havia, até a década de 30, cursos superiores específicos para a sua formação. A semente lançada pelos grandes colégios, pelos seminários, pelas escolas de Direito, eles a desenvolviam depois por si mesmos, como auto-didatas. Escolas superiores, só existiam as profissionalizantes tradicionais, como as de Medicina, Direito e Engenharia.

Entretanto, na década de 30, em vários pontos do Brasil, intelectuais de diferentes áreas, em geral professores, sonhavam com a criação de faculdades diferentes das tradicionais, visando à formação de pesquisadores, de cultores das Humanidades e de docentes do ensino secundário, normal e superior. Era a consciência do País que despertava para os grandes problemas educacionais brasileiros.

Em 1931, por ocasião de uma reorganização da Universidade do Rio de Janeiro, um projeto de Francisco Campos concebe a idéia de uma Faculdade de Educação, Ciências e Letras, voltada para a pesquisa desinteressada e a formação de professores para os níveis pós-primários. Mas o projeto não vingou, ou melhor, ficou adormecido quase até o final da década.

Três anos depois, em 1934, um grupo de intelectuais paulistas, sob a liderança de Armando Sales de Oliveira, funda a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, a primeira escola superior brasileira destinada à formação para o magistério superior e ao desenvolvimento da pesquisa básica.

O projeto do Rio de Janeiro, inicialmente frustrado, só vem a realizar-se como disse, no final da década, quando o Decreto-lei nº 1190, de 04 de abril de 1939, cria a desejada escola superior, agora com a denominação de Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, depois Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em Minas, o berço de um movimento paralelo foi o Colégio Marconi, onde um grupo de eminentes professores, também na década de 30, discutia e preparava a criação de uma Faculdade do mesmo tipo. Entusiasmados com o exemplo de São Paulo e do Rio de Janeiro, esses professores, em assembléia solene realizada no dia 21 de abril de 1939, no salão nobre da Casa d'Itália (Colégio Marconi), fundam a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Minas Gerais. Nessa assembléia, constituída por trinta e dois professores (entre os quais uma só mulher, Helena Antipoff), foram tomadas as seguintes medidas:

- a) definição dos cursos que seriam oferecidos: Filosofia, Matemática, História Natural, Física e Química, Geografia e História, Pedagogia, Letras Clássicas, Letras Neolatinas e Letras Anglogermânicas;
- b) apresentação do Anteprojeto dos Estatutos e do Regimento Interno;
- c) constituição do corpo docente, ficando como professores catedráticos os fundadores presentes na Assembléia, signatários da ata de fundação;
- d) eleição do primeiro Diretor e do primeiro Conselho Técnico-Administrativo.

Da assembléia dos fundadores participaram, entre outros, os seguintes professores e intelectuais com atividades em Minas: Lúcio José dos Santos, Brás Pellegrino, Mário Casassanta, Vincenzo Spinello, Arduíno Fontes Bolivar, Milton Soares Campos, Cláudio da Silva Brandão, Aires da Mata Machado Filho, Guilhermino Cesar da Silva, José Lourenço de Oliveira, Padre Clóvis de Sousa e Silva, Arthur Versiani Velloso, Orlando Magalhães de Carvalho, José Carlos Lisboa, Tabajara Pedroso, Holger Niels Nicolau von Goetzé, Eduardo Frieiro, Helena Antipoff, José Oswaldo de Araújo. Alguns militavam no magistério do Colégio Marconi, outros compareceram como convidados, pois partilhavam do mesmo ideal.

O Diretor eleito foi Lúcio José dos Santos, Professor das Escolas de Engenharia de Ouro Preto e de Belo Horizonte. E o Conselho Técnico-Administrativo foi constituído por Brás Pellegrino, José Lourenço de Oliveira, Pe. Clóvis de Sousa e Silva e Arthur Versiani Velloso, sob a presidência do Diretor.

Estava criada, sob os auspícios da Casa d'Itália, a Faculdade de Filosofia, instituição particular, que não contava sequer com uma Fundação mantenedora.

A data de seu nascimento, 21 de abril de 1939, fazia prever para essa Faculdade um destino de lutas pela liberdade. Em Minas Gerais, não se nasce por acaso no dia de Tiradentes.

Para vir a funcionar, entretanto, a Faculdade ainda precisava estar autorizada pelo Ministério da Educação e Saúde. De maio em diante, preparou-se toda a documentação que informaria o processo a ser submetido ao Ministério. Esse trabalho preparatório do processo foi realizado sob inspecção oficial, exercida pelo escritor e professor Thiers Martins Moreira. Tal era, àquela época, o controle da qualidade dos institutos de ensino superior, realizado pelos órgãos centrais do sistema de educação no País. Mas o processo que conduziu a Instituição à sua maioridade foi longo. Na década de 40, algumas datas importantes marcam a sua história, depois que ela começou a funcionar efetivamente.

Em 10 de outubro de 1940 os Estatutos foram aprovados pelo Ministério da Educação e Saúde, e a Faculdade credenciada junto à Universidade do Brasil.

Em 5 de novembro de 1940, foi assinado o Decreto-lei nº 6.485, que autorizava o funcionamento da Faculdade. Com o parecer favorável do Conselho Nacional de Educação (Parecer nº 264, de 10 de novembro de 1940), completava-se o longo processo pelo qual o governo conferira à Faculdade pleno exercício de direitos.

Em março de 1941, os cursos autorizados começaram a funcionar no prédio do Colégio Marconi, ainda sob a inspecção oficial do Prof. Thiers Martins Moreira, mas sem nenhum apoio financeiro externo, trabalhando os professores sem qualquer remuneração. No que diz respeito às Letras, iniciaram-se os três cursos projetados – Letras Clássicas, Letras Neolatinas e Letras Anglo-germânicas – com um pequeno número de estudantes, alguns deles mais maduros e com razoável formação humanística. Dessa primeira turma, um aluno

brilhante se tornaria logo depois professor dos cursos de Letras, Wilton Cardoso de Sousa, que assumiu as aulas de Literatura Portuguesa e de Literatura Brasileira. Fato idêntico ocorreria com alunos de outras áreas da Faculdade: Amaro Xisto de Queiroz iria lecionar História; Morse de Belém Teixeira, Sociologia; e Pedro Parafita de Bessa, Psicologia. Mas aqui só queremos tratar da história da Faculdade de Letras, razão por que deixo de lado a menção de outros casos análogos. O interesse desse parêntese é mostrar que, formada a primeira turma, já se iniciava o processo de provimento das vagas de magistério por professores licenciados, de formação específica, nas várias áreas da Faculdade de Filosofia.

Em 26 de maio de 1946, o Decreto nº 20.825 reconheceu a Faculdade, como escola particular e isolada.

Em 30 de outubro de 1948, a Faculdade foi incorporada à Universidade de Minas Gerais, que ainda não tinha sido federalizada e se constituía, até então, das escolas superiores profissionalizantes de maior prestígio, como as de Medicina, Direito e Engenharia.

Finalmente, em 16 de dezembro de 1949, pela Lei nº 971, a Universidade de Minas Gerais foi federalizada, passando a denominarse Universidade Federal de Minas Gerais. Dentro dela, também a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras passou de particular a federal.

É evidente que a sua federalização, dentro de uma grande universidade, lhe trouxe uma fase de apreciável desenvolvimento científico e institucional, com forte acentuação do intercâmbio. Já na década seguinte, a vida acadêmica passou a ser enriquecida pela colaboração de professores visitantes vindos de grandes universidades européias, em decorrência não só de convites isolados, mas também de convênios firmados com universidades e governos estrangeiros. Para lembrar apenas alguns nomes, aqui fizeram conferências os professores Armando de Lacerda, Costa Pimpão, Vitorino Nemésio (Portugal), Jean Marouzeau (França), Harri Meyer, (Alemanha), além de vários escritores de países europeus e americanos. Também se iniciou a praxe dos concursos para a titulação dos docentes e provimento dos cargos, nos diferentes níveis de magistério. Regularizouse a publicação da revista Kriterion, que fora criada em 1947 sob a direção executiva de Eduardo Frieiro e que alcançaria prestígio internacional. A biblioteca era objeto de cuidado especial e não se mediam sacrifícios para a importação de livros e para a assinatura de revistas.

Também o espaço físico se transformou. Saindo do Colégio Marconi, a Faculdade transferiu-se para uma parte do Instituto de Educação, onde ficou até 1948. Ocupou depois dois andares do Edifício Acaiaca que adquirira aos poucos, mas que não dispunha de espaço adequado às necessidades de uma escola superior.

Na década de 60, a Faculdade instalou-se no prédio da Rua Carangola, planejado e construído por ela própria. Verificou-se também uma sucessão de mudanças na estrutura dos cursos e dos currículos, em decorrência da reforma oficial dos Cursos de Letras, decretada em 1962 e implantada em 1963. Mas essa já é outra história, e dela não pretendo me ocupar por enquanto. Limito-me, por ora, à história da instituição.

Instalada finalmente em edifício próprio, na Rua Carangola, bairro de Santo Antônio, integrando a Universidade Federal de Minas Gerais, permaneceu a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras sem grandes mudanças institucionais até 1964, exceto quanto à estrutura curricular, que não é objeto deste relato.

Em 15 de maio de 1964, implantou-se, na UFMG o regime departamental, sem entretanto extinguir-se a cátedra. Foi criado, então, o Departamento de Letras, que veio a ser dirigido pelo Prof. José Lourenço de Oliveira e que seria o embrião da futura Faculdade de Letras.

Pouco tempo depois, em 1966, deu-se a Reforma do Reitor Aluísio Pimenta, de âmbito local, portanto restrita à UFMG. Por essa reforma, criou o Conselho Universitário, com Aluísio Pimenta à sua frente, os Institutos Centrais, entre eles o Instituto Central de Letras. Em 6 de maio de 1966, por ato do Reitor, foi designada uma Comissão Especial, integrada pelos professores Ângela Vaz Leão, Abgar Renault, Wilton Cardoso de Sousa, Rubens Costa Romanelli e Tarcísio Ferreira para, sob a presidência da primeira, estudar e propor medidas visando à estruturação e futura implantação do referido Instituto Central de Letras, cujo desmembramento, a partir da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, deveria assim efetivar-se.

Esse foi o primeiro passo no sentido da instituição de um organismo autônomo dentro da Universidade para, com direção e economia próprias, abrigar os Cursos de Letras. Por sugestão da Comissão Especial, a denominação Instituto Central de Letras, proposta para a nova unidade, foi substituída pela de Faculdade de Letras, mais conforme à tradição européia das instituições congêneres.

Os trabalhos se desenvolviam no sentido da efetivação do desmembramento, quando ocorreu a reforma da universidade brasileira, reforma de âmbito nacional, que atingiria basicamente as Faculdades de Filosofia e que, em vários aspectos, coincidia com a reforma pioneira de Aluísio Pimenta ou nela se inspirava. As Universidades públicas tiveram um prazo para adaptar-se à nova situação e propor a sua nova estrutura ao governo federal.

As mudanças determinadas pela Reforma Universitária federal eram basicamente as seguintes:

- a) desmembramento e reestruturação das Faculdades de Filosofia;
- b) instituição do regime departamental, sendo o departamento a menor fração da estrutura universitária para todos os efeitos;
- c) extinção da cátedra;
- d) centralização administrativa e financeira;
- e) não duplicação de meios para fins idênticos;
- f) associação entre ensino e pesquisa.

Em 28 de fevereiro de 1968, o Decreto-lei nº 62.317 aprovou o projeto da nova estrutura da UFMG, conforme proposta da própria Universidade. O ponto central da Reforma era o desmembramento da Faculdade de Filosofia.

Desse desmembramento resultou a criação de seis novas escolas: o Instituto de Ciências Exatas (ICEX); o Instituto de Ciências Biológicas (ICB); o Instituto de Geociências (IGC); a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), a Faculdade de Educação (FAE) e a Faculdade de Letras (FALE). Todas elas podem ser consideradas, portanto, um prolongamento, no tempo, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que se achava, àquela época, no seu trigésimo ano de funcionamento.

Os meses que correram de março até meados de novembro de 1968 foram gastos na efetivação dessa mudança, com todas as suas implicações, a saber:

- relotação do pessoal de magistério nas seis novas Unidades;
- distribuição do pessoal da administração;
- divisão do espaço físico do edifício da rua Carangola;
- redistribuição do material permanente, incluindo mobiliário e equipamentos;

 redistribuição do acervo bibliográfico, destinando-se grande parte dele à Biblioteca Central da Universidade.

A Comissão encarregada de tão complexo trabalho compunhase de um representante de cada nova escola, tendo à frente o Prof. Pedro Parafita de Bessa, Diretor da FAFICH, assessorado pelos Professores Alisson Guimarães do IGC, Amaro Xisto de Queiroz da própria FAFICH e Ângela Vaz Leão da FALE.

Em 23 de novembro de 1968, o Reitor Gerson Boson designou a Profa. Ângela Vaz Leão Diretora "pro tempore" da Faculdade de Letras, com a incumbência de instalar a Congregação, propor a estrutura departamental e providenciar a eleição da lista tríplice para o provimento efetivo da Diretoria.

Na realidade, a estrutura departamental já havia sido implantada na UFMG desde maio de 1964, mas o seu aperfeiçoamento ainda vinha sendo estudado. Não foi difícil portanto, compor a Congregação e estabelecer os Departamentos, pois essas matérias já estavam praticamente definidas desde a Reforma Aluísio Pimenta.

Assim, três dias depois da Portaria que designou o Diretor "pro tempore", isto é, em 26 de novembro de 1968, instalou-se solenemente a Congregação, que, na mesma reunião, elegeu a lista tríplice para a nomeação do Diretor efetivo, pelo Reitor. Aí está, pois, a razão de estarmos comemorando hoje o trigésimo aniversário da Faculdade de Letras, pois a sua existência como entidade antônoma só se pode considerar a partir de 26 de novembro de 1968, quando se instala efetivamente o seu órgão máximo, a Congregação. Mas, por outro lado, não se pode esquecer a existência anterior da área de Letras, com os estudos lingüísticos e literários, que por três décadas integraram a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e formaram centenas de bacharéis e licenciados na área. Contamos, assim, com o privilégio de dois aniversários: em 21 de abril de 1999, comemoraremos os 60 anos da antiga Faculdade de Filosofia, nossa célulamater; e hoje, 26 de novembro de 1998, estamos celebrando os 30 anos da Faculdades de Letras.

Quanto à estrutura departamental, a nossa Faculdade se organizou em quatro departamentos: Letras Clássicas, Letras Vernáculas, Letras Românicas e Letras Germânicas. Naquele ano, não houve férias de verão para os membros do Conselho Departamental, que assessoravam a Diretora "pro tempore". Os meses de dezembro,

janeiro e fevereiro se passaram em trabalhos de organização da Faculdade, para enfrentar o início do ano letivo de 1969.

Em 28 de fevereiro de 1969, o Reitor Gerson Boson nomeou Diretora da Faculdade de Letras a Profa. Ângela Vaz Leão, integrante da lista tríplice, para um mandato de quatro anos. Na mesma data, foram por ele nomeados o Prof. Alisson Guimarães para a Diretoria do Instituto de Geociências e o Prof. Emanuel Brandão Fontes para a Diretoria da Faculdade de Educação. Cito essas duas nomeações estranhas à história da Faculdade de Letras, que aqui vou tentando reconstituir, porque o fato tem importância para a história da Universidade brasileira como um todo. Vejamos por quê.

Fomos, no Brasil, os três últimos diretores de unidade nomeados por um Reitor, a partir de lista tríplice. No dia seguinte à publicação dos três atos do Reitor Gerson Boson no Diário Oficial da União, esse mesmo Diário Oficial publicava instrumento legal do governo brasileiro que retirava das atribuições do Reitor a competência da nomeação de diretores de unidades, transferindo essa prerrogativa para o Presidente da República, a partir de lista sêxtupla. Estávamos no início de 1969. A Universidade brasileira sofria grande repressão por parte do governo revolucionário, instalado em 1964. E aquela era mais uma forma de intervenção, que atentava contra a liberdade de auto-determinação da Universidade, aumentando os instrumentos de seu controle político pelo governo federal. Mas, graças à vigilância do Reitor Gerson Boson e à presteza de sua ação logo que circulou a notícia de que haveria aquela mudança, a UFMG teve, na véspera do ato presidencial, três diretores de unidade nomeados pela autoridade universitária, e não pelo Presidente da República. A fim de conseguir isso, emissário especial da Reitoria levara diretamente ao Diário Oficial em Brasília os três atos de nomeação, para providenciar sua publicação imediata. E a missão teve êxito.

Na gestão da primeira Diretoria da Faculdade de Letras, que foi de março de 1969 a fevereiro de 1973, registraram-se os seguintes fatos:

- instalação definitiva dos Departamentos, mantendo-se a estrutura aprovada;
- organização dos serviços de apoio técnico-administrativo;
- criação dos cursos audiovisuais de línguas modernas;

- instalação de um laboratório de línguas;
- planejamento da pós-graduação, que entretanto não chegaria a instalar-se nesse período;
- planejamento da revista PHASIS, cujo primeiro número viria a ser publicado na gestão seguinte;
- criação das Semanas de Estudos estrangeiros, com a colaboração das respectivas embaixadas;
- criação do núcleo de assessoramento à pesquisa;
- aumento do espaço físico, de um andar para três, no edifício da rua Carangola;
- concessão dos primeiros regimes de tempo integral, ainda em número reduzido.

Vencido o mandato da primeira Diretora, foi graças ao esforço e à competência dos Diretores que se lhe seguiram que continuou o crescimento da Faculdade de Letras, até o ponto em que ela se acha hoje e que é motivo de orgulho para todos nós. Cito apenas os cinco primeiros diretores efetivos: Ângela Vaz Leão, Iria Maria Renault de Castro Silva, Eunice Dutra Galéry, Johnny José Mafra, Maria da Conceição Magalhães Vaz de Melo.

Do ponto de vista do espaço físico, em 1990 deu-se a transferência da Faculdade dos três andares que ocupava no edifício da Rua Carangola, para o "campus" da Pampulha, em prédio que, pelo menos àquela época (não posso falar de hoje), atendia perfeitamente às necessidades do ensino, da pesquisa e da extensão.

No plano institucional, as transformações para melhor foram imensas. Em 1974, instalaram-se os Cursos de Pós-graduação, em nível de Mestrado, enquanto o nível de Doutorado viria a instalar-se em 1985.

O ano de 1978 foi fértil em mudanças que acentuaram o crescimento da Faculdade e lhe asseguraram um lugar de destaque entre as suas congêneres no País e entre as Unidades da UFMG.

Criou-se, no primeiro semestre daquele ano, o Centro de Estudos Portugueses (CESP), que, sob a direção competente da Profa. Lélia Maria Parreira Duarte, empreendeu a realização de várias publicações em função dos Encontros, Congressos e Seminários que promovia. Além de um Boletim e de Cadernos de Pesquisa, de publicação regular, o CESP também criou uma biblioteca especiali-

zada, que logo se beneficiou com sucessivas doações de material bibliográfico, feitas por entidades lusitanas.

No segundo semestre de 1978, foi também instalado o Centro de Extensão, que englobou os Cursos Audiovisuais de Línguas Modernas abertos à comunidade, o Laboratório de Tradução e o Curso não formal de Redação (ou Oficinas de Redação).

A produção científica dos professores cresceu consideravelmente e passou a ter um meio certo de divulgação, nas revistas criadas pelos diferentes Departamentos.

E assim chegamos ao final da década de 70, limite que estabeleci para este meu relato, porquanto, a essa altura, a Faculdade já se achava perfeitamente consolidada. Por outro lado, as minhas atividades já se dividiam, desde os meados da década, entre a Universidade (principalmente na pós-graduação) e a assessoria a agências de fomento, o que me afastava de funções administrativas diretas junto à Faculdade de Letras. Alguns anos depois, em 1986, aposentei-me. passando a dedicar-me integral e exclusivamente à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mas, tendo recebido o título de Professora Emérita da UFMG, em 1990, continuo ligada a esta Casa querida, tanto pelo coração, quanto por um vínculo efetivo que muito me honra. E isso me permitiu contar essa história não só com os recursos dos documentos, mas também com os da minha própria experiência. Utilizei muitas vezes a primeira pessoa do plural, pois foi uma história que eu vivi com muitos outros, desde o momento em que, no já remoto ano de 1946, ingressei na antiga Faculdade de Filosofia, precisamente na sua sexta turma, para fazer o curso de Letras Neolatinas. Do vestibular até a aposentadoria, quarenta anos se passaram, durante os quais a minha vida transcorreu sem que eu me desse conta, pois tinha a cabeça e os olhos fitos em dois valores maiores: a minha Família e esta Faculdade de Letras.

MITO E HISTÓRIA NA FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Solange Ribeiro de Oliveira

A celebração do trigésimo aniversário da Faculdade de Letras da UFMG enseja a rememoração dos fatos associados a sua fundação. Eles integram um vasto painel, magistralmente recomposto por sua primeira diretora, Dra. Ângela Tonelli Vaz Leão. O exaustivo trabalho da professora Ângela rememora e documenta os fatos mais relevantes, remontando às primeiras reuniões sobre a possibilidade de criação de uma Faculdade de Filosofia na UFMG e chegando até sua fundação, amadurecimento e posterior subdivisão em várias unidades de ensino e pesquisa, entre as quais a Faculdade de Letras.

Pouco ou nada poderia ser acrescentado a pesquisa tão minuciosa e abrangente. Aos contemporâneos da professora Ângela resta apenas esboçar, aqui e ali, uma ou outra vinheta que, encaixada no vasto conjunto por ela debuxado, ilumine recantos menos visíveis do quadro ou avive o colorido particular de algum detalhe. Possívelmente, cabe ainda outra tarefa, que diz respeito às duas faces da memória coletiva, a História e o Mito. Tomo a História em seu sentido tradicional, de recuperação do "fato como realmente aconteceu". Ao Mito, irmã mais velha da História, compete a elaboração, através do imaginário, das grandes questões que intrigam a mente humana, sobretudo a Origem e a Criação. No caso da Faculdade de Letras, a História foi registrada e documentada por sua primeira Diretora com uma abrangência e fidelidade raras vezes atingida por relatos seme-

lhantes. Isso foi possibilitado, em parte, pela natureza específica dos fatos narrados e, por outro, pela extraordinária lucidez e pertinácia da narradora.

A Faculdade de Letras permaneceu por mais de uma década no edifício da Rua Carangola, sede da antiga Faculdade de Filosofia. Ali recebia os impactos das mudanças operadas pela Reforma Universitária. Notícias sobre a construção dos primeiros edifícios no campus da Pampulha, as novas medidas destinadas às unidades recémimplantadas, o fluxo contínuo de informações e orientações emanadas da Reitoria, tudo contribuía para um clima eufórico, próprio das orígens. A disseminação dos docentes da unidade desmembrada por outros Institutos e Faculdades da UFMG também começava a evidenciar outro aspecto da mudança. Por ocasião de sua criação, a Faculdade de Filosofia contava entre os fundadores uma única mulher, a pioneira Helena Antipoff. A face reconhecida da ciência era macha. Três décadas mais tarde, ao dissolver-se, a velha escola incluía número expressivo de mulheres entre seus docentes, o que mal começava a ocorrer nas outras unidades. Essas professoras oriundas da Faculdade de Filosofia alteraram a feição da Universidade, acrescentando um viés feminino a seu perfil. Graças a isso, e refletindo mudanças sociais ainda não tão completas como as desejáveis, a UFMG exibe hoje uma face andrógina. Entre os ex-dirigentes, conta uma Reitora, e, no momento, uma Vice-Reitora, ambas lotadas em unidades resultantes do desmembramento da Faculdade de Filosofia: a Faculdade de Educação e a Faculdade de Letras. Nesta última, destaco a tradição quase ininterrupta de mulheres diretoras.

Inevitavelmente, ainda no momento do desmembramento, alguns fatos ficavam obscurecidos. Nem só de flores se fizera a mudança que criara as novas unidades. A reforma universitária apresentava inegáveis aspectos autoritários, coerentes com o regime ditatorial então vigente no país. Extinta a cátedra, eliminava-se, com sua vitaliciedade, o direito à livre expressão do pensamento, antes constitucionalmente garantido aos catedráticos. Silenciavam-se vozes incômodas aos ouvidos militares, facilitando o afastamento de alguns professores, através de aposentadorias compulsórias. Dificultavam-se também as manifestações da política estudantil, especialmente na Faculdade de Filosofia, sempre avessa a governos despóticos. Encurralados em *campi* afastados, os protestos estudantis mal repercutiam na cidade.

A reforma apresentava ainda outros aspectos discutíveis. O novo e econômico sistema departamental evitava a dispersão e duplicação de disciplinas pelos diversos cursos, agrupando-as em departamentos conforme sua afinidade. A inegável eficiência do departamento como unidade da Universidade obliterava a memória das virtudes da estruturação anterior. Nesse sentido, vale lembrar a manifestação de Erwin Panofsky, o grande teórico da crítica de arte. autor do clássico O Significado nas Artes Visuais. Panofsky exerceu inicialmente o magistério na Universidade de Hamburgo, submetida ao sistema europeu de cátedras, semelhante ao de nossas instituições de ensino e pesquisa, antes da reforma universitária. Emigrando da Alemanha de Hitler para os Estados Unidos, Panofsky passou a exercer a docência dentro do sistema departamental, nas universidades de Princeton e New York. Como os primeiros professores da Faculdade de Letras, pôde contrastar, através da mudança súbita, os benefícios e as correspondentes desvantagens dos dois sistemas. Panofsky acabou concluindo que a estruturação da Universidade em departamentos autônomos corre os riscos decorrentes de suas virtudes: o isolacionismo e a consangüinidade. Pelo contrário, o velho sistema, centrado na cátedra, não insulava os docentes em departamentos estanques, onde só convivem com os colegas responsáveis por disciplinas afins. Na universidade européia, como em nossa Faculdade de Filosofia, a proximidade de docentes e discentes das três grandes áreas, Ciências Humanas, Ciências Exatas e Ciências Biológicas, propiciava um saudável intercâmbio de idéias e informações, uma postura acadêmica que hoje responde pelo nome de interdisciplinariedade. Nas décadas de cinquenta e sessenta, vivemos, portanto, numa instituição muito diversa da atual Faculdade de Letras. Na Faculdade de Filosofia, participando de sua congregação e assistindo aos concursos para a obtenção de graus universitários ou provimento de vagas nas disciplinas mais variadas, experimentamos algo semelhante ao que deve ter sido o antigo sistema europeu. centrado na cátedra, e no intercâmbio interdisciplinar institucional, descrito por Panofsky. Como ele, vivenciamos a transição para o atual sistema de Departamentos, contemporânea da construção do campus na Pampulha. Rememoro a mudança, sem lamentá-la. A convivência no campus, em seus espaços de lazer e de atividades comuns, contribui para manter a integração entre docentes e discentes

dos vários campos de investigação, própria da organi-zação antiga, sem nos privar dos benefícios da nova. No *campus*, partilhamos o sentimento de pertencermos todos a uma comunidade voltada para a universalidade do saber, como nas instituições euro-péias descritas por Panofsky.

Outro aspecto, também referente à questão da cátedra, merece ser rememorado. Sua autonomia e vitaliciedade eram muitas vezes associadas ao autoritarismo na orientação do ensino e da pesquisa. Felizmente, o propalado monopólio intelectual dos catedráticos estava longe de representar uma regra. É o que desejo testemunhar, lembrando a figura de Abgar Renault, catedrático da disciplina Língua e Literatura Inglesa, de quem fui aluna e, posteriormente, assistente. O professor e poeta, notável conhecedor da língua inglesa, na qual compôs parte de sua obra privilegiada, notabilizou-se também em outros campos de ação - foi Ministro da Educação, Secretário de Estado e reformador educacional. Diferentemente do que autorizaria a reputação dos catedráticos, não só dava a sua assistente total liberdade de atuação docente como até ocasionalmente ensejava uma inversão simbólica de papéis, fazendo-se seu porta-voz. Num encontro da UNESCO em 1979, Abgar apresentou um trabalho meu denominado "Responsibilities: the use of the national culture as a vehicle for the teaching of foreign languages ". Apoiado na tese de que o ensino da língua estrangeira, em seus estágios iniciais, lucraria em ser associado à cultura materna, o trabalho foi, previsivelmente, acolhido com reserva pelos representantes das grandes potências: utilizando o ensino de suas línguas e literaturas para a propaganda cultural e política, não lhes interessa ceder uma fração de seu espaço às culturas nacionais. Também previsivelmente, o trabalho recebeu uma acolhida calorosa dos países com um passado colonial. O sucesso parcial não contentou o professor Abgar. Sua indignação com a frieza da recepção entre os representantes das culturas hegemônicas tocou-me e divertiu-me. Por outro lado, confirmou o quanto era questionável a reputação de autoritarismo atribuída aos antigos catedráticos.

Estas recordações, ligadas ainda à Faculdade de Filosofia, matriz da nossa e de outras unidades da UFMG, esfumam-se hoje em minha mente, confundindo os limites entre a História e o Mito da Origem de nossa escola. O mesmo posso dizer de outras lembranças, voltadas para os primeiros anos da Faculdade de Letras.

O mito da Criação assume então uma feição particular, contrária a sua versão bíblica: no princípio, não era o caos, mas a ordem. Pois a Faculdade de Letras já nasceu com diretrizes seguras, planos definidos, desde o início regularmente comunicados à comunidade por sua primeira Diretora. Designada chefe pro tempore e depois eleita primeira chefe do recém-criado Departamento de Letras Germânicas, acompanhei de perto as orientações da Diretoria sobre a condução da unidade. Tudo estava por criar, e tudo se criava. Destaco especialmente o primeiro projeto de implantação do curso de Pós-Graduação. Confiada sua coordenação ao professor Rubens Romanelli, o projeto era continuamente impulsionado, com polida insistência, pela professora Ângela. Mostrava-se incansável em proporcionar tudo o que pudesse balizar o estabelecimento do novo programa, desde visitas de especialistas internacionais ministrando cursos seminais em nossa jovem unidade até os delicados e indispensáveis entendimentos com a CAPES. A iniciativa de criação de nosso primeiro Mestrado em Letras resultou num feixe de projetos entrelaçados. Elaborados pelos respectivos Departamentos, contemplavam, além da língua e das literaturas portuguesa e brasileira, os idiomas e literaturas, clássicos e modernos, então ministrados. A ambiciosa arrancada inicial, com as inevitáveis alterações sugeridas pela experiência nos anos seguintes, alicerçou os atuais cursos de Mestrado e Doutorado em Letras, agrupados nos dois grandes troncos de Estudos Linguísticos e Estudos Literários. A mesma lúcida firmeza de nossa primeira Diretora presidiu à criação dos hoje procuradíssimos cursos de extensão de idiomas estrangeiros e as incipientes atividades do CENEX. Toda a estrutura embrionária, indispensável à nova Faculdade de Letras foi, assim, rápidamente trazida à luz. Por outro lado, a professora Ângela sabia fazer-se perdoar tanta competência. Temperava-a com uma cordialidade que lhe adoçava a energia. Os ofícios dirigidos aos docentes eram sempre encabeçados por um vocativo ameno: Senhor professor e caro colega... E a assinatura da Diretora era invariavelmente precedida de um fecho amável: Cordialmente, Ângela Vaz Leão. A primeira sílaba do advérbio, Cor, discreta em sua etimologia latina, insinuava o latejar do coração junto ao traçado da mente.

Desses tempos, que ouso hoje chamar de heróicos, guardo ainda outras lembranças. Em minha função de velha contadora de histórias, julgo oportuno destacar algumas, traços peculiares aos

departamentos responsáveis pelo ensino de línguas e literaturas estrangeiras. De alguma forma, como era natural, sua atuação era menos visível que os voltados para os estudos vernáculos. Na Faculdade de Letras, em momentos de exarcebação política, tivemos colegas chauvinistas que, em nome da emancipação cultural e política do Brasil, chegavam a pregar a extinção do ensino de línguas estrangeiras na Universidade. No imaginário desses colegas, caracterizados por eloquente (e equivocado) idealismo, representávamos o inimigo. Encarnávamos o agente estrangeiro, infiltrado no âmago do pensamento nacional. A extinção pregada por nossos colegas radicais nunca esteve a ponto de ser considerada pelos dirigentes. Mas merece ser evocada, pois ilustra o quanto a instituição continuava a vivenciar a angústia de todas as culturas marcadas pela experiência da colonização. Em diferentes formulações, a dicotomia tupy or not tupy, sermos ou não sermos outro - o dilema dos modernistas, o olhar estrábico, dividido entre a cultura nacional e a européia - permanecia viva entre nós. Evidentemente, era sentida mais de perto nos departamentos de línguas estrangeiras.

Gradativamente, fomos encontrando nossas soluções. Elas podem ser resumidas numa orientação geral, que toma a cultura nacional como referência indispensável para o ensino da língua e da literatura estrangeira. Como exemplo concreto, cito a adoção de práticas pedagógicas apoiadas numa análise contrastiva da língua materna com a estrangeira. Esse procedimento ficou evidente quando os Anais do I Encontro Nacional de Linguística, promovido pela PUC do Rio de Janeiro em 1976, publicou trabalhos de professores de letras estrangeiras, incluindo nosso Departamento de Letras Germânicas. Nesses textos, recentes estudos linguísticos, sobretudo chomskianos, eram utilizados para a análise da língua portuguesa. Caminhou no mesmo sentido a participação do Departamento de Letras Germânicas num projeto nacional, coordenado em São Paulo a partir de 1980 pela professora Maria Antonieta Celani, com apoio do MEC e do Conselho Britânico. O projeto visava à pesquisa de métodos e à elaboração de material voltado para o ensino da leitura de textos ingleses nas universidades brasileiras, privilegiando sempre a perspectiva de nossos alunos. Nascia a disciplina Inglês Instrumental, hoje tão difundida entre nós.

O envolvimento com as letras estrangeiras sempre a partir de um ponto de vista nacional marcou também a atuação do Departa-

mento de Letras Germânicas no que diz respeito aos estudos literários. Adotando posturas próprias da Literatura Comparada, e fazendo uma leitura brasileira (" leitura interessante ", na expressão de Silviano Santiago) dos textos estrangeiros, o Departamento destaca hoje os textos de Teoria e Literatura Pós-Colonial. Aqui se incluem obras originárias de regiões como a Índia, a África e o Caribe, marcadas, como o Brasil, pela experiência colonial. É evidente a empatia dos estudiosos brasileiros com essas obras, escritas nas línguas dos antigos colonizadores. Na análise desses e de outros textos, o conhecimento da língua e da literatura estrangeira visa cada vez mais a nossa inserção numa cultura internacional, contemplada a partir de vivências nacionais. Segundo a formulação dos autores da conhecidíssima obra The Empire Writes Back, o Inglês (English) com letra maiúscula, antigo instrumento de opressão colonialista, tornase inglês (english), mero instrumento de comunicação internacional, marcado pelas identidades de seus usuários, seus variados sotaques e até seu vocabulário e estruturas morfo-sintáticas. Na prática pedagógica, a consciência de tantas mudanças reforça a atual ênfase na fluência, mais que na precisão, na comunicação global mais que no domínio de minúcias linguísticas e literárias, sem por isso tornar menos conscienciosa a atuação na sala de aula. Focaliza-se cada vez mais o interesse dos estudantes, torna-se dia a dia mais crítica a análise dos textos estrangeiros. Essa postura atenta dos professores de inglês no chamado Terceiro Mundo certamente contribuiu para mudar também as atitudes nos velhos centros de hegemonia cultural. A Universidade de Londres, tendo em vista as conotações desfavoráveis da palavra estrangeiro e possíveis implicações negativas da alteridade nela embutida, substituiu-a por falante de outra língua. O Departamento de Inglês como Língua Estrangeira (EFL) chama-se agora TESOL (Teaching of English to Speakers of Other Languages), enfatizando o aspecto positivo e igualitário da noção de alteridade. Se é verdade que tentamos substituir o *olhar estrábico* pelo *olhar* para todos os lados, também é verdade que, no outro hemisfério ainda que por duvidosas concepções de correção política - também tenta mudar o olhar que nos contempla.

O engajamento, na prática diária, com a grave questão da dependência cultural parece ser a melhor contribuição dos departamentos de letras estrangeiras para o desenvolvimento da Faculdade. Nesse, como em outros aspectos de nossa evolução, nem sempre pareceu-me claro o caminho dos estudos estrangeiros. No entanto, depois de segui-lo, sem outra bússola que a fé no trabalho cotidiano, verifico que o percurso adquiriu contornos definidos, como se houvesse invariavelmente seguido um planejamento consciente. Entretanto, tendo sido traçados por experiências vividas, os contornos nada têm de fixos. Mal tentamos descrevê-los, e já se alteram sob nosso olhar. Completando com galhardia suas três primeiras décadas, a Faculdade de Letras, como a vejo hoje, mostrase madura para a construção de outras histórias e outros mitos.

A FACULDADE DE LETRAS DA UFMG, HOJE E AMANHÃ

Eliana Amarante de M. Mendes

Ao ensejo das comemorações dos 30 anos da Faculdade de Letras da UFMG, o tema a que nos propomos – Faculdade de Letras ontem, hoje e amanhã – cabendo a mim, como atual Diretora da Unidade, falar de presente e futuro, fez-me lembrar, com alguma nostalgia, de Ferdinand de Saussure, de sincronia e diacronia, de eixo das simultaneidades e eixo das sucessividades, temas que ocuparam e preocuparam minha geração.

Revisitando Saussure, encontrei, na última parte de seu *Curso de Linguística Geral* o seguinte trecho:

Enquanto a Linguística sincrônica só admite uma única perspectiva, a dos falantes, e por conseguinte um único método, a Linguística diacrônica supõe, conjuntamente, uma perspectiva prospectiva, que acompanha o curso do tempo, e uma perspectiva retrospectiva, que o remonta.

Embora o objeto de estudo de Saussure fosse a língua, e não a nossa Faculdade de Letras, acredito poder valer-me aqui de seus ensinamentos.

Como, pois, cabe a mim, tratar do seu presente, sincronicamente, já que do passado cuidaram outros, o faço com as limitações apontadas por Saussure à sincronia: uma fotografia de nosso momento atual, numa única perspectiva, no caso, a da minha pessoa. Usarei de lentes grande-angulares, para as tomadas mais amplas e farei, naturalmente, alguns recortes, para as tomadas dos detalhes.

Ou melhor, usando a terminologia fotográfica, farei também alguns *zooms*. Dos muitos possíveis, escolherei uns poucos.

Pensando a Faculdade de Letras hoje, como um todo, vejo-a como um espaço privilegiado.

Espaço privilegiado, pois aqui convivem em harmonia e interação o ensino, a pesquisa e a extensão. No ensino, completamse e complementam-se graduação, pós-graduação e extensão.

Na pesquisa conseguimos ser ao mesmo tempo pós-modernos e conservadores. Pós-modernos, já que temos muitas pesquisas em sintonia com os pensamentos dominantes da atualidade. Conservadores, porque, muitos ainda adotam posturas mais tradicionais.

E isso é também um privilégio porque a convivência da tradição e da novidade, de vozes divergentes, leva a um equilíbrio saudável: a tradição é revitalizada pelos ares pós-modernos e a pós-modernidade é controlada nos excessos de seus modismos. Não sofremos do *mal do pensamento único*.

Aqui convivem em harmonia diversas culturas, expressas pelas diversas línguas modernas e clássicas que são por nós ensinadas.

Somos também privilegiados pois somos globalizados: estamos ligados ao mundo. Participamos intensamente de congressos em todas as partes do planeta, divulgando nosso trabalho e marcando nossa presença. Recebemos pesquisadores do mundo todo que aqui nos trazem suas vozes. Procuramos, a duras penas, mas com sucesso, atualizar nosso acervo bibliográfico com publicações internacionais e buscamos aumentar a presença de nossos *papers* nas mesmas.

Temos diversos convênios de intercâmbio com instituições estrangeiras, e, além de tudo, estamos *plugados* com o mundo via Internet. Todos nós, professores, alunos, funcionários, familiarizados com os *hardwares*, *softwares*, *mice*, *desktops*, *laptops*, *bits*, *bytes*, *downloads*, *upgrades* e *webs* da vida.

Temos ainda o privilégio de termos uma relativa autonomia financeira: as verbas captadas via extensão são um diferencial de nossa unidade em relação a muitas outras, permitindo-nos investimentos para muitos insonháveis no contexto econômico universitário neoliberal.

E temos ainda nosso maior trunfo, que é o nosso objeto de estudo: a linguagem em todas as suas manifestações, com toda a sua riqueza, em toda sua grandeza.

Primeiro Zoom: nosso ensino

Gostaria de focalizar mais de perto apenas dois aspectos, embora muitos outros merecessem destaque. Começo fazendo um *zoom* no nosso ensino.

Temos ensino de qualidade em quantidade: por volta de 1500 alunos de graduação, distribuídos pelas diversas habilitações, nas modalidades licenciatura e bacharelado; por volta de 300 alunos de pós-graduação de mestrado e doutorado, nos programas de estudos lingúísticos e de estudos literários — contribuimos para o primeiro lugar em pós-graduação no Brasil auferido pela CAPES à UFMG — e, pasmem, cerca de 3500 alunos de extensão.

Segundo Zoom: nosso corpo docente

No contexto das aposentadorias que, se supunha, aniquilariam a Universidade Brasileira, tivemos a sorte de renovar nosso quadro docente com pessoal altamente qualificado, altamente envolvido e comprometido com a instituição, e que, além do mais, tem a força e a alegria da juventude, o que representa para a Faculdade uma injeção de ânimo, um fortalecimento. Embora sinta a falta dos inúmeros colegas que se afastaram, estou segura de que a nova geração que aqui se instalou tem as condições perfeitas para dar continuidade ao trabalho iniciado por seus antecessores e de que tudo fará para merecer a honra de serem continuadores do trabalho das outras gerações.

Temos ainda a sorte de que muitos dos colegas, formalmente afastados, continuem, magnanimamente, a nos apoiar, participando de projetos, de bancas de concursos e de exames, orientando teses e dissertações, enriquecendo nossos eventos, em suma, fazendo com que a fase de transição por que passamos seja menos traumática.

Como cabe a mim falar também de futuro, da Faculdade de Letras amanhã, devo retomar a diacronia, já que, segundo Saussure, a sincronia só permite uma perspectiva, enquanto a diacronia permite também a prospecção, a projeção para o futuro.

Seguindo a curva de evolução através dos anos de existência da nossa Faculdade de Letras, sempre ascendente, chegando a um hoje justificado pelo nosso passado, temos bons argumentos, sem recorrer a exercícios de futurologia, para sermos otimistas quanto ao futuro.

Importante, para garantir um futuro tão bom ou melhor que nosso passado e presente, é nos mantermos na rota iniciada por nossos antecessores, com a coragem para promover os necessários acertos de rumo que eventualmente, por motivos diversos, nos são exigidos e com a disposição para alargar nossos horizontes, não nos fechando em nós mesmos.

Um acerto de rumo que vem sendo estudado e que deve ser implantado num futuro próximo é a chamada flexibilização curricular, que promoverá a adequação do nosso ensino de graduação ao contexto da pós-modernidade.

No que diz respeito à ampliação de nossos horizontes, também num futuro próximo, daremos uma contribuição de peso ao recémcriado Curso de Artes Cênicas da UFMG e, muito possivelmente, a um futuro curso de Fonoaudiologia que está sendo projetado.

O projeto de educação à distância da UFMG, que vem aos poucos sendo abraçado por docentes da Faculdade de Letras, e pelo qual a nossa colega, professora da Faculdade de Letras, Profa. Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, é a responsável no âmbito da UFMG, é também uma evidência de alargamento de horizontes e perspectiva de futuro promissor para nossa Faculdade.

Como se pode constatar, a Faculdade de Letras hoje e, em prospecção, amanhã, é e será uma continuidade de nosso passado do qual nos orgulhamos.

Linguagem, Escrita, Leitura e Ensino

O PAPEL DA EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA NA POLÍTICA DE ENSINO DE LÍNGUAS

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

Educação a distância (EAD) é um processo educativo que envolve meios de comunicação capazes de ultrapassar os limites de tempo e espaço e tornar acessível a interação, com as fontes de informação e/ou com o sistema educacional, de forma a promover a autonomia do aprendiz através de estudo independente e flexível.

Essa modalidade de ensino/aprendizagem não é nova e sua origem remonta ao século XIX na Inglaterra, quando Sir Issac Pittman ofereceu o primeiro curso de taquigrafia por correspon-dência em 1840. Para Loyolla & Prates (http://www.puccamp.br/~prates/edmc.html), a primeira experiência em educação a distância aconteceu no ano de 1881 quando William Rainey Harper, primeiro reitor e fundador da Universidade de Chicago, ofereceu, com absoluto sucesso, um curso de hebraico por correspondência. Eles acrescentam que

em 1889 o Queen's College do Canadá deu início a uma série de cursos a distância, sempre registrando grande procura pelos mesmos devido, principalmente, a seu baixo custo e às grandes distâncias que separam os centros urbanos daquele país.

Vários cursos usando materiais impressos foram criados ao redor do mundo e algumas universidades na Europa e nos Estados Unidos, ainda no século XIX, passam a conceder certificados a alunos que aprendiam por correspondência. Esse modelo constitui a primeira fase de EAD. No Brasil, uma das experiências mais relevantes

foi a criação do Instituto Universal Brasileiro que vem atuando desde 1941 e que já profissionalizou cerca de 3.400.000 pessoas.

Considero como segunda fase da EAD o ensino veiculado por transmissões radiofônicas que no Brasil se inicia em 1923 com a fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Uma das experiências de educação pelo rádio que merece destaque é o MEB (Movimento de Educação de Base) que alfabetizou milhares de jovens e adultos. O projeto foi desmantelado pela ditadura, pois sua articulação com as classes populares incomodava o governo.

A terceira fase, nas décadas de 60 e 70, reúne material impresso, áudio e vídeo. Merece menção a TV Educativa do Maranhão que desde 1969 transmite programas de ensino de 5ª a 8ª série do ensino fundamental com suporte de material impresso e, atualmente, a Fundação Roberto Marinho com os programas de televisão e material impresso, disponível em bancas de jornais, que preparam milhares de pessoas para os exames supletivos. Nesta fase, temos as transmissões de programas educativos por TVs comerciais, a cabo e por satélite além de tele e vídeo-conferência.

Áudio, vídeo, meio impresso, programas de computadores e CD-ROMS caraterizam uma quarta fase na história da EAD, com a geração de vários tutoriais dirigidos a aprendizes autônomos.

Iniciando com o modelo por correspondência, passando pelo rádio, pelo modelo multimídia e de tele-ensino, chegamos à aprendizagem flexível, ou à quinta fase de EAD, com a chegada da Internet nos anos 90. A Internet introduz novas relações metodológicas nos processos educativos com a possibilidade de interação. As atividades a distância deixam de se restringir a projetos especiais e, a partir de 1995, quando o acesso é aberto ao público em geral, proliferam os cursos utilizando recursos do correio eletrônico e da WWW. Vale lembrar que o meio impresso continua sendo um precioso meio auxiliar e, provavelmente, não perderá sua importância.

As novas tecnologias aprimoram dia-a-dia as artes gráficas e a interatividade, tornando a educação a distância uma pedagogia estimulante e democratizante, pois amplia o acesso ao conhecimento que deixa de ser propriedade do professor.

A UFMG, que possuía pouquíssima experiência em EAD, começa agora a sistematizar suas iniciativas, estimulada pelas novas tecnologias e pelo reconhecimento dessa modalidade de ensino na

nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) promulgada em 1996. Demonstrações de apoio a EAD vêm sendo dadas pela atual administração com a criação da Assessoria de Educação a Distância e com a aprovação da Resolução do CEPE de 10 de dezembro de 1998, que, entre outros instrumentos de flexibilização do ensino na graduação, confere às disciplinas oferecidas a distância o mesmo *status* das presenciais.

É impossível falar em educação hoje sem falar em Educação a Distância. Com os avanços tecnológicos que propiciam maior interatividade, a EAD ganha novo status e sepulta definitivamente os preconceitos. Deixa de ser apenas uma alternativa para as pessoas impedidas de ter acesso a educação formal e passa a ser uma modalidade de ensino flexível que vem acrescentar ao sistema tradicional uma metodologia inovadora e de qualidade, além de viabilizar a educação continuada para maiores contigentes de pessoas. Mudam-se os papéis: o aluno deixa de ser um receptor passivo e torna-se responsável por sua aprendizagem com direito de trabalhar em ritmo individualizado, sem perder, no entanto, a possibilidade de interação com seus pares e com o professor. O professor deixa de ser o dono do saber e o controlador da aprendizagem para ser um orientador que estimula a curiosidade, o debate e a interação com os outros participantes do processo. O conhecimento passa a ser construído socialmente e assume o papel central no processo da aprendizagem.

A Internet e os recursos que ela disponibiliza são dados novos que devem ser levados em conta na implementação de uma política educacional. No contexto de aprendizagem de línguas estrangeiras, um dos maiores problemas para o desenvolvimento da comunicação era a ausência de contato com o falantes nativos e de oportunidades reais de interação. Se a ausência era uma limitação ao desenvolvimento de algumas habilidades, as oportunidades que a Internet traz ao aprendiz passam a ser um novo problema enfrentado pela educação. Um dos desafios é como fazer chegar essa tecnologia a todos. Os outros são como lidar com o volume de informações que se multiplicam ao infinito em face das combinações hipertextuais e como gerenciar o acesso indiscriminado a inúmeros falantes nativos estranhos ao contexto escolar.

O primeiro desafio começa a ser enfrentado pelo MEC, através de sua Secretaria de Educação a Distância, com o projeto PROINFO

(Programa Nacional de Informática na Educação) que pretende colocar 100 mil computadores em escolas públicas de primeiro e segundo graus para uso pedagógico. Apesar das controvérsias geradas pelo projeto, professores do Brasil inteiro estão sendo mobilizados em torno de 27 programas estaduais para introduzir a nova tecnologia na escola pública e tirá-la da idade média. São 1000 professores multiplicadores que vão capacitar outros 25000 para trabalhar na sala de aula onde será privilegiado a rede internet. Os profissionais envolvidos no projeto tem um chat para colocar suas dúvidas, sugestões e idéias.

Segundo dados encontrados na *homepage* do projeto (http://200.130.83.254/pi.htm), o programa é uma iniciativa para

Introduzir a tecnologia de informática na rede pública de ensino. A proposta da informática educativa é uma forma de aproximar a cultura escolar dos avanços que a sociedade já vem desfrutando com a utilização das redes técnicas de armazenamento, transformação, produção e transmissão de informações.

Serão investidos R\$ 480 milhões, sendo que R\$ 220 milhões serão destinados ao treinamento e capacitação de professores e técnicos de suporte à informática educativa. Os objetivos do PROINFO são:

- Melhorar a qualidade do processo de ensino e aprendizagem.
- Possibilitar a criação de uma nova ecologia cognitiva nos ambientes escolares mediante incorporação e adequação das novas tecnologias de informação pelas escolas.
- Propiciar uma educação voltada para o desenvolvimento científico e tecnológico.
- Educar para uma cidadania global numa sociedade tecnologicamente desenvolvida.

As novas tecnologias da informação precisam ser aproveitadas pela educação para preparar o novo cidadão, aquele que deverá colaborar na criação de um novo modelo de sociedade, em que os recursos tecnológicos sejam utilizados como auxiliares no processo de evolução humana.

É preciso diminuir a lacuna existente entre a cultura escolar e o mundo ao seu redor, aproximar a escola da vida, expandindo-a em direção 'a comunidade e tornando-a facilitadora das interações ente os atores humanos, biológicos e técnicos. Esse novo meio ecológico é composto pelas mentes humanas e as redes técnicas de armazenamento, transformação, produção e transmissão de informações.

O PROINFO não é a primeira iniciativa na área de informática. No período de 1980-1995, o PRONINFE (Programa Nacional de Informática na Educação) apoiou a criação de centros e subcentros para desenvolvimento de informática educativa no sistema público de ensino em todos os graus. Foram implantados 44 centros de informática, a maioria interligada na Internet; 400 subcentros por iniciativa de governos estaduais e municipais, sendo 87 no Rio Grande do Sul; e 400 laboratórios de informática educativa em escolas públicas, financiados por governos estaduais e municipais; e mais de 10.000 profissionais para trabalhar em informática educativa no país, incluindo um número razoável de pesquisadores com cursos de mestrado e doutorado.

O segundo desafio, o excesso de informação e o acesso indiscriminado ao mundo exterior é de responsabilidade dos educadores. Alberto Oliva (1998) afirma que:

As tecnologias da informação deixam hoje a impressão de que é inexorável a marcha para o mundo unificado. E isso pode vir a propiciar um crescente intercâmbio entre diferentes culturas e visões de mundo. A busca de uma maior integração entre os povos nada terá de pernicioso se as diversidades coletivas e pessoais forem preservadas.

É espantoso o crescimento da Internet. O número de usuários da Internet no Brasil cresce na taxa de 50% ao ano. O Brasil, em dados de 1997, é o terceiro usuário das Américas. O primeiro é o Estados Unidos e o segundo o Canadá. Éramos, em 1997, o 19º no mundo, mas já podemos ser o 15º.¹ A revista VEJA de 29 de julho de 1998 reproduziu dados do National Center for Policy Analysis, mostrando uma comparação entre algumas invenções em termos do tempo que elas levaram para serem utilizadas por mais de 50 milhões de pessoas. Vejamos os dados:

¹ Dados obtidos no Seminário de Tecnologia da Educação, realizado na Casa Thomás Jefferson, transmitido pela TV Senado em 17 de maio de 1998.

Invenção	Data da invenção	Anos para atingir mais de 50 milhões de pessoas
Eletricidade	1873	46
Telefone	1876	35
Automóvel	1886	55
Rádio ,	1906	22
Televisão	1926	26
Forno de Microondas	1953	30
Computador Pessoal	1975	16
Celular	1983	13
Internet	1993	4

A rapidez com que as pessoas passam a ter acesso à Internet é um dado promissor. É fato que ainda há escolas no país sem energia elétrica, mas a maioria já está equipada com televisão e vídeo cassete e podemos prever que, no futuro próximo, a Internet estará definitivamente enraizada no sistema educacional.

A rede mundial de computadores possibilita uma série de recursos que podem ser usados desde a escola fundamental até a universidade: o correio eletrônico, a *World Wide Web*, mecanismos de busca de informação, as listas de discussão, salas de *chat*, recursos em áudio e vídeo, os periódicos eletrônicos, acesso a bancos de dados e bibliotecas, transferência de arquivos, video-conferência, jogos, etc. Vejamos algumas possibilidades desses recursos.

Com o **correio eletrônico** (*email*), o professor pode colocar seus alunos em contato com o mundo, inserindo em seu currículo atividades de interação intercultural. Há uma série de projetos internacionais que colocam aprendizes em contato com falantes nativos ou mesmo com outros aprendizes de diversas línguas estrangeiras. A possibilidade de uso da Internet no ensino de línguas pode acontecer até mesmo nas escolas onde não há uma boa infraestrutura de rede e que não podem dar acesso individualizado a todos os alunos. Há vários serviços gratuitos de correio eletrônico (http:\\www.yahoo.com, http:\\www.hotmail.com, http:\\www.rocketmail.com, dentre outros). De posse de uma senha de um

desses fornecedores de e-mail gratuito, qualquer pessoa pode ter acesso ao correio eletrônico, desde que haja um terminal ligado à Internet disponível. Apesar de haver uma boa rede de informática na Faculdade de Letras da UFMG, inúmeros alunos vêm se valendo de *email* gratuito para interagir nas diversas línguas que ali se ensinam, utilizando não só os laboratórios da instituição como também terminais em seus locais de trabalho. Abaixo segue uma lista de sites onde conseguir correspondentes na Internet.

http://www.iecc.org

http://www.epals.com

http://www2.waikato.ac.nz/education/WeNET/key/khome.html

http://www.otan.dni.us/webfarm/emailproject/email.htm

http://www.ling.lancs.ac.uk/staff/visitors/kenji/keypal.htm

http://www.pacificnet.net/~sperling/student.html

http://its-online.com/index.html

http://www.hut.fi/~rvilmi/Project/

http://www.hut.fi/~rvilmi/autumn93/global.html

http://www.nyu.edu/pages/hess/cities.html

http://www.nyu.edu/pages/hess/docs/students.html

http://www.wfi.fr/est/scitech.html

http://darkwing.uoregon.edu/~leslieob/index.html

http://www.tesol.net/penpalpostings.html

A **World Wide Web**, rede mundial de informações, coloca à disposição do usuário informações em texto e hipertexto, gráficos, som, imagem, vídeo, e bancos de dados sobre os mais variados assuntos. É possível, por exemplo, ler jornais e revistas antes que eles cheguem às bancas e esse acesso a material autêntico abre novas perspectivas para o professor de LE que não fica mais dependente de importação de material. Os textos publicados na Rede Mundial de Computadores constituem um imenso *corpus* e têm sido usado por professores e estudantes de línguas estrangeiras como se fosse um dicionário de concordância ou de uso da língua.

Aprendizes também podem publicar na WEB e um bom exemplo de projeto para publicação de trabalhos de alunos é o EXCHANGE (http://deil.lang.uiuc.edu/ExChange). **EXCHANGE é uma revista** eletrônica para publicação de textos em inglês produzidos por falantes não nativos na World Wide Web. O projeto é patrocinado pela Universidade de Illinois. Ao mesmo tempo que

propicia aos aprendizes de inglês de se engajarem em atividades autênticas, EXCHANGE dá oportunidade às pessoas de aprender sobre diversas culturas através da troca de opiniões e idéias, promove o respeito e a compreensão sobre as diversidades culturais.

Os objetivos de EXCHANGE são (1) dar oportunidade para que falantes não nativos se expressem em língua inglesa e (2) criar fonte de conhecimento e insight sobre diferentes culturas. Para atingir estes objetivos são publicados textos de falantes não nativos. A normas de publicação determinam que os autores não podem ser nativos e os textos não devem exceder a 2.000 palavras.

No momento, EXCHANGE se divide nas seguintes seções: Livro de Receitas Culinárias onde as pessoas contribuem com receitas e descobrem o que as pessoas em outras partes do mundo comem; Culturas Mundiais com contribuições individuais sobre aspectos específicos de suas culturas — cerimônias, rituais, feriados e tradições; Histórias — contos, poemas e outros textos criativos; Correspondentes (penpals ou keypals) onde os aprendizes trocam experiências com pessoas de diferentes partes do mundo; Projetos para desenvolvimento de trabalhos colaborativos.

Existem inúmeros *sites* oferecendo recursos didáticos para a aprendizagem de línguas estrangeiras. Além de textos, jogos e exercícios com chaves de respostas, há arquivos com som, imagem e vídeo, auxiliando o desenvolvimento de habilidades escritas e orais.

Um bom exemplo é o site Volterre-Fr (http://www.wfi.fr/volterre/). O site é gerenciado por Linda Thalman (thalman@wfi.fr) e oferece interação por *email*, projetos na Internet e uma série de links para sites sobre ensino e aprendizagem de inglês e de francês. Além disto o *site* anuncia eventos no mundo inteiro.

Outro bom exemplo é o ESL Café (http://www.eslcafe.com). Neste *site*, podem ser encontrados *links* interessantes, notícias, anúncios, testes (sobre ciências; cultura mundial; expressões idiomáticas e gírias; geografia; gramática; história; leitura; pontuação), endereços eletrônicos de alunos e professores de inglês, lista de discussão, chat, fóruns de discussão (lingüística aplicada, avaliação, inglês comercial, etc), dicas, livro de receitas, gírias, citações, *phrasal verbs* (lista, definições e exemplos), expressões idiomáticas e até uma lista de empregos para professores de inglês.

Há também diversos dicionários disponíveis na rede. No endereço http://www. facstaff.bucknell.edu/rbeard/diction.html

encontramos *o Web of On-lineDictionaries* onde estão registrados mais de mil dicionários em 200 línguas diferentes. Outros endereços de dicionários são:

Onelook dictionaries (http://onelook.com)

Hypertext Webster Interface (http://c.gps.cs.cm.edu:5103/prog.webster)
Newlingo Intenet Language Dictionary (http://www.netlingo.com/)
The Online Slang Dictionary (http://www.umr.edu/~wrader/slang.html)

Os **MECANISMOS DE BUSCA** permitem localizar informações de forma extremamente rápida através de palavras chaves. O excesso de informações sobre um mesmo assunto torna quase que impossível a consulta a todos os arquivos localizados sobre um mesmo tópico. Os mecanismos estão sendo aprimorados para auxiliar o usuário na seleção das informações. Já existem instrumentos que permitem refinar a busca de forma a reduzir o número de informações. Assim ao se procurar por um determinado tópico, a ferramenta apresenta campos semânticos por onde estão distribuídos os documentos e o usuário pode refinar sua pesquisa, selecionando apenas os campos de seu interesse.

Na minha opinião, o melhor mecanismo de busca é a família Miner (http://miner.uol.com.br/), ferramenta desenvolvida no Departamento de Ciência da Computação na UFMG. O Miner faz a pesquisa congregando os vários mecanismos de busca e possibilitando selecionar interesses específicos: informações, documentos na Internet, pessoas, livros (compara preços), CDs, informações sobre turismo, receitas, produtos de informática, jogos, jurisprudência, informações sobre Java e até "o que as pessoas estão procurando".

As **LISTAS DE DISCUSSÃO** são excelentes recursos de formação continuada. Esses fóruns reúnem pessoas com interesses semelhantes para troca de informações, materiais e experiências e possuem regras próprias (netiquetas) que devem ser seguidas por todos membros. A lista TESL-L, por exemplo, até o final de 1998, reunia 24.636 professores de inglês como língua estrangeira em 140 países.

O projeto TESL-L, coordenado por Anthea Tillyer, foi criado em maio de 1999, com a finalidade de fornecer a educadores um fórum de discussão que tivesse como foco o inglês como segunda língua e como língua estrangeira. Essa iniciativa pioneira na área de ensino de inglês recebeu o apoio financeiro do Governo Americano e da City University de New York que forneceu computadores e pessoal.

Para se inscrever na lista, deve-se enviar uma mensagem para LISTSERV@CUNYVM.CUNY.EDU com o seguinte texto:

sub TESL-L nome sobrenome

A lista atualmente é moderada, isto é, propaganda e mensagens irrelevantes não são enviadas para todos os integrantes. Foram criadas sub-listas para possibilitar que pessoas com interesses especiais pudessem discutir determinados tópicos sem necessidade de enviar as mensagens para toda a lista. Apenas os membros da listamãe podem se filiar às sub-listas. São elas:

ESLCA-L - Technology, Computers, and TESL

TESLFF-L - Fluency First and Whole Language Approaches

TESLIE-L - Intensive English Programs, teaching and administration

TESLJB-L - Jobs, employment, and working conditions in TESL/TEFL

TESLMW-L - Materials Writers

TESP-L - English for Specific Purposes

Como a maioria dos membros da lista eram professores de ensino superior, fato atribuído à maior experiência daqueles docentes e ao acesso à Internet nas universidades, foi criada, em janeiro de 1999, a TESLK-12. O objetivo é fomentar a discussão entre professores que trabalham com crianças e que têm interesses pedagógicos específicos. Para se inscrever na TESLK-12, basta enviar uma mensagem para LISTSERV@CUNYVM.CUNY.EDU com o seguinte texto:

sub TESLK-12 nome sobrenome

O *CHAT* tem sido um recurso muito utilizado por aprendizes de LE. As salas de *chat* exercem um grande poder de atração em adolescentes e adultos que passam horas e horas conversando com pessoas que nunca viram e, muitas vezes, simulando outras identidades. Há vários *sites* como, por exemplo, http://chatter.uol.com.br/batepapo que oferecem espaço para "conversa" em várias línguas estrangeiras. Em alguns desses *sites*, as salas são organizadas em níveis de proficiência do idioma, permitindo que aprendizes pouco proficientes possam interagir com seus pares ou com pessoas mais proficientes que se dispõem a colaborar com principiantes. O espaço da Internet é um local de muita generosidade e muitos nativos têm

colaborado. interagido com aprendizes de LE. Alguns endereços onde se pode interagir em inglês são:

http://schmooze.hunter.cuny.edu:8888/ http://www.tribal.com/ http://www.worldvillage.com/wv/chat/html/chat.htm http://chat1.zaz.com.br/chat/

Vários projetos educativos são encontrados na WWW, possibilitando uma abordagem de educação global. Segundo Rasmussen (1998: 1),

Professores e alunos ao redor do mundo foram contaminados pelo vírus da educação global, mas não estão reclamando. Ao contrário, eles estão aprendendo sobre si mesmos, suas comunidades e suas culturas – e como estas se conectam com outros povos, outras comunidades, e culturas ao redor do mundo através da história. (...) começando com o foco no estudante e em sua comunidade, e então fazer conexões com o resto do mundo, é uma forma efetiva de ajudar os jovens a aprender sobre o mundo e sobre seus papéis no mundo.

Um dos projetos educativos mais conhecido no Brasil é o *Kidlink*, uma lista educacional que surgiu em 1990 na Noruega e está presente em 105 países do mundo. *O grupo pretende produzir um ambiente motivador de aprendizagem, para crianças de 10 a 15 anos, que interagiriam com outras pela Internet* (Pedrosa, 1998: 56). Segundo Marisa Lucena (1996:88), coordenadora do projeto no Brasil:

Qualquer criança pode ser membro e utilizar os serviços da Kidlink. Para tal basta responder a quatro perguntas iniciais, requisitos para sua inscrição: "Quem sou? O que quero ser quando crescer? Como eu gostaria que o mundo fosse? O que eu poso fazer atualmente para que isto aconteça?". Depois disto, é só se engajar em algum projeto de longa ou curta duração lançados pelos professores e coordenadores nas listas Kidproj ou Kidforum, respectivamente, ou simplesmente "bater papo" descompromissado com alguns companheiros de outra cultura ou sociedade.

O projeto funciona através do esforço e coordenação de membros voluntários, espalhados pelos 5 continentes. As crianças podem se

comunicar em várias línguas e desenvolvem aprendizagem cooperativa a distância, editam jornais, discutem temas variados, dão informações, tiram dúvidas. Os objetivos do projeto no Brasil são:

- Proporcionar espaço e oportunidade para que jovens brasileiros de classe social menos favorecida tenham acesso democrático à Internet e à Kidlink.
- Desmistificar o conceito elitista em torno da utilização da Internet.
- Prestar serviço educacional e sociocultural à sociedade brasileira.

Um dos subprojetos "Uma casa de Portas Abertas" beneficia crianças que não dispõem de computadores em casa ou na escola. A primeira Khouse foi aberta no Rio de Janeiro em março de 1996, a Segunda em Pernambuco em agosto de 96 e a terceira também no Rio de Janeiro, em agosto de 1996. Segundo Marisa Lucena,² a Kidlink House abriu um espaço pioneiro para um novo paradigma da educação – alfabetização para a sociedade da informação – tão necessário para a formação do cidadão contemporâneo. É a Internet que vai às ruas, democratizando a Educação.

Outro projeto que merece destaque é o **Globalearn** (http://www.globalearn.org), um programa educacional *on-line* que promove a interação de estudantes com expedições planejadas de grupos de 5 viajantes adultos que encontram pessoas ao longo de seus roteiros e descobrem informações sobre as riquezas de cada comunidade que visitam. O ponto de partida são entrevistas com as crianças das comunidades visitadas para levantamento da história, tradições, indústrias e recursos físicos. Usando computadores *laptop*, gravadores e câmaras digitais, os viajantes enviam, diariamente, os dados e imagens que são disponibilizados na *homepage* do projeto. As escolas podem participar gratuitamente e o projeto serve a várias disciplinas. Os professores que se inscrevem no projeto têm acesso a áreas de discussão, materiais, guia do professor, ferramentas e recursos úteis, além do endereço eletrônico de todos os professores

² Em reunião do Comitê Gestor Internet Brasil, durante a COMDEX em São Paulo, 1996.

participantes do projeto. Há também *workshops* periódicos para professores.

Professores de escolas onde ainda não há Internet servem de intermediários entre seus alunos e projetos de ensino na rede. Enviam as mensagens de seus alunos e imprimem as respostas para retransmitir aos alunos. Um relato de experiência da Profa Denise de Souza Silva Pinto com o projeto Globalearn pode ser encontrado na Newsletter da APLIEMGE (Associação de Professores de Inglês do Estado de Minas Gerais), v.3, n.4, December, 1998. Como seus alunos não tinham acesso à rede, ela imprimiu algumas páginas com os relatos de viagem. Diz ela:

As soon as my students heard about this program, they all began choosing places about which they would like to study. They read some of those pages and identified similarities and differences between communities, discussing their reactions to those people's lives. They presented their findings to each other and to the rest of the school in panels, using both Portuguese and English.

By the end of the project, one of the students managed to publish her own page at the site with pictures of herself, her family, her classmates, and, most important, a written text.

A Professora era a única a ter acesso ao computador e teve, portanto, que digitar todo o trabalho da aluna e scanear as fotos. O resultado final pode ser visto no seguinte endereço:

http://www.globalearn.com/expeditions/sae/classroom/gallery/projects/kellyprofile/index.html

As **bibliotecas digitalizadas**³ já são recursos disponíveis para toda a população. Um exemplo é dado pelo MCT/CNPq através do projeto Prossiga (http:/www.prossiga.br) que reúne várias bibliotecas virtuais divididas por temas (Estudos Culturais, Energia, Ótica, etc). É possível encontrar vários sites com livros digitalizados dos autores mais representativos das diversas línguas, como no site Virtual

⁵ Em breve, teremos, com a Internet 2, as videotecas digitalizadas em velocidade rápida.

Bookstore – Literatura Nacional e Internacional na WEB (http://www.vbookstore.com.br/).

Em breve, partiremos da biblioteca digital para a virtual, sistema que reproduz a realidade, por exemplo, simulando a entrada do usuário e retirada de um livro da estante. A biblioteca virtual, além do acervo tradicional (livros, índices, períódicos e obras de referência – dicionários, enciclopédias), contém dados numéricos (corpora), imagens, sons, textos codificados, dados especiais como, por exemplo, lâminas com milhares de pedacinhos de um cadáver dissecado.

Com o impulso da Internet, outros avanços tecnológicos já chegaram ou estão a caminho. Entre eles destacamos:

- A telefonia via internet, uma tecnologia em desenvolvimento que permite a realização de chamadas internacionais através da Rede a um custo baixíssimo com aplicações de vídeo e voz e integração de dados, voz e vídeo.
- Programas como I-phone (interação em tempo real por voz e vídeo).
- O ICQ, programa que

"permite enviar mensagens em tempo real, localizar usuários, identificar se a pessoa procurada está conectada, fazer transferências de arquivos e iniciar chats com dois ou mais participantes. Tudo isso a partir de uma interface bastante intuitiva e por meio de comandos do tipo clique-execute".

- Ferramentas de conferência interativa, como o NetMeeting, que realiza reuniões pela Internet – os participantes conversam, compartilham arquivos, desenham gráficos juntos e usam um mesmo quadro de comunicações. Se houver câmaras de vídeo e microfones instalados, as reuniões podem ser face a face em tempo real.
- Programas para vídeoconferência com recursos de som e vídeo como é o caso do ClassPoint que permite a interação entre os alunos como se estivessem na sala de aula. *Em redes de 56bps, os alunos (ou participantes de uma reunião) poderão ouvir o mesmo som e ver as imagens simultaneamente.* (Vianna, 1998:62)

⁴ Dotnet, v.4, n.19, junho 1998. p. 6.

Softwares para montagem de cursos e produção de aulas virtuais.
 Merece destaque o AulaNet, desenvolvido pela PUC-Rio. No site (http://ead.les.inf.puc-rio.br/aulanet/) encontramos a descrição da ferramenta:

O AulaNet é um ambiente para a criação e manutenção de cursos baseados na Web projetados para um público leigo. Os objetivos do AulaNet são a adoção da web como um ambiente educacional; a criação de uma transição viável da sala de aula convencional para a sala de aula virtual, oferecendo a oportunidade de se reusar o material educacional existente; e a criação de comunidades de conhecimento.

Comparando o AulaNet a outros ambientes de educação baseados na Web, podemos fazer uma clara distinção. Enquanto a maioria destes sistemas enfatiza os aspectos de courseware – apresentação de material didático através do computador – o AulaNet enfatiza os aspectos de learningware, que combina as características do courseware com as várias formas de interação (interação entre aprendizes e a interação aprendiz/instrutor).

(http://ead.les.inf.puc-rio.br/aulanet/)

Além do AulaNet, existem outros softwares para produção e gerenciamento de cursos na Internet como o Virtual-U (http://virtual-u.cs.sfu.ca), Learning Space (http://198.114.68.60/), TopClass (http://www.wbtsystem.com.topclass), First Class (http://softarc.com) e o Web-CT (http://homebrew1.cs.ubc.ca/webct/). Como lembram LeLoup & Ponterio (1997:2)

cabe ao professor integrar todas as ferramentas dentro do currículo de uma forma significativa. As tecnologias emergentes colocam claramente ao nosso alcance as culturas e a comunicação nas línguas alvo assim como a informação de como usar os recursos. O professor criativo e intrépido se aventurará nesse mundo virtual, achará recursos autênticos, e os usará para transformar a sala de aula de Segunda língua em um lugar maravilhoso para se aprender.

É importante alertar que, para que toda a potencialidade da tecnologia seja utilizada em prol da melhoria da educação, não basta apenas o empenho dos professores. Há necessidade de suporte técnico e treinamento no uso adequado do equipamento. A falta de

gerentes de rede e agentes de informática nas escolas tem sido um grande empecilho para a apropriação efetiva da nova tecnologia. Outro problema a ser evitado é a ociosidade dos equipamentos com concentração do uso apenas em determinados horários. Miller (1996:1996) acredita que a escola é o último dos bastiões da universalidade. Segundo ele, equipar as escolas com tecnologia de comunicação avançada — e assegurar que os equipamentos estarão disponíveis para toda a comunidades nas horas vagas — é um dos melhores métodos para assegurar o acesso a todos. Ele lembra que a aprendizagem continuada ao longo de toda a vida, que é o que os bons professores fazem, é importante para a cidadania e faz com que estejamos abertos a novas idéias. Para Miller, os avanços da super infovia de informação devem ser apropriados por todo o sistema educacional.

A utilização da tecnologia na aprendizagem é um instrumento eficaz para desenvolver o trabalho cooperativo, o aprender a aprender, a habilidade de tomar decisões, de processar e criar conhecimento. A tecnologia permite aprender vivenciando e experimentando. As novas tecnologias, com seu alto potencial de motivação e concentração, têm o poder de estimular o desenvolvimento da criatividade e de habilidades intelectuais tais como o raciocínio, a capacidade de resolver problemas, e de desenvolver a autonomia. O estímulo à descoberta e o espaço para as diferença e os interesses individuais contribuem para a geração de um aprendiz não só mais autônomo, mas com maior responsabilidade e controle sobre sua aprendizagem. A integração de dados, imagens e sons; a universalização e o rápido acesso à informação e a possibilidade de comunicação autêntica reduzem barreiras de espaço e de tempo e criam um contexto mais propício à aprendizagem de línguas estrangeiras.

Essa ampliação de oportunidades de interação amplia não só o universo do aluno, mas também do professor, que não está mais isolada em sua sala de aula. Através da Internet, ele ou ela pode interagir com colegas no mundo inteiro, trocar experiências, pedir auxílio e continuar a se formar através da troca de experiências com colegas de profissão.

A preparação de professores de LE, atualmente, não pode prescindir da "alfabetização tecnológica", ferramenta de sobrevivência profissional no mundo atual. Essa ferramenta lhes dará condição

de mudar o paradigma da educação de transmissão para a construção cooperativa do conhecimento.

Está posto, pois, um desafio fascinante para a área de ensino de línguas estrangeiras. Cabe a nós não apenas utilizar a tecnologia e ampliar as possibilidades de interação para os nossos aprendizes, mas também realizar pesquisas sobre as implicações da nova tecnologia na aquisição de outros idiomas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRACEWELL, R. & LAFERRIÈRE, T. *The contribution of new technologies to learning and teaching in elementary and secondary schools.* (Documentary Review). August 1st 1996.
- LeLOUP, Jean W. & PONTERIO, Robert. *Internet tecnologies for authentic language Learning experiences*. (ERIC Document Reproduction Service no. EDO-FL-98-02), December, 1997.
- LOYOLLA, Waldomiro & Prates, Maurício. Educação a distância mediada por computador (EDMC) (http://www.puccamp.br/~prates/edmc.html).
- LUCENA, Marisa. Crianças "caem" nas malhas da rede. *Internet World*. N.9, maio, 1996.p.88-90.
- MILLER, Steven E. *Beyond the classroom*. Educom Review. May/June 1996. (http://educom.,edu/web/pubs/refiew/reviewArticles/31313.html).
- PEDROSA, Monica Miglio. Escolas sem Fronteira. *Internet Business*. Ano 1, n. 7, março, 1998, p.56-62.
- RASMUSSE, Karen. *Curriculum Update*. Association for supervision and curriculum Development. Summer 1998. p. 1-8.
- VIANNA, Paulo. Olho no Olho. *Internet Business.* ano 1, n.12. agosto de 1998. p.61-4.

A ABORDAGEM FUNCIONAL DO ESTUDO DA GRAMÁTICA

Maria Elizabeth Fonseca Saraiva

Meu objetivo, neste texto, é recortar alguns aspectos do tratamento conferido pela abordagem funcional ao estudo da gramática, ilustrando-os, em seguida, com um caso do português.

Diante da diversidade de tendências que são cobertas pelo rótulo *funcionalismo*, devo destacar que estou focalizando tal perspectiva dos estudos lingüísticos à maneira de GIVÓN,¹ dentre outros lingüistas norte-americanos. É conveniente que se explicite, no entanto, que há pelo menos um pressuposto fundamental compartilhado por todos os funcionalistas: o postulado da não-autonomia. Nas palavras de GIVÓN:²

"(...) language (and grammar) can be neither described nor explained adequately as an authonomous system. To understand what grammar is, and how and why it comes to be this way, one must make reference to the natural parameters that shape language and grammar: cognition and communication, the brain and language processing, social interaction and culture, change and variation, acquisition and evolution."

¹ Cf. GIVÓN, 1995.

² GIVÓN, op. cit., p.xv.

Tendo esse pressuposto em vista, o autor referido insiste na necessidade de se buscar uma descrição explícita, sistemática e compreensiva dos aspectos formais, semânticos e pragmáticos como um todo unificado. Nesse sentido, propõe que os três legados do estruturalismo saussureano – a doutrina da arbitrariedade, a idealização subjacente à distinção *langue* e *parole* e aquela subjacente à separação estrita da descrição sincrônica e da diacrônica – sejam reexaminados e colocados em "seus devidos lugares", sem o reducionismo de posições extremistas.

Assim, sugerindo uma analogia entre a lingüística e a biologia, GIVÓN comenta que um desses extremos – a idéia da **total** arbitrariedade da estrutura, que não requer nenhuma explicação, ou pior, explica a si mesma – é uma questão extinta na última ciência. Diz ele:³

"The critical element that makes something a biological code [...], is always the association of some purpose or function with a physical structure of the code, or with the structured behavior governed by it. Likewise, in the definition of 'biological organism', the notion of 'function' is sine *qua non*; no sense can be made without it, no serious explanation can be offered."

Ainda continuando sua analogia, o autor cita as seguintes observações de CROUCH:⁴

"... anatomy is the science that deals with the structure of the body... physiology is defined as the science of function. Anatomy and physiology have more meaning when studied together..."

O fato, porém, de se advogar uma correlação nem sempre arbitrária entre forma gramatical e função semântica ou pragmática não deve conduzir à falácia oposta da iconicidade ingênua: "porque a estrutura não é 100% arbitrária, ela deve ser 100% icônica". ⁵ A

³ GIVÓN, op. cit., p.5.

⁴CROUCH, 1978, p.9 e 10. Apud GIVÓN, op. cit., p.4.

⁵GIVÓN, op. cit., p.10.

existência de algum grau de arbitrariedade no código gramatical é de se esperar tanto quanto a existência de uma boa dosagem de motivação icônica. Um exemplo disso é fornecido pelo processo de gramaticalização, responsável pelo surgimento de novas estruturas morfo-sintáticas. Nos dizeres de GIVÓN, este é, inerentemente, um processo de "rigidificação" parcial, através do qual a estrutura gramatical emergente se torna gradativamente "emancipada" da motivação funcional que lhe deu origem.⁶

Quanto à distinção saussureana entre *langue* e *parole*, enquanto mera idealização metodológica (e não um princípio teórico como se apresenta na gramática gerativa), não chega a se opor às premissas do funcionalismo norte-americano, desde que não se perca de vista um ponto fundamental:⁷

"(...) all the functional – adaptive pressures that shape the synchronic – idealized – structure of language are exerted during actual performance. This is where language is acquired, where grammar emerges and changes. This is where form adjusts itself – creatively and on the spur of the moment's opportunistic construal of context – to novel functions and extended meanings. This is also where slop, variation and indeterminacy are necessary parts of the actual mechanism that shapes and reshapes competence."

Passando ao terceiro legado de Saussure, a separação estrita entre sincronia e diacronia, GIVÓN adverte que não há propriamente problema no recurso metodológico de se ignorar a mudança sob condições particulares. O problema reside em se desconsiderar a relevância da variação e da mudança na compreensão da estrutura sincrônica.

Por último, desejo recortar mais um pressuposto do arcabouço teórico do funcionalismo norte-americano: a concepção prototípica dos fatos lingüísticos. De acordo com essa abordagem, "(...) both categoriality and non-discreteness have always been necessary

⁶ Confira-se no português, por exemplo, o percurso seguido pelas formas de expressão do futuro.

⁷Cf. GIVÓN, op. cit., p.7.

ingredients in the representation and communication of experience in the appropriate context". Ou seja: o conceito de **protótipo** destaca as distinções nítidas entre as categorias gramaticais sem perder de vista as sobreposições parciais, uma certa gama de indeterminação que se observa entre os membros mais marginais de tais categorias. Logo, esta é uma solução híbrida – todavia mais realista – para "lidar" com os dados lingüísticos, na medida em que admite gradação entre categorias diferentes assim como no interior de cada categoria mesma.

Acrescente-se a isso que, segundo tal concepção, as categorias lingüísticas e cognitivas naturais não são definidas em termos de uma única ou poucas propriedades "suficientes e necessárias". Ao contrário, as categorias se definem pela interseção de um conjunto de traços característicos, traços esses que tendem a coincidir estatística e probabilisticamente, mas que não se espera que coincidam sempre.

A seguir, como uma breve ilustração do tratamento funcional a um caso específico, considere-se a construção de **objeto incorporado** em português, exemplificada em (1):9

(1) Fui buscar menino no colégio às cinco horas.

No exemplo acima, a expressão em negrito é constituída de um verbo transitivo acompanhado de um objeto representado por um **SN nu**. Tal complemento, se confrontado com o objeto direto típico, constituído de **SN pleno**, apresenta um comportamento idiossincrático tanto do ponto de vista formal quanto sob os prismas semântico e pragmático.

Focalizando, em primeiro lugar, o ponto de vista sintático, verificase que o objeto direto prototípico apresenta, dentre outras, as seguintes propriedades:¹⁰ não está em relação de concordância com o verbo, é passível de topicalização e de clivagem, e pode ser retomado pelo

⁸ GIVÓN, op. cit., p.12.

⁹ Este exemplo é retirado de SARAIVA, 1997, p.17. Nesse texto, recebe a numeração (1.1).

¹⁰ Alguns desses traços compõem a matriz sugerida em PERINI, 1995, p.90.

pronome pessoal do caso acusativo. Tais características vêm comprovadas, respectivamente, nas estruturas de (2) a (5):¹¹

- (2) Fui buscar a minha filha no colégio às cinco horas.
- (3) A minha filha, fui buscar no colégio às cinco horas.
- (4) Foi a minha filha que fui buscar no colégio às cinco horas.
- (5) Fui buscar **a minha filha**, no colégio às cinco horas, mas não **a**, encontrei.

Já com referência ao objeto de (1), verifica-se que a topicalização e a clivagem geram construções menos aceitáveis, o que constitui evidência de seu comportamento anômalo. (6) e (7) atestam esse fato:

- (6) ? Menino, fui buscar no colégio às cinco horas.
- (7) ??Foi menino que fui buscar no colégio às cinco horas.

A distribuição acima apresentada sugere que o SN nu objeto tem como única posição natural aquela imediatamente após o verbo. Essa propriedade é ainda confirmada pela estrutura (8), abaixo, na qual a intercalação de outro constituinte entre o verbo e o objeto causa a estranheza da oração, ao contrário do que se dá com o objeto canônico. Comparem-se (8) e (9):

- (8) *Fui buscar no colégio menino.
- (9) Fui buscar no colégio a minha filha.

Acrescente-se, por fim, a impossibilidade de retomada do SN nu objeto por um pronome clítico como mais uma comprovação de seu caráter atípico:

(10) *Fui buscar **menino**, no colégio, mas não **o**, encontrei.

Como salientado anteriormente, a abordagem funcional busca a descrição dos aspectos formais, semânticos e pragmáticos como um

¹¹ Também o exemplo (2) é retirado de SARAIVA, 1997, p.17. Aí recebe o número (1.2).

todo unificado, tendo sempre em perspectiva a língua efetivamente usada, em situações concretas de fala. Nesse sentido, costuma-se destacar como características semântico-pragmáticas do objeto direto canônico ser ele um SN **referencial**, mais frequentemente interpretado como um **paciente** típico, isto é, bem individuado e afetado pelas ações e processos. Isso significa que a função sintática de objeto direto é uma das vias naturais para a introdução ou retomada de participantes do discurso.

Voltando à construção apresentada em (1), o caráter atípico do SN nu objeto é ainda atestado com referência aos aspectos semântico e pragmático.

Sob o ângulo de sua interpretação, verifica-se que o objeto de (1) é **não-referencial**, isto é, não representa **referentes** (entidades ou papéis)¹² e sim **conceitos**. Em decorrência dessa propriedade, espera-se que, do ponto de vista pragmático, esse SN não seja usado para introduzir nem retomar participantes do discurso.

Tal hipótese foi confirmada num trabalho em que tive a oportunidade de analisar o comportamento pragmático-discursivo desse contituinte em 13 narrativas orais espontâneas do português, perfazendo um total de 2:30 horas de gravação. Em nenhum dos 65 casos detectados houve a introdução ou retomada de referente via SN nu objeto. Ao contrário, a pesquisa efetuada comprovou ainda uma outra hipótese, aventada no texto "Buscar menino no colégio: a questão do objeto incorporado em português" — a função subclassificadora do SN nu objeto em relação à ação ou processo codificados pelo verbo. Retomem-se, a esse respeito, as seguintes observações referentes ao exemplo (1):14

"[o nome destacado neste exemplo] é interpretado à luz dos traços definitórios de sua classe. Ou seja: está em jogo o conjunto total das propriedades que caracterizam a descrição 'menino'. O nome aí é considerado como um **feixe de traços**. Sendo assim, o sentido do nome, nesse exemplo,

¹² Para uma discussão detalhada desses conceitos, consulte-se LIBERATO, 1997.

¹³ Cf. SARAIVA, 1999. (Inédito)

¹⁴ SARAIVA, 1997, p.50.

associa-se tão intimamente com o sentido do verbo, que os dois elementos, **verbo + SN**, passam a formar um todo semanticamente coeso, a traduzir uma **idéia unitária**. O nome parece estar 'qualificando' o verbo (...). Em outras palavras, o conjunto verbo + SN passa a designar um tipo de ação ou processo expresso pelo verbo: **buscar menino** é interpretado como uma modalidade de ação diferente de **alugar apartamento**, **comprar carro**, **tomar café**, **viajar**, **cantar** etc."

Dada essa incorporação do sentido do nome ao sentido do verbo é que, no trabalho acima citado, atribuí ao constituinte em questão o rótulo de **objeto incorporado**.

A seguir, ilustro as considerações concernentes às características semântico-pragmáticas do objeto incorporado com o seguinte trecho, extraído de uma das narrativas mencionadas:¹⁵

(11) [] combinamos de pegar o trem... e descer em... descer... em Nova Lima... éh:... Nova Lima... com o objetivo da gente... de ir nadar... **descobrir cachoeira**... **descobrir rio**... aquela COIsa... de aventura de adolescente mesmo...

Nesse exemplo, **descobrir cachoeira** e **descobrir rio** estão no mesmo plano que **nadar**, ou seja: fazem parte da enumeração das atividades que descrevem o que o falante entende por "aventura de adolescente". Essa aventura é que recebe o foco de atenção na narrativa de onde se extraiu o trecho (11). O falante, em nenhum momento, dirige a atenção do ouvinte para **cachoeira** ou **rio**.

A partir das considerações acima expostas, conclui-se, pois, que o **objeto incorporado** afasta-se do protótipo do objeto direto sob os vários ângulos aqui enfocados: formal, semântico e pragmático. Ao mesmo tempo, conforme pretendido, a análise desse caso ilustra o tratamento dado pela abordagem funcional ao estudo da gramática.

¹⁵ As transcrições das narrativas seguiram as normas sugeridas no Projeto NURC/ SP. O exemplo apresentado aparece sob a numeração (11) no texto de SARAIVA, 1999, p.6.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CROUCH, J. E. *Functional Human Anatomy*. 3.ed. Philadelphia: Lea and Fabiga, 1978. Apud: GIVÓN, Talmy. *Functionalism and Grammar*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- GIVÓN, Talmy. Functionalism and Grammar. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- LIBERATO, Yara G. *A estrutura do SN em português*; uma abordagem cognitiva. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. (Tese: Doutorado em Lingüística).
- PERINI, Mário A. Gramática descritiva do português. São Paulo: Ática, 1995.
- SARAIVA, Maria Elizabeth F. "Buscar menino no colégio": a questão do objeto incorporado em português. Campinas: Pontes, 1997.
- _____. A distribuição do objeto incorporado no discurso narrativo do português. 1999. (Inédito).

REPENSANDO A PONTUAÇÃO NO ENSINO FUNDAMENTAL

Maria de Nazaré Serra Silva e Guimarães

A despedida, a saudade que começa ou talvez o vazio do futuro, tudo cabe no minúsculo bojo de um ponto final (Odacir Beltrão)

INTRODUÇÃO

Embora o ensino tradicional privilegie a modalidade escrita da língua, a pontuação não tem merecido atenção especial. Há tanta divergência nessa área que os autores discordam até mesmo do conjunto de marcas que devem ser entendidas como sinais de pontuação.

Nas gramáticas e manuais didáticos o ensino dos sinais usados para pontuar se encontra relegado ao segundo plano, apresentandose, por vezes, de forma inadequada e confusa, desconsiderando aspectos importantes da linguagem.

A consequência disso é que o aluno – carente de suporte teórico coerente e suficiente, capaz de embasar as sanções relativas do uso dos sinais de pontuação – emprega esses sinais aleatória e intuitivamente.

A constatação desse fato é que motivou nossa pesquisa com gramáticas e manuais de 3ª a 8ª séries do ensino fundamental cujo objetivo geral foi o de contribuir para a elaboração de uma nova

proposta de ensino de pontuação capaz de orientar professores e alunos para uma prática mais satisfatória.

Mais do que verificar como se dá o ensino da pontuação do ponto de vista teórico e prático, procuramos também levantar, nos manuais analisados, os sinais de pontuação mais usados nos textos destinados à leitura e interpretação.

Isso porque, no nosso modo de ver, ensina-se também a pontuar não só como exercícios sobre o emprego de sinais (aliás, que julgo de validade duvidosa) mas e principalmente através do contato com textos escritos. É no corpo do texto que a pontuação se concretiza de fato. Portanto, nada mais natural do que trabalhá-la com o aluno dentro do texto onde ela faz sentido.

Os resultados a que chegamos apontam, assim, para uma proposta alternativa do ensino de pontuação que parte do texto produzido ou consumido pelo aluno. Em um primeiro momento, apresentaremos uma síntese de como os gramáticos conceituam a pontuação. Num segundo, a enfocaremos nos manuais didáticos de 3ª a 8ª séries e, em seguida, nos basearemos nas concepções de alguns estudiosos do assunto para repensarmos o ensino da pontuação.

1. O QUE DIZEM OS GRAMÁTICOS

Uma leitura atenta do que dizem os gramáticos sobre a pontuação nos revelará a principal premissa em que se baseiam para defini-la. Embora nem sempre explicitada claramente, essa premissa é a de que o sistema de pontuação está relacionado, de alguma forma, com a modalidade oral da língua, funcionando, assim, para reproduzir elementos da oralidade.

Esse é o pensamento de um grupo bem numeroso de gramáticos como Said Ali, Cláudio Brandão, Artur de Almeida Torres, entre outros. Em suas definições eles sempre relacionam os sinais de pontuação a *pausas* para orientar o leitor.

Já Evanildo Bechara, Celso Cunha e Faraco e Moura, à semelhança de Rocha Lima, não deixam de mencionar também, em suas definições, a *língua escrita*, servindo a pontuação para reconstituir, nesta, recursos específicos da modalidade oral da língua.

Gladstone Chaves de Melo, depois de observar que "a pontuação é muito mais um problema de Estilística do que de Gramá-

tica", também a considera "assunto exclusivo de língua escrita". Os sinais são usados "para deixar claros os relacionamentos sintáticos".

Vê-se, assim, que, ao lado do grupo de gramáticos que relacionam pontuação à modalidade oral da língua, há um outro grupo que não deixa de relacioná-la a aspectos sintático-semânticos do texto escrito. Entre eles, Napoleão Mendes de Almeida, Domingos Paschoal Cegalla e outros.

Seguindo essa mesma trilha, salientamos a posição de José Hildebrando Dacanal, professor do Instituto de Letras da UFRJ. Segundo ele, "um sistema de pontuação só pode, por sua própria natureza, ser considerado decorrente e integrante do sistema de sinais visuais que é a escrita". 1

Dessa forma, esse sistema tem por objetivo auxiliar na explicitação do sentido do texto ligando-se intrinsecamente à estrutura sintático-semântica da frase, isto é, à lógica da língua como instrumento de transmissão de informações. E não a 'pausas para respirar', à 'entonação', a 'sinais de intensidade', ao 'estilo do autor', etc." ²

Verificados os pontos de vista dos gramáticos, passemos aos manuais didáticos.

2. O QUE ESTÁ NOS MANUAIS

A abordagem da pontuação nos manuais didáticos deixa muito a desejar. Nas palavras de Wânia Milanez

nada se fala sobre a função do referido sistema de sinais nem tampouco se procura motivar os alunos para o assunto. Alguns restringem-se a enumerar uma série de regras, omitindo-se, no entanto, de contextualizar a questão de forma pedagógica.³

Segundo essa autora, nenhum livro didático por ela pesquisado apresentou um exercício que tivesse por objetivo fazer o aluno descobrir a importância da pontuação na língua escrita.

¹ DACANAL, 1987. p.12.

² DACANAL, 1987. p.14.

³ MILANEZ, 1995, p.328.

Infelizmente essa foi a situação com que também nos deparamos. A começar pelos manuais de 3ª e 4ª séries, constatamos que eles se limitam a trabalhar, no que diz respeito à pontuação, conteúdos como tipos de frases (declarativa, exclamativa e interrogativa), emprego de dois pontos (introdução de itens), emprego de vírgulas (enumeração, separação de termo apositivo) e emprego dos travessões (diálogo). Muito raramente aparece citado o ponto-e-vírgula e outros sinais de pontuação.

No nosso modo de ver, a aprendizagem fica, dessa forma, comprometida uma vez que também se misturam sinais cuja função é sintático-semântica com sinais indicadores de intensidade.

A fixação da matéria é praticamente restrita a exercícios do tipo "Pontue as frases abaixo, usando os sinais de pontuação estudados" e não aparece de forma sistemática, mas consiste de exercícios esporádicos, geralmente após a apresentação da teoria.⁴

Se a fixação da aprendizagem dos sinais de pontuação restringe-se a poucos exercícios, situação inversa se dá com relação aos textos para leitura e interpretação. São muitos esses textos (em média 20, por manual). E são, em sua maioria, narrativos, de autores nacionais, retirados de livros destinados ao público infanto-juvenil, bem ilustrados, garantindo o lúdico na aprendizagem. São bem variados: jornalísticos, literários, em quadrinhos, poéticos, incluindo até textos típicos de redação oficial, como cartas, telegramas, etc. Ao final de cada um, segue-se uma proposta de redação, muitas vezes contextualizada.

A nossa preocupação é com o aluno, enquanto leitor desses textos. Não que sejamos contra o ensino da leitura e redação nessas séries, ao contrário, julgamos essas atividades como prioritárias e imprescindíveis.

No entanto, ao fazermos um levantamento dos sinais de pontuação ali presentes, deparamo-nos com o uso de sinais não estudados, explicitamente, nessas séries, além de outros que o aluno conhece, mas usados com outras finalidades que ele desconhece.

⁴ Uma exceção a essa regra é o livro *Conquista da Linguagem* de Zélia Almeida (1990) onde nos deparamos com um ensino de pontuação sistemático, presente ao final de cada texto estudado, buscando a fixação dos conteúdos aprendidos, sempre numa abordagem sintático-semântica.

Como exemplos, citamos as aspas, os travessões, os parênteses, os dois pontos, as reticências, o ponto-e-vírgula, em seus diferentes usos (às vezes, cumulativos), indicando não só pausas, mas usados também para indicar separação, divisão, ênfase, inclusão. Aqui também se inserem as combinações de sinais: por exemplo, o ponto de interrogação e de exclamação (?!) ou o ponto de exclamação seguido de reticências, e várias outras combinações usadas estilisticamente.

Se esses alunos não são bem treinados na prática da leitura e escrita, se existe um descompasso, com relação à pontuação, entre o que é ensinado explicitamente (quando é ensinado – uma vez que há muitos manuais didáticos que nem abordam a questão) e o que se exige, implicitamente, nos textos para ler e interpretar, não se pode esperar, evidentemente, um bom desempenho no emprego dos sinais de pontuação nos textos produzidos.

A situação não é outra nos manuais de 5ª a 8ª séries. Não aparece muita teorização sobre como pontuar, nem exercícios que levem o aluno a se conscientizar da importância da pontuação para o esclarecimento do sentido do texto. Seguem-se os mesmos tipos de exercícios a que o aluno já se acostumou, priorizando-se, nas aulas de Português, o trabalho com conteúdos gramaticais considerados mais relevantes e o trabalho com os textos usados para leitura e interpretação.

Em nenhuma gramática ou livro didático encontramos exercícios de pontuação que não se restringissem ao nível da frase. Assim, o aluno, preocupado com regras e mais regras, se esquece da função dos sinais no texto escrito e não desenvolve uma visão básica do funcionamento da língua.

3. COM A PALAVRA OUTROS PESQUISADORES

Outros pesquisadores, ao estudar a pontuação, começaram a descobrir, nesse sistema, novas funções.

Como novidade, apareceram duas tendências: uma foi a tentativa de explicar o fenômeno da pontuação dentro da teoria semiótica do signo; a outra foi a tentativa de abordá-lo dentro da lingüística textual e análise do discurso, constituindo-se os sinais de pontuação em marcas de coerência e coesão principalmente.

Abaurre, citada por Chacon⁵ no livro *Ritmo da Escrita*, refletindo sobre a natureza das relações entre a oralidade e a escrita, aponta como uma das diferenças entre essas duas modalidades de expressão uma característica pouco conhecida desta última: seu ritmo. Segundo essa autora, ao contrário do ritmo da oralidade, *temporalmente* delimitado, o ritmo da escrita se caracterizaria por ser *espacialmente* delimitado.

Corrêa,6 seguindo essa linha de raciocínio e pesquisando a produção escrita de alunos do 2º grau, vê a pontuação correlativa (marcas que indicam separação de unidades incluídas) ligada à estruturação do texto "constituindo-se num dos elementos que permi-tem a percepção do que tradicionalmente se tem chamado de "movi-mento do texto".

Para ele, "a pontuação, sinalização peculiar ao texto escrito (nem sempre corresponde aos padrões rítmicos – entonacionais da fala) marca o modo de integração semântica da parte pontuada em relação ao texto como um todo".⁷

Entretanto, parece-nos que, diferentemente do que pensa Corrêa, a coincidência entre padrões rítmico-entonacionais na fala e marcações ortográfico-visuais na escrita continua sendo recurso bastante utilizado no ensino da pontuação.

É o que esse estudioso chama *engano dos mestres* e *engano dos aprendizes*. O primeiro consiste em atribuir à língua falada a segmentabilidade própria da língua escrita; o segundo consiste em ora atribuir à escrita todos os traços da língua falada, ora em não convertê-los à escrita.

Para Corrêa, muitos problemas do ensino de pontuação poderiam se resolver se se desse a ela "o tratamento de articulador textual e não o tratamento corrente que a restringe a suas funções no nível da frase".8

Também Cagliari, como Corrêa, enfoca a pontuação no texto. Para ele, "a pontuação retrata uma certa teoria sobre um texto e,

⁵ CHACON, 1988, p.xx.

⁶ CORRÊA, 1994, p.54.

⁷ CORRÊA, 1994, p.63.

⁸ CORRÊA, 1994, p.60.

sobretudo, como ele se divide em partes, implicando significados sintáticos e textuais importantes".9

É o que esse autor denomina função separadora e organizadora do texto escrito. A primeira, segundo ele, tem sido mais contemplada, mas a segunda tem passado desapercebida, muitas vezes.

Por último, citamos Lourenço Chacon em seu excelente livro já citado anteriormente. Ao destacar aspectos da escrita relacionados ao ritmo, esse autor vê os sinais de pontuação como marcas privilegiadas de observação desse ritmo. Repetindo suas palavras,

os sinais são, por natureza, *marcas gráficas* e, por isso, ocorrem exclusivamente nas práticas de linguagem que contam com a participação da escrita; são *marcas lingüísticas*, já que cumprem papel delimitativo de unidades estruturais da modalidade escrita da língua.¹⁰

Para ele,

a percepção de que os sinais de pontuação assinalam na escrita a multidimensionalidade da linguagem pode propiciar a professores e alunos uma nova maneira de observar o domínio de aplicação da pontuação.¹¹

Essa multidimensionalidade vem indiciada pela pontuação e se organiza na própria atividade enunciativa escrita. Daí a determinação de um novo domínio para o estudo e aplicação da pontuação: o texto.

Como se vê, os estudos atuais tendem a analisar a pontuação tomando, como ponto de partida, o *texto*; ou melhor, como diz Chacon, "a organização multidimensional da linguagem presente no texto".

4. REPENSANDO O ENSINO DA PONTUAÇÃO

Com base no nosso estudo, podemos chegar, nessa etapa final de nosso trabalho, a algumas conclusões sobre o ensino tradicional da pontuação. No entanto, mais do que isso, gostaríamos de apontar algumas sugestões que contribuíssem para uma nova proposta

⁹ CAGLIARI, 1995, p.177.

¹⁰ CHACON, 1998, p.89.

¹¹ CHACON, 1998, p.284.

didática, capaz de orientar professores e alunos para uma prática mais satisfatória.

A nosso ver, o que se pode fazer para facilitar o ensino da pontuação é procurar sempre partir do *texto*, produzido ou consumido pelo aluno.

É importante que este aluno perceba que a pontuação, ao estabelecer vínculos entre as seqüências de palavras, cria, entre as partes que se alternam, relações de sentido que poderíamos definir, baseando-nos em Ducrot, como o papel argumentativo da pontuação, na medida em que os sinais, como os operadores argumentativos num texto, em suas diferentes escolhas e posições por parte do escrevente, buscam levar o destinatário a uma conclusão. Desse modo, esses sinais desempenham papel semelhante aos de determinados operadores lingüísticos.

Como sugestão de trabalho pedagógico, propomos que o professor das séries iniciais dê prioridade às atividades de *leitura* e outras que contemplem a *modalidade* oral da língua. A partir dessas atividades, ele poderá ir gradativamente conscientizando seus alunos das *alternâncias rítmicas* da oralidade.

É necessário que o aluno se aperceba de que tanto a modalidade oral quanto a escrita da língua são possuidoras de ritmo. Aqui é o momento de enfocar os sinais de pontuação denominados por Cagliari de "sinais prosódicos", ou seja, "os que orientam as unidades prosódicas, como os destaques, os grupos tonais, as pausas e entonação". ¹² Também a colocação de mais de um sinal de pontuação em seqüência – forma de dizer coisas sem palavras, recurso que aparece comumente em histórias em quadrinhos, cartunistas e obras literárias – pode ser vista nesse momento.

A partir da 4ª e 5ª séries sugerimos que o professor vá despertando seus alunos para o processo de produção textual, procurando dar uma visão ampla do funcionamento da língua. É fundamental que o aluno tome conhecimento das etapas de produção de um texto. Aí, então, podemos enfocar os sinais de pontuação, dentre da teoria de análise do discurso, como marcas de coerência e coesão, ou, como sugeriu Corrêa, dar-lhes o tratamento de *articuladores textuais* enfatizando a relação entre pontuação e aspectos da organização textual.

¹² CAGLIARI, 1995, p.178.

Por *articuladores textuais* entendemos morfemas ou as seqüências de morfemas que servem para indicar as relações lógicas entre as frases ou, no interior das frases, entre os constituintes. Por exemplo, as conjunções, alguns advérbios, etc.

Como marcadores de coerência e coesão, pensamos estar abrangendo os sinais de pontuação como um todo: na sua função sintático-semântica, na sua função prosódica e na função sinalizadora (aspas, asteriscos), esta última também responsável pelo movimento do texto. O ritmo da escrita constrói-se na textualidade. Ao promover a coesão dos elementos de um texto, a pontuação cria, através desse vínculo coesivo, um movimento para esse texto.

Para Chacon, conforme já apontamos, os sinais de pontuação são caracterizados como *marcas rítmicas da escrita*, isto é, assinalam a organização de sentido no discurso. "O ritmo, na atividade lingüística, é o próprio modo de significar dessa atividade".¹³

Como podemos ver, são muitas as reflexões sobre o fenômeno da pontuação e só uma mudança no modo de concebê-la permitirá revelar-lhe a verdadeira natureza e funções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. 7. ed. São Paulo: Saraiva, 1955.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 13. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1968.
- BRANDÃO, Cláudio. *Sintaxe clássica portuguesa*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1963.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. Breve história da pontuação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LINGÜÍSTICA APLICADA, IV, 1995, Campinas. *Anais...* Campinas, SP.: UNICAMP, IEL, 1995. p.177-183.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novissima gramática da língua portuguesa*. 19. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.
- CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita*: uma organização do heterogêneo da linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹³ CHACON, 1998, p.19.

- CORRÊA, Manoel Luiz Gonçalves. Pontuação: sobre seu ensino e concepção. Revista Leitura, Teoria, Prática. Porto Alegre, n.24, p.52-65, dez./94.
- DACANAL, José Hildebrando. *A pontuação teoria e prática*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- DUCROT, O. As escalas argumentativas. In: *Provar e dizer: linguagem e lógica*. São Paulo: Global, 1981.
- FARACO E MOURA. Gramática. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- LUFT, Celso P. *Moderna gramática brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- LUNDELL, J. A. *Principes d'Écriture*. A grammatical miscellany offered to Otto Jespersen on his Seventieth Birthday. Copenhagen.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Gramática fundamental da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970.
- MILANEZ, Wânia. Repensando o ensino da pontuação nos Cursos de Português. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LINGUÍSTICA APLICADA, IV, Campinas, 1995, Campinas. *Anais...* Campinas, SP.: UNICAMP, IEL, 1995. p.324-335.
- ROCHA LIMA, C. H. da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 13. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1968.
- SAID ALI, Manuel. *Gramática secundária da língua portuguesa*. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- TORRES, Artur de Almeida. *Moderna gramática expositiva da língua portuguesa*. 20. ed. (revista e ampliada). Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

O USO DE LITERATURA NA SALA DE AULA DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

Carlos Alberto Gohn

Tendo ficado por algum tempo no esquecimento, a Literatura volta a ter seu lugar no arsenal de recursos de que dispõe o professor de línguas estrangeiras. Muitas mudanças ocorreram na lingüistica aplicada ao ensino de línguas, tendo havido marchas e contramarchas no processo. Cabe, portanto, um pequeno histórico. Tomando por base o ensino de inglês como língua estrangeira, campo no qual o autor tem alguma prática, diremos que o início da década de 70 marca a transição entre uma época na qual o lugar da Literatura era dado como óbvio e uma outra época, que privilegiaria o modelo comunicativo e que relutaria em aceitar a presença de textos literários na sala de aula de língua estrangeira (Cfr. CARTER & LONG, 1987). As décadas de 80 e 90, contudo, viriam a retomada dos estudos de Literatura nessas salas de aula, utilizando-os sob uma riqueza de perspectivas até então não exploradas.

Segundo KERKHOFF (1999), há três modelos subjacentes a essa utilização dos estudos de Literatura: o modelo lingüístico, o modelo cultural e o modelo do crescimento pessoal. O estudo da Literatura como uma ponte para o estudo da Língua caracteriza o modelo lingüístico. O vocabulário específico e as estruturas encontradas em um determinado texto literário funcionam como um elemento focalizador de características da língua estrangeira para o

aprendiz, facilitando sua fixação. Será apresentada adiante uma atividade que trabalha nessa perspectiva. O modelo cultural, como o próprio nome já indica, aborda a Literatura enquanto veículo transmissor de valores culturais de um dado grupo que usa uma determinada língua. Uma evolução interessante ocorreu ultimamente, com a valorização, respectivamente no âmbito das línguas inglesa, francesa e portuguesa, dentre outras, dos estudos de "World English Literature", de "Littératures d'expression française" e de "Literaturas lusófonas". Pode-se realçar, com o uso dessas categorias mais abrangentes, a diversidade de experiências culturais vivenciadas por povos que falam uma mesma língua. Um pequeno exemplo também será mostrado. Finalmente, o modelo do crescimento pessoal, que procura levar ao engajamento do aprendiz com o texto literário e é, se comparado aos dois modelos anteriores, bem mais centrado no aprendiz. Trata-se de uma decorrência lógica da abordagem comunicativa, pois espera-se uma tomada de posição do aprendiz de modo a levá-lo contrastar as experiências encontradas no texto literário com suas próprias experiências de vida. Como observa KERKHOFF (1999), há uma grande sobreposição entre esses modelos, pois cada um deles trabalha aspectos relacionados ao uso da literatura no ensino de línguas estrangeiras, de modo que uma atividade de sala de aula que focalize um dos modelos poderá, ao mesmo tempo, fazer uso de um ou dos dois outros modelos.

Até o presente momento, uma das razões mais convincentes para o uso da Literatura nas salas de aula de língua estrangeira parece ser aquela apontada por MING-SHENG LI (1997) para o caso do ensino de inglês. Segundo essa autora, os estudantes que avançam além do nível básico são tomados por um certo cansaço frente às tarefas mais usuais no aprendizado de línguas estrangeiras. Nem a análise gramatical, nem a escrita de diários, nem as atividades em grupo e nem a dramatização de diálogos conseguem superar, por assim dizer, a barreira da inércia que atua sobre os alunos dos níveis intermediários. Há, evidentemente, exceções. Grupos de alunos excepcionalmente motivados e professores extraordinariamente criativos criam um quadro em que as dificuldades acima mencionadas são superadas com um trabalho de utilização de textos mais convencionais. O uso de textos literários, contudo, pode dar, mesmo ao professor mais criativamente empenhado em suas atividades, um novo alento e um novo espaço de criatividade na sala de aula.

A introdução de atividades que envolvam Literatura será feito sem criar muito alarde, evitando-se chamar a atenção dos aprendizes para o fato de se estar a trabalhar com um texto literário. Não nos cabe definir o que é um texto literário. Para os fins desse trabalho, literário é aquilo que for visto pelos usuários enquanto tal, não se distinguindo textos de "cultura erudita" e textos de "cultura popular". Os exemplos dados a seguir constituem atividades feitas com alunos de nível intermediário, estudantes de inglês na Faculdade de Letras da UFMG. As mesmas atividades foram usadas com sucesso com estudantes de inglês, jovens adultos que se preparavam para o First Certificate of English. As atividades descritas são, obviamente, intercaladas com as demais atividades sugeridas pelos livro-texto seguidos pelos estudantes em seus cursos. Observe-se que as atividades aqui descritas somente trabalham o gênero poesia. Não se exclui, contudo, que outros gêneros (o conto, o romance, o teatro) também possam ser utilizados.

A primeira atividade traz elementos do modelo lingüístico e do modelo cultural de utilização de Literatura na sala de aula de língua estrangeira. Trata-se do trabalho sobre um poema de literatura indiana escrita em inglês. A Índia, por longo tempo colonizada pelos ingleses, apoderou-se da língua do ex-colonizador e produz uma literatura de cor característica. A parte do poema apresentado a seguir evidencia isto. "Genderole", o título do poema, remete às tensões criadas pelos novos papéis da mulher na sociedade. O texto em inglês é escrito a maneira do texto em sânscrito, sem quebras entre as palavras:

Genderole (poema de Bhaya Nair)

Considerthefemalebodyyourmost Basictextanddontforgetitsslokas Whatpalmleafmscandoforusitdoes Therealgapsremainforwomentoclose Spacesbetweenwordspreservesenses Intactbutweneedtomeetineverysense Comingtogetherisnoverbalmatter....

O poema não foi trazido aqui em sua sua totalidade, uma vez que o objetivo é o de exemplificar apenas. Na perspectiva do modelo cultural acima apontada, pode ser realçado o hibridismo que caracteriza o poema, quando características da antiga cultura indiana são

exploradas em um texto da Índia contemporânea. A língua inglesa recebeu, no aspecto visual, um tratamento dado à antiga língua sânscrita, através da não separação entre palavras. O vocabulário apresenta alguns termos também carregados de significação cultural: "slokas" é o termo clássico em sânscrito para "versos". A abreviatura "ms" para "manuscripts" remete ao uso antigo de escrever em folhas de palmeira. Finalmente, o texto trabalha a questão da mulher na sociedade contemporânea e pode ser explorado tendo como pano de fundo a situação da mulher na sociedade indiana, tradicionalmente mais oprimida do que nas sociedades ocidentais (observe-se aqui uma possibilidade de sobreposição dos modelos, anteriormente apontada, uma vez que o tema "situação da mulher" poderá levar a uma exploração de tipo modelo de crescimento pessoal, a ser visto adiante).

A utilização do modelo lingüístico chamará a atenção para os aspectos morfológicos da língua inglesa, uma vez que o texto apresenta para o leitor o desafio de fazer sua segmentação. Os desafios maiores neste fragmento serão , talvez, dados pela segmentação em "what palm leaf ms can do for us" e em "the real gaps" (pela ambiguidade com "there all gaps"). A tradução do fragmento do poema, aqui apresentada somente para facilitar a leitura do leitor menos precavido, será : "Considere o corpo feminino como seu/ Texto mais básico e não se esqueça de seus versos/ O que manuscritos de folha de palmeira podem fazer por nós é feito/ As lacunas verdadeiras devem ser preenchidas pelas mulheres/ Os espaços entre as palavras preservam seus sentidos/ Intactos mas precisamos nos encontrar em todos os sentidos/ Encontrar-se não é questão de palavras...

O tipo de abordagem trazida pelo modelo de crescimento pessoal será visto a seguir, focalizando-se mais de perto o envolvimento pessoal do aprendiz com o texto literário. Uma seleção de poemas escritos na língua estrangeira será escolhida e, para a execução da atividade, um aprendiz será selecionado no princípio da aula, pedindo-se a ele que escolha um dentre os poemas da seleção, de acordo com seu critério pessoal, para depois ditá-lo, na língua estrangeira, para o grupo todo. Dificuldades de pronúncia e de vocabulário encontradas no poema serão vistas privadamente com o aprendiz antes que ele faça o ditado para o grupo. As vantagens do uso de ditado para o ensino de língua estrangeira foram recente-

mente reavaliadas (Cf., por exemplo, MONTALVAN, 1997). Objetivase conseguir claridade na pronúncia e algum nível de qualidade na interpretação em voz alta do poema, de forma que o aprendiz pode ter de repeti-lo três ou quatro vezes até que o grupo esteja satisfeito com a apresentação. Ao final, o aprendiz deve dizer, na língua estrangeira, porque escolheu aquele poema. Para o ensino de inglês, há um bom livro de poemas, feito por alunos brasileiros (ZYNGIER & GOMES, 1995). Uma estudante de Letras, por exemplo, escolheu o poema "Love and Bills":

When they met one another / Everything was nice / Every smile from the lover / Was a reason for life. / Each word they said / Was a show of caress / Each meeting they had / Was a breeze of happiness/ Now they live together / All their days are dull / Fights last forever. / When they come from the office / No sweet words to say / Just a cup of coffee/ And the bills to pay.... (poem by Ana Cristina Pinto da Silva)

A tradução seria: "Quando se encontraram/ Tudo era bom/ Cada sorriso do amante/ Era razão para vier./ Cada palavra que diziam/ Era uma carícia/ Cada encontro que tinham/ Era um afago de felicidade/ Agora vivem juntos/ Os dias todos são uma tormenta/ Brigas quer duram para sempre./ Quando chegam do trabalho/ Não há palavras de amor/ Só um café/ E as contas a pagar...

A estudante, de forma bem objetiva, disse que havia escolhido o poema porque ele trazia a lembrança da vida em sua família antes de seus pais se divorciarem. Isso foi aceito por todo o grupo como que em um silencioso abraço de solidariedade e nada mais foi necessário dizer, tamanho o poder da Literatura em condensar e exprimir sentimentos.

Um outro exemplo de poema escolhido por aprendiz:

I am alone / Because I want / I am alone / Because I can. / I am alone / Because I see / When I'm alone / I'm totally free (poem by Cátia Vieira Barbosa)

A tradução: Estou só/porque quero / Estou só/Porque posso. / Estou só/Porque sei/Quando estou só/estou inteiramente livre.

A estudante disse que escolhera o poema porque ele expressava seus sentimentos naquele momento. Também nada mais foi necessário dizer, dada a expressividade de sua leitura em voz alta, o

que evidencia os efeitos catárticos da leitura de poemas, quase como que exorcizando um sentimento que todos os jovens já tiveram alguma vez.

Finalizando, é interessante observar que os três modelos sugeridos por KERKHOFF(1999) para a utilização de Literatura na sala de aula de língua estrangeira apresentam uma interface bem nítida com a teoria das Inteligências Múltiplas de GARDNER (1995). Com efeito, dentre os sete tipos de inteligência propostos por este autor pode-se, sem dificuldade, ver a ativação das inteligências lingüistica, lógico-matemática, espacial e musical na apreciação dos poemas apresentados, no que diz respeito ao modelo lingüistico de utilização de Literatura. Para o modelo cultural, contudo, será necessário ativar-se de modo mais marcado a inteligência intrapessoal, aquela que permite ao indivíduo colocar-se na pele de seu semelhante. O modelo de crescimento pessoal exigirá a ativação da inteligência interpessoal, que permite o acesso do indivíduo a seus próprios sentimentos.

A possibilidade dada ao aprendiz de trabalhar o texto literário como artefato linguístico e cultural, cotejando-o com suas experiências pessoais, tal é o desafio e a chance trazidos pela volta da Literatura à sala de aula de língua estrangeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARTER, Ronald & LONG, Michael. *The web of words* exploring literature through language.Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas* A teoria na prática. Porto Alegre, Artes Médicas, 1995.
- KERKHOFF, Ingrid. *Teaching Literature in EFL Contexts*. Bergische Universität-Gesamhochschule Wuppertal, 1999.
- (http://www.uni-wuppertal.de/FB4/anglistik/kerkhoff/Literaturdidaktik/welcome.html) (13/05/99).
- LI, Ming-sheng. *English Literature Teaching in China*. http://www.latrobe.edu.au/www.graded/MSLed2.html(15/04/97).
- MONTALVAN, R. Guidelines for Teacher Training Workshops.
- http://usiahq.usis.usemb.se/education/engteaching/techn.htm(10/04/99).
- ZYNGIER, S. & GOMES, R. *Words in Action*. Production form courses on Literary Awareness. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, 1998.

LEITURA NUMA SOCIEDADE INFORMATIZADA

Carla Viana Coscarelli

INTRODUÇÃO

A informática está presente nas escola, mas estamos preparados para usá-la como recurso de ensino/aprendizagem? O que muda em relação à leitura e à produção de textos com o uso da informática? Além dessas, uma infinidade de outras perguntas com relação ao uso da informática na escola podem ser levantadas.

Acreditar nas novas tecnologias¹ não significa abdicar da necessidade de analisá-las com olhos críticos e desconfiados. Além disso, não podemos esperar das novas tecnologias resultados milagrosos em relação ao ensino. "A tecnologia por si só não muda diretamente o ensino ou a aprendizagem. Pelo contrário, o elemento mais importante é como a tecnologia é incorporada na instrução".² Para que o uso da informática na educação faça sentido, é necessário repensar o conceito de aprendizagem e, em função disso, definir novos papéis para alunos e professores. Ou seja, para que as novas tecnologias aplicadas à educação apresentem resultados positivos, é preciso haver mudanças e mudar não é tarefa fácil nem rápida.

¹ Novas tecnologias é uma abreviatura de novas tecnologias de informação e comunicação, que são definidas como uma série de tecnologias que geralmente incluem o computador e que, quando combinadas ou interconectadas, são caracterizadas pelo seu poder de memorizar, processar, tornar acessível (na tela ou em outro suporte) e transmitir, em princípio para qualquer lugar, uma quantidade virtualmente ilimitada e extremamente diversificada de dados.' (Grégoire, *et al.*, 1996: 01).

² Grégoire *et al.*,1996, p.57.

Neste artigo pretendemos discutir algumas dessas questões, dando maior enfoque à leitura.

O QUE MUDA COM A INFORMÁTICA NA SALA DE AULA?

Três noções de fundamental importância para a leitura (bem como para a escrita) e, consequentemente, para o processo de ensino/aprendizagem devem mudar com a informática: a noção de *texto*, de *leitura* e de *aprendizagem*.

O texto deixa de ser um todo contíguo (uma unidade formal) de estrutura unicamente linear, quase que unicamente verbal, e passa a ter uma estrutura hierárquica fragmentada, da qual fazem parte ícones, imagens estáticas e/ou animadas e sons. Ou seja, deixa de ser 'monomídia' e para a ser multimídia. O texto também sofre modificações na sua estrutura organizacional, que passa de uma seqüência linear definida pelo seu produtor a uma seqüência escolhida pelo leitor. O autor pode sugerir caminhos ao leitor, mas é este quem decide o que ler e em que ordem ler. Isso vai provocar inevitavelmente mudanças nos recursos lingüísticos que estarão disponíveis para o escritor.

Além das mudanças na estrutura e na organização textual, as novas tecnologias trazem consigo novas linguagens e novos tipos de texto. Recursos como ícones e outros tipos de indicações passam a fazer parte desses novos tipos de texto, que podem ser resumidos em quatro grupos: o e-mail, a multimídia, o hipertexto e a hipermídia.

• O e-mail (correio eletrônico) é um texto pequeno, utilizado para troca de informações entre os usuários da Internet. Tem convenções próprias (explicitadas nas etiquetas da *net*, um documento disponível nas provedoras de Internet), entre as quais o uso de símbolos chamados "*smileys*" ou "emoticons" para indicar o conteúdo emocional daquilo que o autor está escrevendo, como por exemplo: :-) e :-(, indicando alegria e tristeza, respectivamente; e o uso de letras maiúsculas, que só deve ocorrer quando se quer dar ênfase a uma palavra ou para indicar que o escritor está gritando. Esse tipo de texto não só admite mas exige um certo relaxamento em relação às regras do português padrão. As formalidades são dispensadas, e mesmo as regras de pontuação,

- acentuação, ortografia, entre outras, são mais relaxadas, já que a maioria das mensagens é teclada às pressas e, portanto, sem revisão;
- A multimídia é um texto no qual se utilizam muitos meios, como linguagem verbal, gráficos, sons, imagens, animação e simulação, combinados para se conseguir um determinado efeito.³ A leitura em multimídia normalmente segue uma seqüência linear previamente estipulada pelo programador, isto é, não existe uma hierarquia dos elementos apresentados para a leitura como acontece no hipertexto;
- O hipertexto são vários textos que formam uma rede hierárquica de nós, conectados através de ligações, ou seja, são textos que levam a outros textos que, por sua vez, levam a outros textos e assim por diante. A leitura de um hipertexto não é seqüencial como a de um texto comum; pelo contrário, um hipertexto pode ser percorrido de diversas maneiras a critério do leitor. Num hipertexto, o leitor dispõe de mecanismos de navegação, como botões, palavras-chave, etc., que lhe permitem explorar somente as partes que julgar úteis;⁴
- A hipermídia define-se quando as informações, que são organizadas e interligadas hierarquicamente como um hipertexto, incluem, além do texto, outros meios, como som, imagem, desenho e animação.⁵ Como no hipertexto, também aqui a seqüência da recepção das informações é decidida pelo usuário no momento da leitura.

A partir desses novos tipos de texto, os quais vão gerar novas concepções de texto, podemos nos perguntar se ler um texto linear é o mesmo que ler um hipertexto. E a resposta mais provável é não. Na leitura de um hiperdocumento, o leitor tem de lidar com vários planos ao mesmo tempo, ao contrário do texto linear, em que ele segue a organização definida pelo escritor e que geralmente é baseada em relações cronológicas, causais (causa e conseqüência),

³ Casas, et al., 1996.

⁴ Kawasaki e Fernandes, 1996.

⁵ Beiler e Lima, 1996

por enumeração ou por contraste, entre outras. No hiperdocumento, frequentemente essas relações não são explicitamente mencionadas, devendo, portanto, ser inferidas pelos leitores.

As mudanças em relação ao texto atingem tanto a leitura quanto a escrita, porque o autor não sabe exatamente por que partes do texto o leitor já passou e vai passar, já que ele, o escritor, não mais controla o caminho que o leitor percorre. O que pode nortear um pouco essa trajetória de leitura são os menus que o escritor vai tornar disponíveis, mas eles são sempre muito flexíveis.

Chegamos, então, à inevitável pergunta: o leitor consegue construir uma representação melhor do texto com a leitura linear ou com o hipertexto? Um problema comum de leitura é o leitor não conseguir depreender as idéias principais do texto (maus leitores ficam presos a detalhes e não conseguem perceber a idéia principal), o que se agravaria com o texto não linear, ou seja, com o hipertexto? Quais seriam as conseqüências do hipertexto para a leitura? Podemos levantar duas hipóteses:

- H₁. O uso de hipertexto dificulta a leitura, mas, pelo fato de o leitor ter de construir as relações entre as partes do texto, a compreensão será melhor do que no texto linear;
- H₂. A compreensão será prejudicada, porque o leitor terá dificuldade em construir as relações entre os textos que compõem o hipertexto e, conseqüentemente, não será capaz de organizar um todo coerente ou de perceber as suas idéias principais.

Ainda não há resposta para essas questões. São necessárias pesquisas que verifiquem essas hipóteses, para que se possa saber a real influência do hipertexto na leitura. A partir desses resultados será possível prever as melhores maneiras de organizar um hiperdocumento. Apesar de não se ter muitos resultados de pesquisas nesta área, muito já pode ser feito. Podemos, por exemplo, pensar numa maneira de orientar o leitor na leitura do hiperdocumento para que ele não se perca durante a leitura; podemos igualmente alertá-lo para os perigos desse tipo de texto e ajudá-lo a desenvolver estratégias de leitura de hiperdocumentos.

Para não se perder no mundo sedutor do hipertexto e da hipermídia (como a Internet, por exemplo), é preciso que o leitor tenha objetivos claros de leitura e que seja disciplinado, para não se deixar desviar para além desses objetivos. É preciso também que ele seja capaz de fazer um leitura seletiva e crítica, para distinguir o que lhe interessa ou não, para escolher com o que ele vai concordar ou não. Além disso, é necessário, sobretudo, que o leitor estabeleça relações entre as diversas partes que compõem um hiperdocumento, a fim de construir uma representação coerente do texto como um todo.

Um dos pontos positivos que já podemos apontar com relação ao uso das novas tecnologias na aprendizagem, e que provavelmente é causado pela flexibilidade que a estrutura do hiperdocumento dá ao texto e ao leitor, é o estímulo ao desenvolvimento da autonomia da aprendizagem. O hiperdocumento é altamente sedutor, levando o leitor a querer sempre mais, pois muitas portas se abrem a cada página, mostrando a ele uma infinidade de caminhos que ele pode trilhar. Várias outras contribuições das novas tecnologias nas situações de ensino/aprendizagem, associadas ao estímulo à autonomia da aprendizagem, já foram apresentadas por Grégoire et al.6 Podemos enumerar algumas delas, como: esses recursos estimulam os estudantes a desenvolver habilidades intelectuais; muitos estudantes mostram mais interesse em aprender e se concentram mais; as novas tecnologias estimulam também a busca de mais informação sobre um assunto e de um maior número de relações entre as informações, além de promover a cooperação entre estudantes.

REDEFININDO A APRENDIZAGEM

O uso das novas tecnologias só faz sentido, portanto, quando deixamos de lado a concepção behaviorista de aprendizagem (que infelizmente ainda é muito comum nas nossas escolas) e assumimos uma postura em consonância com aquela defendida pela psicologia cognitiva contemporânea. Assim, abandonamos a aprendizagem mecânica, do estímulo-resposta, muito centrada no conteúdo, e passamos a dar mais ênfase à construção do significado e ao desenvolvimento das habilidades de raciocínio, visando à promoção da autonomia da aprendizagem.

⁶ Grégoire et al.,1996.

"A aprendizagem que está sendo examinada à luz das novas tecnologias refere-se a línguas, matemática, ciências humanas e naturais, artes (...) assim como habilidades intelectuais que estão associadas com essas várias matérias: habilidade de construir para si mesmo uma imagem mental da realidade, de raciocinar, de fazer julgamentos, de solucionar vários tipos de problemas, de inventar, etc. Essa aprendizagem é também, por exemplo, o desenvolvimento de independência pessoal e responsabilidade, assim como várias habilidades sociais e de conduta".⁷

Para que essa concepção de aprendizagem seja colocada em prática, há que se criar programas que sejam instrumentos capazes de envolver o aprendiz na construção de proposições, esquemas, regras, habilidades sensoriais e cognitivas. Em suma, que envolvam o aprendiz na construção do conhecimento.⁸ No entanto, isso nem sempre acontece, já que não são raros os programas que não exploram nenhuma dessas habilidades cognitivas.

"O que normalmente se percebe é que os idealizadores desses programas têm uma idéia muito restrita de aprendizagem, sendo o aprendiz sempre visto como uma tábula rasa, ou seja, como uma caixa vazia que precisa ser preenchida por alguém. Eles ainda parecem acreditar que as informações estão no ambiente, e que cabe ao aprendiz decorá-las. Além disso, parece haver uma grande confusão por parte dos criadores de softwares educativos no que diz respeito ao aprender com prazer. A maioria deles parece confundir essa idéia com a de brincar ou a de aprender por mágica".9

Quanto ao uso da informática na sala de aula, não basta o aluno usar o computador apenas para ficar "*chat*eando", navegando na Internet sem propósito ou brincando com joguinhos que em nada contribuirão para o seu desenvolvimento intelectual. Assim como

⁷ Grégoire *et al.*, 1996, p.1-2.

⁸ E. Kintsch *et al.*, 1995; Grégoire, *et al.* 1996; Reeves, 1994; Schank, 1994; Viccari e Giraffa, 1996.

⁹ Coscarelli, 1997, p. 10.

não adianta o professor usar o computador como um quadro negro mais sofisticado ou transferir para ele as tarefas tradicionais de leitura (como os exercícios de 'copiação') e produção de texto. Isso em nada vai contribuir para o processo de ensino-aprendizagem. precisamos propor atividades que ofereçam desafios para os alunos, que desenvolvam suas habilidades intelectuais como o raciocínio e a solução de problemas, que os estimulem a buscar mais informação sobre determinado assunto e a encontrar uma solução satisfatória para um problema, que os levem a estabelecer relações entre as informações, a desenvolver a criatividade, a autoconfiança, a cooperação entre os colegas, bem como a desenvolver a autonomia da aprendizagem.

Em suma, voltamos à citação de Grégoire *et al.* ¹⁰ usada no início desse artigo: não basta usar a tecnologia de qualquer modo ou informatizar o ensino tradicional, isso não vai melhorar o ensino. É preciso mudar a concepção de ensino-aprendizagem e usar a informática para auxiliar essa mudança, tornando possível fazer da sala de aula um lugar onde se aprende a aprender, com prazer.

LANÇANDO OLHARES CRÍTICOS SOBRE A INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO

Sabemos que a informática pode trazer muitas contribuições positivas para a educação, mas o que não conhecemos ainda são seus efeitos negativos. Não queremos ser alarmistas nem somos pessimistas com relação ao uso das novas tecnologias na educação, muito pelo contrário, mas precisamos pensar nos problemas que ela pode vir a acarretar.

Podemos começar pelas imagens (desenhos, fotos, ícones, animações, filmes, etc.), que agora fazem parte do texto. Que contribuições elas vão trazer para a compreensão dos textos? Elas constituem sempre um fator facilitador? Hoffner *et al.* realizaram uma pesquisa sobre a compreensão de histórias e a memória da ordem temporal dos eventos, em que crianças de três grupos de idade diferentes (5-6, 8-9 e 10-12 anos) foram expostas a uma história em três formatos diferentes: audiovisual, apenas vídeo e somente áudio.

¹⁰ Grégoire et al., 1996.

Os dados sugeriram que a compreensão e a integração de aspectos temporais de uma narrativa são mais difíceis para crianças mais novas quando a história é apresentada visualmente do que quando é apresentada verbalmente, ao passo que as crianças mais velhas compreendem igualmente bem as narrativas nos dois formatos. A partir disso, podemos nos perguntar se esses resultados podem ser generalizados para todas as narrativas e se não haveria uma maneira de elaborar as imagens que acabaria com essa diferenças.

Além dessas, infinitas perguntas de naturezas diversas ainda esperam por respostas, como por exemplo:

- O excesso de estímulos, que é normal em muitos programas em multimídia, pode prejudicar a compreensão?
- Qual é a influência da imagem na compreensão de textos?
- Os hiperdocumentos podem provocar problemas de leitura e conseqüentemente de aprendizagem? Quais?
- Como os hiperdocumentos devem ser organizados?
- Como os hiperdocumentos são lidos e compreendidos?
- Será que a comunidade escolar (professores, alunos e pais) está preparada para ensinar e aprender no computador?
- Que características deve ter um bom programa educativo?

A essa última pergunta E. Kintsch *et al.*¹¹ apresentam uma resposta que nos parece muito satisfatória, quando propõem princípios para se produzir sistemas educacionais. Segundo eles, os programas devem: apresentar as seguintes características: ter objetivos de aprendizagem significativos para o aprendiz; promover a aquisição de conhecimento que possa ser facilmente acessado e aplicado em novas situações; explorar a inteligência do aprendiz, tendo como ponto de partida os conhecimentos que ele já tem; criar oportunidades para a construção social do conhecimento; levar o aprendiz a refletir e a criar novos significados. Assim sendo, os programas devem fornecer suporte para a reflexão; encorajar a flexibilidade no uso de estratégias e criar oportunidades para considerar idéias de muitas perspectivas; fornecer ao aprendiz

¹¹ E. Kintsch et al., 1995.

feedback rico e explicativo; explorar erros como oportunidades para desenvolver a aprendizagem; fornecer medidas significativas de avaliação; explorar diferenças individuais de interesse, de conhecimento e de habilidades.

Não é nossa intenção responder a todas as perguntas acima (mesmo porque, para a maioria delas, o que se tem são suposições e hipóteses e não respostas teórica e empiricamente comprovadas), mas mostrar que estamos lidando com um instrumental cujos efeitos não conhecemos ainda muito bem. No entanto, podemos lançar mão de nossas experiências passadas, com o uso de outras tecnologias, como a televisão, o vídeo cassete, o gravador ou o rádio e chegar novamente ao mote desse artigo, que se resume nos dizeres de Grégoire et al.12 O computador, como qualquer outro recurso didático que possa ser usado em sala de aula, não vai trazer bons resultados se for mal explorado. As novas tecnologias têm muito a contribuir, contudo os bons resultados dependem do uso que se faz delas, de como e com que finalidade elas estão sendo usadas. O sucesso de um material ou instrumental não depende exclusivamente deles próprios, mas do uso que se vai fazer deles. Mais vale um velho jornal bem trabalhado do que um maravilhoso programa em multimídia mal usado. Portanto, precisamos conhecer bem esse instrumental que se apresenta a cada dia mais rico e disponível, lançando sempre sobre ele um olhar crítico, para que possamos utilizá-lo da melhor maneira possível.

¹² Grégoire et al., 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEILER, Adriana, LIMA, Vera L. S. de. Permitir ao leitor desempenhar o papel de criador de significado: autoria e aprendizado numa interface de hipertexto. In: Guimarães, Ângelo de M. (Ed.) Anais do *VII Simpósio Brasileiro de Informática na Educação*. Belo Horizonte: DCC/UFMG, p. 215-226, nov. 1996.
- CASAS, Luís A. A., BRIDI, Vera L., FIALHO, Francisco A. Construção de conhecimentos por imersão em ambientes de realidade virtual. In: Guimarães, Ângelo de M. (Ed.) Anais do VI. Simpósio Brasileiro de Informática na Educação. Belo Horizonte: DCC/UFMG, p. 29-43, nov. 1996.
- COSCARELLI, Carla Viana. *Leitura em ambiente multimídia e a produção de inferências*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. Projeto de doutorado (mimeo.).
- GRÉGOIRE, R., BRACEWELL, R. & LAFERRIÈRE, T. The contribution of new technologies to learning and teaching in elementary and secondary schools: Documentary Review. Laval University and McGill University, 1996.
- HOFFNER, Cynthia, CANTOR, Joanne, THORSON, Esther. (1988). Children's Understanding of a Televised Narrative. In: *Communication Research*, v.15, n.3., p. 227-245, jun.1988.
- KAWASAKI, Evelise I., FERNANDES, Clóvis T. Modelo para projeto de cursos hipermídia. In: Guimarães, Ângelo de M. (Ed.) Anais do *VII Simpósio Brasileiro de Informática na Educação*. Belo Horizonte: DCC/UFMG, p. 227-240, nov. 1996.
- KINTSCH, E., FRANZKE, M., HALEY, P., KINTSCH W. Principles of learning in multimidia educational systems. Boulder: University of Colorado, 1995.
- MARCUSCHI, Luiz A. Exercícios de compreensão ou copiação nos manuais de ensino de língua?. Pernambuco: UFPE, 1996 (mimeo.).
- REEVES, Thomas C. Dimensões pedagógicas eficazes de sistemas interativos de aprendizagem. 1994. (Mimeogr.).
- SCHANK, Roger. Roger Schank wants your child's mind. Business Week, p. 36-37, jul. 1994.
- VICCARI, Rosa M. & GIRAFFA, Lúcia M. M. Sistemas Tutores Inteligentes: abordagem tradicional x abordagem de agentes. *XIII Simpósio Brasileiro de Inteligência Artificial*. Curitiba: SBC, 1996.

FORMAS DE LER, MODOS DE SER: ASPECTOS SOCIAIS DA LEITURA

Regina Lúcia Péret Dell'Isola

O PROCESSAMENTO DA LEITURA

A teoria sobre o processamento da leitura está centrada em três modelos: o modelo "bottom-up" (ou ascendente) que se apóia no princípio de que o significado de um texto é construído a partir da decodificação de suas unidades de base; o modelo "top-down" (ou descendente) que se fundamenta no fato de a compreensão ser um processo contínuo de elaboração e verificação de hipóteses; e o modelo interativo, que estabelece que, por identificar a significação das palavras, o leitor poderá se lembrar de numerosas fontes de informação, tanto lingüísticas quanto referenciais.¹

Entre essas formas de buscar compreender o que é ler, o modelo "top-down" desperta grande interesse por explorar o papel dos processos psicolingüísticos e sociais do leitor em direção ao texto. Segundo GOODMAN (1988),² a leitura é um processo psicolingüístico que começa com uma representação superficial codificada por um escritor e termina com o significado que o leitor constrói. Para o autor, essa interação é fruto de um processo psicolingüístico pelo qual o leitor, um usuário da língua, reconstrói, o melhor que

¹ Cf. DENHIÉRE, G. & BAUDET, B., 1992.

² GOODMAN, 1988, p.12.

pode, uma mensagem que fora codificada por um escritor em exibição gráfica. Ler é participar de um "jogo" seletivo, em que o leitor tira amostra textual, prevê estruturas, testa o que foi previsto no contexto semântico que ele construiu do discurso em "andamento" e confirma (ou não), mais adiante, essas previsões. Esses momentos compreendem um ciclo cujas pistas são encontradas em três sistemas: o grafofônico, o sintático e o semântico, usados simultânea e independentemente em uma trajetória "inteligente" a ser seguida, durante o processo de leitura.

De acordo com o modelo de leitura "top-down", a atividade de leitura repousa sobre os conhecimentos gerais e individuais do leitor trazidos para o texto. Conforme defende SMITH (1991), ler é um processo impreciso, dirigido por hipóteses em que o leitor é o elemento que mais contribui para a leitura acontecer. Trata-se de um modelo psicolingüístico que leva em conta o uso de expectativas e experiências pessoais do leitor com a finalidade de reagir a um texto ou, conforme KATO (1985), trata-se de uma "abordagem não-linear, que faz uso intensivo e dedutivo de informações não-visuais e cuja direção é da macro para a micro estrutura e da função para a forma". 3

Críticas ao modelo "descendente" surgiram e se concentraram no fato de que se deixou de enfatizar a dimensão da percepção e da decodificação desses mesmos processos cognitivos. É certo que houve uma desconsideração pelas questões estritamente lingüísticas, constitutivas do universo do texto. Conforme afirma BRAGA (1997), "os trabalhos teóricos na área passaram a explorar cada vez mais o papel dos processos descendentes e pouco ou quase nada se refletiu sobre o papel dos processos ascendentes". A Apesar de o processamento da leitura não depender unicamente do conhecimento lingüístico, é certo que não se deve desconsiderar a importância das unidades de base textuais, mas é preciso considerar o sujeito leitor que está do outro lado da página impressa.

O modelo interativo é o que melhor representa o processamento da leitura, porque se fundamenta na idéia de que a produção da leitura se dá a partir da interação ou troca contínua entre leitor e

³ KATO, 1985, p. 40.

⁴ BRAGA, 1997, p. 7.

texto. Em princípio, todas as fontes de informação que são utilizadas durante a leitura interagem em dependência mútua. Fundamentada no fato de que os indivíduos colocam em jogo diversas tendências, inclinações e interesses para resolver tarefas de ordem cognitiva, surge a teoria dos esquemas, que pressupõe que, durante a leitura, essas tendências que o indivíduo traz consigo são transportadas para a situação com a qual ele lida (o que determina suas reações diante do texto). Assim, procura-se explicar como se estrutura o conhecimento armazenado na mente humana e como o homem usa esse conhecimento.

O modelo proposto por RUMELHART (1977) é particularmente interessante, pois apresenta um esboço do possível funcionamento cognitivo da recepção e tratamento da informação textual pelo leitor. Parte-se do pressuposto de que a informação gráfica entra no sistema cognitivo e é registrada em um "arquivo de informações visuais". Esse arquivo é operado por um "dispositivo de extração de características" que tem por função extrair traços "críticos" da informação gráfica armazenada no arquivo de informações visuais. Os traços servem como uma "entrada sensorial" para o "sintetizador padrão". O sintetizador utiliza o conhecimento ortográfico, o lexical, o sintático e o semântico de que o leitor dispõe para produzir uma "interpretação mais provável" para a informação gráfica. A ativação de esquemas é variável de leitor para leitor e pode levar a diferentes modos de ler.

De modo geral, pode-se concluir que o sistema proposto por RUMELHART (1977, 1980) ilustra a origem da diversidade de compreensão de um mesmo texto porque o conhecimento lingüístico envolve uma série de aspectos (como, por exemplo, os situacionais, os sociais, os referenciais, os culturais) que variam de leitor para leitor. A leitura é essencialmente uma atividade de reconstrução de sentido cuja finalidade mais freqüente é a integração de conhecimento à memória. Os conhecimentos anteriores do leitor determinam a quantidade e a qualidade das informações que ele pode significativamente tratar no texto e que, por conseqüência, afetam diretamente sua reconstrução do sentido (TARDIF, 1990). No rol dos conhecimentos prévios do leitor está seu conhecimento social. Neste trabalho, será discutido aspecto social do leitor como um dos fatores que vem sendo negligenciado em nossas escolas, mas que pode ser

⁵ TARDIF,1990, p. 11.

um dos principais responsáveis pelas diversas compreensões geradas, após a tarefa de leitura em sala de aula.

ASPECTOS SOCIAIS DA LEITURA - UM BREVE ESTUDO DE CASO

Os textos são eventos lingüísticos, sociais e cognitivos, seu conteúdo faz parte da vida e reflete o que é humano. Sabe-se que cada grupo social compartilha uma parcela de conhecimento a que tem acesso. Ao ler um texto, o indivíduo de um determinado grupo social evoca aquela "porção" de conhecimento que possui e que compartilha com os demais membros de seu grupo (DELL'ISOLA, 1991). Em geral, os textos refletem aspectos da vida e as experiências de vida variam de leitor para leitor, por isso cada um tem seu modo particular de ler as entrelinhas:

"Quando se diz que o importante nos livros está nas entrelinhas, ou atrás das palavras impressas, o que se quer dizer é que aquilo que os livros contêm não é diferente da vida. Escritos por homens, eles refletem o que é humano." ⁶

Compreender um texto é ter acesso a uma das leituras possíveis. Grande parte do conhecimento humano deriva das experiências pessoais e do lugar em que o indivíduo está inserido na comunidade em que vive, seu meio social Ao buscar um dos sentidos do texto, o leitor parte do conteúdo lingüístico e traz para o texto suas experiências pessoais. Por isso, a leitura pode ser considerada produto social: as experiências sociais determinam, em grande parte, a compreensão do leitor.

Alunos da 7º série do 1º grau pertencentes a classes sociais diferentes participaram de um estudo de caso feito em duas escolas diferentes: uma, particular, cuja clientela pertencia à classe social privilegiada e outra, pública, que atendia filhos dos moradores da favela, toda a clientela pertencia à classe social desfavorecida. Os informantes selecionados leram o texto "Piscina" (Anexo A), escrito por Fernando Sabino. A leitura foi feita individualmente na presença da pesquisadora em local cedido pela escola para coleta dos dados. O texto foi dividido em partes e utilizou-se a estratégia da pausa protocolada previamente marcada no texto. Após a leitura de cada

⁶ LISBOA, 1977, apud SILVA, 1984 p.41.

trecho previamente selecionado, a pesquisadora fez algumas perguntas ao leitor. As respostas foram gravadas e transcritas.

Coletados os dados, foram analisadas as respostas dos informantes e foram comparadas as compreensões dos leitores dos membros de classe social privilegiada (ou classe dominante, doravante grupo A) e dos membros de classe social desprivilegiada (ou classe dominada, doravante grupo B). Com base no processamento da leitura de cada informante, pôde-se constatar que as leituras de cada aluno derivaram de experiência pessoal, do conhecimento de mundo e de conhecimento compartilhado e que as inferências por eles extraídas variaram de um grupo social para outro. Verificou-se que o meio social a que o leitor pertence influenciou sua compreensão leitora do texto lido e que houve identidade entre os membros de cada grupo (alunos da escola particular, classe privilegiada, dominante – grupo A – produzem compreensão semelhante entre si e os alunos da escola pública, classe desprivilegiada, dominada – grupo B – produzem leitura semelhante entre si).

A análise dos depoimentos dos alunos que participaram da pesquisa, após cada pausa protocolada previamente marcada no texto, comprova que, neste estudo de caso, os aspectos sociais do leitor exerceram efeito sobre a compreensão da leitura. Esse efeito deveu-se: 1) ao reconhecimento da informação; 2) ao conhecimento de mundo do leitor; 3) às inferências geradas pelo leitor.

1. O RECONHECIMENTO DA INFORMAÇÃO

A partir do contato com a informação visual, o leitor reconhece as palavras e as decodifica. A decodificação é uma habilidade de natureza automática; seu domínio parece ser essencial para que o indivíduo prossiga suas tarefas de compreender, inferir, avaliar e reter na memória. O reconhecimento da informação depende, por exemplo, da familiaridade que o leitor tem com as palavras e de seu do grau de determinação.

O título do texto lido é *Piscina*. Apesar de ser familiar para todos os que participaram da pesquisa, independentemente do grupo social a que pertence essa palavra apresentou diferença quanto ao grau de

⁷ Utiliza-se aqui a nomenclatura "dominante" e "dominado" de acordo com os critérios escolhidos para designar como classe determinado grupo social estabelecidos por SOARES (1986: 81-2).

determinação. O grupo A sabe o que é uma piscina porque **nada** sempre em uma. Alunos da classe dominante freqüentam clubes, os informantes do grupo A praticam ou já praticaram natação e são sócios de clube. Portanto, sem muita reflexão, eles associam: "piscina é lugar de nadar". O grupo B sabe o que é uma piscina porque já **viu** uma. Os informantes desse grupo tentam provar, da melhor forma possível, que conhecem uma piscina: "Piscina é um buraco adaptado cheio de água". Em geral, os alunos da classe dominada procuraram apresentar um significado mais preciso para o termo, embora tenha ficado claro que a maioria desses informantes não tem experiência em nadar em piscinas ou freqüentar clubes.

Assim, parece que a experiência pessoal do leitor condiciona uma compreensão desde o reconhecimento das informações textuais. Essa experiência está associada às oportunidades que a sociedade concede aos diferentes grupos. As classes dominantes têm oportunidades diferentes das oferecidas às classes dominadas. Nossos alunos trazem para as salas de aula suas experiências individuais que, de certa forma, associam-se ao que se lhes é oferecido pelo grupo social a que pertence.

2. O CONHECIMENTO DE MUNDO DO LEITOR

O conhecimento de mundo do leitor origina-se, em grande parte, do meio social no qual ele está inserido. Nesta pesquisa, os membros do grupo B residem em favela, o que não acontece com os membros do grupo A. Por isso, os elementos representativos de cada classe têm maneiras diferentes para descrever a favela e as pessoas que nela moram.

Para os informantes do Grupo A: "A favela é um lugar precário com condições de vida pouco favoráveis, não tem belas casas com piscina. [...] As pessoas que moram na favela são sem nível bom e têm poder aquisitivo baixo". Já os informantes do grupo B apresentam a noção de lar, conforme um dos depoimentos: "Eu não troco a favela para morar em um bairro, pois eu acho as vizinhanças muito unidas e nos ajudam em qualquer dificuldade. E, em muitos bairros as pessoas fazem de tudo para nos fazerem infelizes".

Antes de ler todo o texto, o aluno já ativou esquemas de sua vivência. Assim, ao ler o trecho: "pena que a favela, com seus barracos grotescos se alastrando pela encosta do morro, comprometesse tanto a paisagem", os grupos apresentaram compreensões que

vinham ao encontro de suas noções preconcebidas. Não se trata aqui apenas de reconhecimento de palavras isoladas. Além do grau de determinação de cada um dos vocábulos que constituem o enunciado, estão em jogo aspectos que envolvem juízo de valor. Expressões como "pena que", "grotescos", "alastrando" e "comprometesse tanto" dimensionam um dos modos possíveis de se ver uma favela.

Para o grupo A, a expressão "barracos grotescos" significa que os barracões são: "feitos de papelão", "pequenos", "pobres", "um quartinho só, uma coisinha bem pequenininha", "quarto, sala e cozinha em um cômodo só", "sujos e sem fundos", "casas que não são feitas de tijolos, são feitas de pedaços de madeira, uma coisa assim", "... dorme todo mundo amontoado".. Esse grupo associa grotesco ao que é frágil, pequeno e pobre. Já o grupo B relaciona "barracos grotescos" a casas que "não tem nada de diferente pois tem água, luz, telefone, e, a maioria das pessoas tem televisão, geladeira, tudo que qualquer pessoa pode ter"... "Uma favela é o lugar onde eu moro, um lugar cheio de barracos e becos. O morro só não tem asfalto, porque luz, água encanada, posto médico e posto policial lá tem como em todos os outros lugares"

O trecho "se alastravam pela encosta do morro" recebe diferentes interpretações. O grupo A dá a alastrar uma conotação negativa: assim "como notícia ruim que espalha rápido", enquanto o grupo B descreve o processo de ampliação: "cada vez chega mais gente. Tem que comprar terreno porque tem muita gente que é dono daquele pedaço de terra. Agora não tem mais terreno para comprar, tem é casa. Por exemplo: aquelas pessoas que vão mudar dali vendem a sua casa".

Os indivíduos pesquisados leram as entrelinhas a seu modo, preenchendo os vazios textuais com as suas experiências de vida. A visão de quem está "do lado de fora" produz uma compreensão diferente da de quem está "dentro" de uma favela. O conhecimento de mundo determina a leitura e constitui seu significado. Não há como negar que a origem de nossos alunos exerce forte influência sobre a sua compreensão durante a leitura.

3. AS INFERÊNCIAS GERADAS PELO LEITOR

O leitor reconhece as informações gráficas, sintáticas e semânticas do texto, associa essas informações ao seu conhecimento de mundo, ao buscar um dos sentidos oferecidos pelo texto. Em geral,

ele procura associar o que está compreendendo à bagagem sóciocultural que traz consigo (naquele momento de leitura), mas nem sempre ele vivenciou o que está registrado no discurso escrito. Muitas vezes, o leitor não é levado a projetar-se porque o texto o induz a gerar inferências. O leitor ativa esquemas que, de um lado o levam a uma compreensão e, de outro, expandem seu conhecimento e ampliam a sua visão de mundo.

Nesse estudo de caso, os alunos criaram expectativas associadas ao seu conhecimento de mundo. Os membros de cada grupo compartilham de expectativas semelhantes. Após o trecho: "Naquela manhã de sábado ele tomava seu gim-tônico no terraço, e a mulher um banho de sol, estirada de maiô à beira da piscina, quando perceberam que alguém os observava pelo portão entreaberto", perguntou-se: "Quem observa os donos da casa pelo portão entreaberto? O que queria?".

O grupo A inferiu que a pessoa que observava os donos da casa seria um pedinte que "estaria se aproximando para pedir alimento", alguma "coisa velha", "trabalho", "dinheiro" ou pedir "para dar uma nadadinha na piscina" ou então seria um ladrão que queria "entrar para assaltar" ou para "fazer alguma ameaça". O grupo B preocupa-se em descrever a pessoa que observava do portão entreaberto, e inferiu que essa pessoa seria alguém pedindo alimento ou emprego. A inferência gira em torno do "esquema": sobrevivência – "pedir sobra de comida", "pedir emprego" com o objetivo de "sustentar os filhos" ou "para si".

Nas respostas de um e de outro grupo fica clara a diferença de "posição" na estrutura social: dominante e dominado. O grupo A, dominante, é o que dá para o que pede, é o que se sente ameaçado, pois é o que tem a perder. Detentora do poder, a classe privilegiada é quem paga os serviços prestados. O grupo A infere que a pessoa que está se aproximando pode pedir emprego ou trabalho. O grupo B, representante da força de trabalho, é o dominado; seus representantes são os pedintes e nunca uma ameaça, de acordo com as respostas dos alunos. O grupo B não considera a mulher da favela uma ameaça; seus elementos sabem que ela é alguém que vai pedir algo porque precisa. Comparando-se os dois discursos, podem-se perceber os estereótipos da classe dominante versus a marginalização percebida pela classe dominada. O grupo A descreve a favela e as pessoas que nela moram de forma discriminatória. Vejam-se os termos que os alunos empregam: "Se eles tivessem condição não iam construir aquilo ali" (referindo-se a barracos) Quando falam das

pessoas, empregam termos como: "pessoas(...) são sem nível bom"; "quanto à roupa, elas usam roupa fuleira, rasgada e suja, com mau cheiro (...). Também as pessoas são sujas". O grupo B sente que é marginalizado, daí a necessidade de justificativa. Em seu discurso, nota-se a presença de orações adversativas e causais, o que demonstra que os alunos descrevem a favela, as pessoas que nela moram, e justificam: "Existem muitas favelas muito poluídas, mas é por causa das pessoas que não têm higiene"; o favelado "além de pagar impostos como todos, e também ser gente, não é considerado como tal". As razões da condição de vida na favela são apresentadas pelo grupo B que se identifica com o que está no texto. No discurso da grupo B estão presentes os pronomes eu/nós versus eles:"... fazemos de tudo para ganharmos dinheiro ...".

A partir do conhecimento que os alunos de ambas as classes têm da favela, dos indivíduos que nela moram e de sua experiência de vida, geraram inferências, ao captar as evidentes diferenças entre as duas mulheres: a proprietária da esplêndida residência e a da favela, quanto à habitação, postura física, vestuário e ocupação na manhã de sábado. O grupo A apresentou respostas semelhantes:

"A mulher da favela mora num barracão, a outra numa casa grande e bonita. A dona da casa tava estirada na piscina (devia ser linda) tava de maiô, a outra tava suja, rasgada não dava pra saber o que usava (se era saia). Ah! Era um molambo todo encardido com uma lata na mão. Naquela manhã de sábado, uma estava trabalhando, pegando a água dela e a outra tava lá na piscina, tomando sol, descansando e relaxando". (Informante do Grupo A)

O grupo B gerou inferências, incluindo descrição das diferenças entre as duas mulheres:

"A mulher da casa era luxuosa, rica, tinha o poder. Representa essas mulheres luxuosas que tem o que querem na vida, sem se preocupar – com o que vão comer, beber, vestir e isso as tornam muito egoístas e orgulhosas. Pois elas devem pensar que só o dinheiro traz felicidade e acabam tendo grandes desilusões na vida. A mulher favelada é pobre, mal vestida, suja e mora numa casa simples e muito pobre. Representa as mulheres pobres e que lutam para seu ideal, que vão em busca da felicidade através da luta, e acabam por conseguir, pois não são orgulhosas, nem egoístas. Ela sabe que precisou, precisa e precisará da ajuda de alguém até o último instante de sua vida". (Informante do Grupo B).

No discurso de ambos os grupos observa-se que estão sempre presentes idéias sobre necessidades primárias como o alimento, o vestuário e o trabalho, mas sob ângulos diferentes. O grupo A sabe das necessidades da classe dominada; o grupo B vive essas necessidades, pois é a classe carente.

Percebe-se o estereótipo orgulho x humildade: o rico é orgulhoso e o pobre é humilde. A classe dominante compra a força de trabalho, enquanto a dominada a vende.

A partir da pausa que se segue ao trecho: "Era um ser encardido, cujos molambos em forma de saia não bastavam para definila como mulher. [...] Por um instante as duas mulheres se olharam, separadas pela piscina", são diferentes as expectativas entre os dois grupos. Através do discurso dos informantes, são fortes os indícios de que essas expectativas originam-se do conhecimento de mundo de cada classe social. Para os membros do grupo A (classe dominante), a mulher que reside na casa pode receber a favelada ou pode expulsá-la de lá, porque se sente ameaçada com a presença da outra. A dona da casa é mais poderosa e tem empregados a seu serviço para retirar à força a outra mulher de lá. Aqui, percebe-se, novamente, a posição da classe dominante que compra a força de trabalho. É grande a recorrência do verbo pedir nos discursos de ambas: a classe B pede, a classe A fornece, se lhe convier. O grupo B apresenta suas expectativas, mantendo, entretanto a mesma discriminação inferida pelo grupo A. Verifica-se o emprego da primeira pessoa no discurso da classe B: "... a gente só conseguirá ... almejarmos ... lutarmos ..."; verifica-se o estereótipo orgulho x humildade: "e o egoísmo e o orgulho impedirão a passagem da felicidade pelas nossas vidas"; e, de novo, o confronto vender x comprar a força de trabalho aparece: a dona da casa poderia contratar a outra mulher, ela representa a classe A que compra a força de trabalho: "Isso não é hora de falar sobre trabalho, mas vem aqui amanhã". A mulher da favela iria pedir emprego, vender a força de trabalho: "Quero apenas um emprego, pode arranjar pra mim?"

Antes de lerem o último parágrafo do texto: "Não teve dúvida: na semana seguinte vendeu a casa", os informantes apresentaram expectativas criadas para o que iria acontecer. O grupo B demonstra estar impressionado com a sujeira da mulher e sugere que se deva dar um banho nela ou que a piscina deva ser "desinfetada". O rigor das sugestões parece indicar como o grupo percebe a dualidade rico

versus pobre. Os alunos se colocaram na posição dos donos da casa, sentiram mal-estar com a presença da "intrusa" e, como fizeram os alunos do grupo A, propuseram que fosse providenciada maior segurança com a contratação de vigia, chamando a polícia ou colocando cães.

O grupo A limita-se a sugerir que seja providenciado algo ou alguém que dê segurança aos donos da casa: "um portão eletrônico", "cão de guarda", "vigia", "porteiro". Todos entendem que a "intrusa" deve ser expulsa dali, para que o fato não mais ocorra, porque a permissão para que a mulher retire a água da piscina desta vez, ainda que única vez, abre precedente para que isso ocorra novamente ou para que outras coisas, que não seja a água, sejam levadas. O grupo B preocupa-se com a defesa da propriedade e é rigoroso na punição que propõe ser dada à mulher que pegou água. Entre as várias sugestões estão: "A dona da casa vai colocar os empregados para correrem atrás dela e lavar por onde ela passara ou dar um belo banho de mangueira na favelada"; "Os donos da piscina poderiam mandar prendê-la, chamariam a polícia"; "os donos da casa vão ficar com nojo da água porque aquela mulher enfiou uma lata dentro da piscina": "Vão mandar uma pessoa de vigia perto da casa deles e, quando a mulher passar, para bater nela".

Os elementos do grupo B, porque vivem em uma favela, têm a seguinte visão: "- uma favela é um lugar pobre onde eu moro, mas eu gosto muito de lá ..."; '[...] não troco o morro por nenbum outro lugar". O grupo B chega a afirmar que: "As vizinhanças são muito unidas e nos ajudam em qualquer dificuldade". Parece haver uma contradição entre o que os elementos do grupo B pensam (e se identificam como moradores de favela) e o que propõem, quando se projetam como elementos da classe A. Todos afirmam que "as pessoas que moram na favela são todas unidas (...)". União é a palavra comum a todos os elementos do grupo B, mas quando foi preciso demonstrar essa virtude, o grupo passou a inferir como o grupo A, chegando a ser mais severo do que este. O que o teria levado a tais inferências? Há indícios de que os elementos de classe baixa apresentam dois tipos de leitura: aquela determinada por sua realidade sócio-cultural, e aquela imposta pela escola, que segue os padrões da classe dominante.8

⁸ Cf. DELL'ISOLA, 1991, p. 180.

Essas conclusões derivam da análise dos depoimentos que os alunos apresentaram, após cada pausa protocolada previamente marcada no texto. Os resultados desse estudo levam à constatação de que os aspectos sociais do leitor estão presentes na ativação de esquemas que exercem efeito sobre a compreensão da leitura. O "modo de ser" determina a "forma de ler" desde o reconhecimento de um vocábulo até o julgamento de valores.

FORMAS DE LER, MODOS DE SER...

Através deste estudo comparativo de casos, parece que se pode afimar que o contexto sóciocultural do indivíduo atua como um fator condicionante da variedade de interpretações. Tanto os alunos da classe privilegiada quanto os da classe desprivilegiada possuem um conjunto de conhecimentos e experiências individuais e sociais. Essa "bagagem" que trazem consigo relaciona-se com a posição social que cada um dos alunos ocupa na sociedade brasileira.

Os alunos da classe A constituem a classe privilegiada que se apropria da força de trabalho, freqüentam escola particular bem equipada, possuem boas condições para estudar, são filhos de profissionais liberais, são favorecidos em todas as suas atividades e representam a classe economicamente dominante. Os alunos da classe desprivilegiada constituem a classe economicamente dominada, possuem apenas a sua força de trabalho, freqüentam escola pública carente de recursos materiais, são filhos de profissionais de baixa renda, trabalham para ajudar a família, são considerados desfavorecidos.

Constatou-se que a maneira pela qual cada leitor se representa diante do texto é fortemente marcada pela classe social a que ele pertence e que o produto final da leitura varia de indivíduo para indivíduo, mas, entre os leitores membros de cada grupo social há certa identidade (leitores representantes do grupo A produzem compreensão semelhante entre si e os leitores do grupo B produzem leitura semelhante entre si). Essa constatação aponta para o fato de que indivíduos pertencentes a classes sociais diferentes trazem consigo um repertório de experiências cuja origem está no contexto em que estão inseridos. A produção da leitura é variável entre esses indivíduos porque cada um gera suas inferências de acordo com o

sua bagagem social e cultural. As formas de ler representam os modos de ser... Se, de um lado, o social determina a leitura, de outro, a leitura pode exercer efeito sobre o social, por isso também é importante avaliar o que a leitura muda no comportamento social de cada indivíduo. Isso abre uma nova frente de investigação: formas de ser, modos de ler...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAGA, D. Bertoli. Ensino de língua via leitura: uma reflexão sobre elaboração de material didático para auto-instrução. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. Campinas, n. 30, p. 5-16, jul./dez. 1997.
- DELL'ISOLA, Regina L.P. *Leitura*: inferências e contexto sociocultural. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1991.
- DENHIÉRE, G. & BAUDET, B. Lecture, compréhension de texte et science cognitive. Paris: Presses Universitaire de France, 1992, 306 p.
- GOODMAN, K. Reading: a psycholinguistic guessing game. *Journal of the Reading Specialist*, n. 6, p. 126-135, 1967.
- GOODMAN, K. The reading process. In: CARRELL et al. (eds) *Interactive* approaches to second language reading. Cambridge: University Press, 10-21, 1988.
- KATO, Mary. O aprendizado da leitura. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- RUMELHART, David. Toward an interactive model of reading. In: Dornic, S.(ed.) *Attention and performance VI*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 573-603, 1977.
- _____. Schemata: the building blocks of cognition. In: SPIRO, R. et al.
- Theoretical issues in comprehension. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 33-58, 1980.
- SMITH, F. *Compreendendo a leitura*. Uma análise psicolingüística da leitura e do aprender a ler. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- SOARES, M. *Linguagem e escola*: uma perspectiva social. São Paulo: Ática, 1988.
- SILVA, E. O ato de ler. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1984.
- TARDIF, J. Les retombées de la psychologie cognitive dans les recherches en lecture. In: BOYES, J-Y e LEBRUN, M. *Actualité de la recherche en lecture*. Montréal: Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, 1990.

ANEXO A

PISCINA

Fernando Sabino

Era uma esplêndida residência, na Lagoa Rodrigo de Freitas, cercada de jardins e tendo ao lado uma bela piscina. Pena que a favela, com seus barracos grotescos se alastrando pela encosta do morro, comprometesse tanto a paisagem.

Diariamente desfilavam diante do portão aquelas mulheres silenciosas e magras, lata d'água na cabeça. De vez em quando surgia sobre a grade a carinha de uma criança, olhos grandes e atentos, espiando o jardim. Outras vezes eram as próprias mulheres que se detinham e ficavam olhando.

Naquela manhã de sábado ele tomava seu gim-tônico no terraço e a mulher um banho de sol, estirada de maiô à beira da piscina, quando perceberam que alguém os observava pelo portão entreaberto.

Era um ser encardido, cujos molambos em forma de sala não bastavam para defini-la como mulher. Segurava uma lata na mão, e estava parada, à espreita, silenciosa como um bicho. Por um instante as duas mulheres se olharam, separadas pela piscina.

De súbito, pareceu à dona da casa que a estranha criatura se esgueirava, portão a dentro, sem tirar dela os olhos. Ergueu-se um pouco, apoiando-se no cotovelo, e viu com terror que ela se aproximava lentamente: já transpusera o gramado, atingia a piscina, agachava-se junto à borda de azulejos, sempre a olhá-la, em desafio, e agora colhia água com a lata. Depois, sem uma palavra, iniciou uma cautelosa retirada, meio de lado, equilibrando a lata na cabeça – e em pouco sumia-se pelo portão.

Lá no terraço o marido, fascinado, assistiu a toda a cena. Não durou mais de um ou dois minutos, mas lhe pareceu sinistra como os instantes tensos de silêncio e de paz que antecedem um combate.

Não teve dúvida: na semana seguinte vendeu a casa.

LEITURA, DISCURSO E SUJEITO

Sílvia Helena Barbi Cardoso

INTRODUÇÃO

Considerada aqui enquanto uma prática de discurso que envolve uma situação concreta de interlocução, a leitura exige uma certa compreensão do que seja a relação entre discurso e subjetividade. Cumpre indagar que sujeito é esse da leitura, de onde procede a "autoria" das interpretações, se de um sujeito tido como singular ou de um sujeito constituído nas relações institucionais concretas.

Com base em algumas contribuições da análise do discurso francesa, refletimos aqui algumas questões que julgamos relevantes quando se entende que a questão da leitura demanda uma certa visão sócio-histórica de linguagem, sem a qual poderíamos falar de um lugar demasiadamente ingênuo, que ignora que ligados à subjetividade está a história (o sujeito é determinado por um tempo e um espaço, um lugar social), a ideologia (as relações de poder) e o inconsciente (a relação com o desejo). Cumpre-nos todavia questionar se "ser sujeito" não demandaria, também, uma certa ultrapassagem da preeminência e da preexistência da topografia social em que os leitores se inscrevem, o que equivale a dizer que se deveria considerar uma dimensão política da subjetividade, através da qual os sujeitos, ao mesmo tempo que ocupam lugares sociais que ultrapassam a sua identidade de indivíduos e nos quais se constituem, podem igualmente se "desidentificar" com algumas chamadas sociais para se identificarem com outras.

1. TRÊS NÍVEIS NO PROCESSO DE COMPREENSÃO

Com relação aos fenômenos lingüísticos em geral e ao ato de ler em particular, consideremos três níveis determinantes do grau de estabilidade das significações.

Um primeiro nível, mais geral, que se pode dizer pertencente a uma comunidade lingüística que fala uma mesma *língua*. É o nível mais abstrato das sistematicidades lingüísticas, em que os sentidos se estabilizam de alguma forma através das gramáticas e dos dicionários. Todavia, sendo mais uma *sistematização* do que propriamente um *sistema*, esse conjunto de recursos expressivos, que a língua é, pode ser considerado a um só tempo produto histórico de um determinado grupo social e um processo de construção permanente, através das enunciações concretas de sujeitos interagindo entre si e com o conhecimento, em situações de discurso.

Isso equivale a dizer que é quase impossível conceber uma língua natural pronta de antemão, porque a língua se (re)constrói incessantemente através do processo ininterrupto de interação, que envolve falantes e contexto.

Considerando-se a questão particular do ato de ler, como nos mostra a literatura voltada para os aspectos cognitivos da leitura, o conhecimento lingüístico desempenha um papel central no *processamento* do texto, ¹ constituindo um dos componentes do chamado *conhecimento prévio*, sem o qual não é possível qualquer compreensão.

Um segundo nível, sócio-histórico, o dos "diferentes modos de discurso", no qual as significações estão sujeitas a valores contraditórios, em virtude de fatores como classe social, grupo, idade, profissão, sexo, o quadro das instituições em que os discursos são produzidos etc. Se no nível das sistematicidades lingüísticas se pressupõe uma generalidade e uma relativa estabilidade, o que vigora neste segundo nível é a divisão e o conflito. Todavia esse conflito é *regrado*, dado que as significações se constituem pelos *processos discursivos*,² sistemas de relações de substituição, paráfrases, sinonímias, dentro das *formações discursivas*, considerando-

¹ Kleiman, 1989, p.14.

² Pêcheux, 1975, p. 161.

se, aqui, as formações discursivas no sentido que lhes dá Foucault, enquanto regidas por uma *prática discursiva*,³ ou um conjunto de regras que são ao mesmo tempo anônimas e históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, e que definem as condições do exercício da função enunciativa para uma determinada área social, econômica e geográfica. A formação discursiva pode ser ainda entendida como um operador de coesão semântica do discurso e um sistema comum de restrições, que pode investir-se nos universos textuais.

Existe uma certa contradição necessária nesse segundo nível. Apesar de ser o lugar da polifonia, ou das multiplicidades de significações e interpretações, deve-se considerar que essas significações e interpretações múltiplas não se distribuem num espaço uniforme, cada qual ocupando uma parcela de igual tamanho. Segundo Foucault, em qualquer sociedade, a produção dos discursos é controlada, selecionada, organizada e distribuída por um certo número de procedimentos (procedimentos de exclusão, de classificação, de ordenação e distribuição, de rarefação dos sujeitos falantes), os quais têm por objeto "conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade".4

Significações há que tendem a ser impostas como verdades absolutas, acima dos índices sociais de valor contraditórios. Como já nos fazia ver Bakhtin, aquilo mesmo que torna o signo vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e deformação da realidade. Fatores restritivos tendem a conferir ao signo, ideológico, polivalente, um caráter de monovalência, procurando apagar os conflitos de toda a espécie.

Em termos de leitura, a implicação mais importante das considerações acima é poder-se dizer que em todo texto há uma *margem* ou um *intervalo*, ⁶ que é um espaço determinado pelo social, espaço da interlocução leitor-texto/autor, em que os sujeitos se constituem

³ Foucault, 1969, p. 136.

⁴ Foucault, 1971, p. 09

⁵ Bakhtin, 1929, p. 47.

⁶ Orlandi, 1983, p. 181.

como tais, como sujeitos leitores, e se completam, ainda que sempre provisoriamente. Ao mesmo tempo que são atribuídos sentidos ao texto, desencadeando-se o processo de significação, o leitor se constitui, se representa, se identifica.

Um texto pode ter sentenças lingüisticamente bem formadas, ser coeso, ser potencialmente coerente, mas ter sua legibilidade comprometida na relação de interação entre leitor-texto/autor. Daí se poder dizer que o sentido não está no texto, porque o processo de significação é desencadeado nesse momento específico da interação entre interlocutores que se constituem como tais, e que a leitura é *compreensão* de um texto e não simplesmente o *reconhecimento* de um sentido dado de antemão.

Considerando-se, pois, que as interações verbais não se dão fora de um contexto sócio-histórico-ideológico mais amplo, e que a subjetividade de cada leitor se constitui na interação entre indivíduos socialmente organizados, num espaço de liberdade coexistindo com um espaço de regularidades e restrições, a leitura está longe de ser um ato inteiramente livre, o que equivale a dizer que a interpretação de um texto não é uma espécie de vale-tudo, em que cada leitor tem a *sua* interpretação, independente das referências sócio-históricas e das instituições em que as interações sociais são produzidas.

Finalmente, consideremos um terceiro nível, que é o das manifestações individuais de um sujeito leitor enquanto produtor de textos e de sentidos. A leitura, produção de sentidos, embora regrada e determinada pelo social, é sempre um *acontecimento discursivo*, e, como acontecimento, produz invariavelmente o novo. *Novo*, no sentido que Pêcheux⁷ atribui ao discurso enquanto acontecimento e não estrutura. Não sendo um "aerólito miraculoso", porque depende das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais irrompe, o discurso, ao mesmo tempo,

marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações

⁷ Pêcheux, 1988.

e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço."8

A possibilidade do novo é garantida em primeiro plano pelo próprio *equívoco da língua*, a que todo enunciado está exposto, de modo que "todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornarse outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro".⁹

2. SER SUJEITO

Críticos com relação a uma teoria da subjetividade que reflita a ilusão do sujeito em sua onipotência, alguns estudiosos acabam por cair num pólo oposto, igualmente equivocado, ao admitirem um modelo de subjetividade em que os sujeitos, circunscritos a uma estrutura fechada, sem brechas, são meros portadores da hegemonia discursiva do seu tempo. Os sistemas ideológicos acabam sendo concebidos, nesse modelo, como um sistema de representações (imagens, conceitos) ou estruturas que se impõem aos homens, sem passarem por suas consciências. Nesse modelo, do qual o de Althusser¹⁰ parece ser um exemplar perfeito, a leitura é um ato de constituição de sujeitos pela sua sujeição aos poderes dominantes. O sujeito da leitura é um sujeito produzido pelas instituições através das quais a ideologia dominante, tal como "um sujeito universal", interpela os indivíduos, sem deixar-lhes outra alternativa a não ser o seu assujeitamento.

Parece correto dizer que a teoria da ideologia de Althusser (produtora de sujeitos) combina a psicanálise lacaniana com as características menos historicistas da obra de Gramsci. Avesso a toda concepção de um "sujeito de classe", Althusser conduz seu pensamento nos termos de uma "problemática" inconsciente. A ideologia representa, pois, uma relação afetiva e inconsciente do sujeito com o mundo, podendo ser considerada um dos modos pelos quais, de

⁸ Pêcheux, 1988, p. 56.

⁹ Pêcheux, 1988, p. 53.

¹⁰ Althusser, 1970.

maneira pré-reflexiva, estamos vinculados à realidade social. O sujeito é o produto de uma estrutura que deve ser reprimida no próprio momento em que se dá a sua constituição.

No entanto, em Lacan, 11 o imaginário constitui o ego, mas não o sujeito como um todo, pois esse é muito mais complexo e pertence à ordem do simbólico e do real. O imaginário, o simbólico e o real, para Lacan, são as ordens de distribuição do desejo. Na fase do espelho lacaniana, fase dominada pelo imaginário em que se produz um *ego* especular, não se pode, pois, ver ainda o momento da constituição da subjetividade. O sujeito somente é produzido quando se passa do imaginário para o simbólico, o que equivale a dizer, através da linguagem.

Pensar a subjetividade no interior da psicanálise implica o reconhecimento de certos limites teóricos no interior dos quais a questão possui uma significação própria. Não se pode conceber a subjetividade em Lacan sem se considerar a disjunção entre o eu em sua dimensão imaginária e o sujeito em sua dimensão simbólica. O que Althusser parece ter feito, ao transportar a questão para o campo filosófico, foi ignorar essa disjunção ou distinção fundamental. Desse modo, o "sujeito" althusseriano não sai do estágio do espelho. Substituindo a *Mãe* de Lacan pela *Ideologia*, a teoria de Althusser considera a produção da subjetividade num processo de identificação pela transformação produzida no indivíduo quando ele assume uma imagem de si mesmo. Ao procurar a realidade de si, o indivíduo encontra no outro a imagem da Ideologia, com a qual se identifica e na qual se aliena.

Desse modo, o sujeito humano transcende seu verdadeiro estado de difusão ou descentramento e encontra a imagem de si mesmo, imagem coerente e refletida no "espelho" da ideologia dominante. Esse não é, porém, o lugar da verdade do sujeito.

O "sujeito" de Althusser, constituído numa relação diádica, sem o Outro da linguagem, é apenas o desejo do desejo da Mãe/ Ideologia, ou seja, um reflexo especular do desejo da Ideologia, o que equivale a dizer que o "sujeito" de Althusser é um *objeto* de um único sujeito existente, a Ideologia.

¹¹ Lacan, 1966.

Não há aí espaço para a passagem do imaginário para o simbólico, que é, para Lacan, com a entrada do Outro¹² (sistema de elementos significantes que permite ao indivíduo falar como o outro, seu semelhante), o que distingue o homem do animal e funda o Inconsciente, produzindo a clivagem da subjetividade em inconsciente e pré-consciente/consciente.

Sem maiores considerações sobre a questão da subjetividade no campo psicanalítico, vejamos o que se perde com esse modelo althusseriano numa dimensão política e na relação entre discurso e estrutura social.

Primeiro, perde-se a possibilidade de resistência política. Com esse conceito de sujeito, total e irremediavelmente subjugado pelos poderes evocados por Althusser, anula-se qualquer possibilidade de verdadeiros sujeitos agindo e, eventualmente, interferindo no curso da história. Nenhuma consciência política pode ser alterada, porque aí não cabem confrontos com o poder do Estado, nem mesmo em formas aparentemente modestas de resistência política. Não se prevê a possibilidade de os regimes de poder se transformarem em consequência do realinhamento de suas forças. Não se reconhecendo a natureza mutante do equilíbrio de poder e consequentemente a natureza dinâmica da estrutura social, ou a heterogeneidade das identidades sociais e das estruturas de discurso, cai-se numa causalidade puramente mecânica. Os diversos elementos que constituem essas estruturas são considerados como se não estivessem em permanente estado de tensão entre si. E o pior: anula-se a possibilidade de os sujeitos assumirem posições éticas.

No entanto, sejam quais forem as falhas e os limites dessa postura de Althusser, podemos tirar dela uma lição importante: a ideologia é um veículo indispensável à constituição dos sujeitos. Se considerarmos ainda, com Pêcheux, que o sujeito se constitui pela ideologia na enunciação (no discurso), o que equivale a dizer que o sujeito é sempre *o sujeito do discurso*, ¹³ temos que considerar que a leitura é, como discurso, um dos mais importantes modos de produção social das formas de subjetividade.

¹² Lacan, 1966.

¹³ Pêcheux, 1975, p. 157.

Na literatura especializada de que dispomos, grande parte dos textos deixam uma margem de ambigüidade quanto ao que consiste o processo de constituição da subjetividade do leitor, justamente por desconsiderarem ou deixarem num segundo plano uma dimensão mais política ou ética, mesmo quando consideram a leitura com um processo de construção de significado, para o qual concorrem não só fatores estritamente lingüísticos como também estratégias cognitivas e culturais.

Parece ser o caso de textos que consideram a leitura um processo ativo e criativo, processo que não se resume à decodificação, mas opera com proposições e com o texto, realizando inferências, emparelhando informações fornecidas pelo texto com o saber anterior do leitor (processo no qual o leitor se utiliza de todo o seu conhecimento anterior para, colhendo novas informações e/ou novos enfoques, reestruturar sua própria visão de mundo), sem contudo deixarem claro se essa reestruturação de cosmovisão deve ser considerada numa dimensão política e ética, em que o sujeito da leitura realmente toma posições reconhecidas como tais, ou seja, como efeitos de identificação não negados, mas realmente assumidos.

3. A QUESTÃO DA HETEROGENEIDADE

Entendemos a leitura/compreensão como um trabalho que deve estar voltado para a característica mais fundamental de todo discurso, a *heterogeneidade*. Esse elemento, a nosso ver, constitui uma condição da leitura dialógica, leitura voltada para mais de uma "voz" do discurso. Pode também ser concebida como uma leitura do "avesso" do discurso.

Segundo a lição de Courtine e Marandin, ¹⁴ a heterogeneidade é o diferente do discurso, aquilo que subjaz a ele e liga o seu mesmo com o seu outro. No seio de uma formação social, numa conjuntura histórica determinada, a heterogeneidade pode ser considerada o elemento constitutivo de práticas discursivas que estão numa relação de aliança, ou de afrontamento, num certo estado de luta ideológica e política.

¹⁴ Coutine & Marandin, 1981.

O discurso-outro deve ser entendido como espaço virtual de leitura dos enunciados ou das seqüências discursivas. Esse discurso outro, segundo Pêcheux, "enquanto presença virtual na materialidade descritível da seqüência, marca, do interior dessa materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico". 15

Esta orientação dialógica de leitura não deve ficar restrita aos enunciados marcados pelo desdobramento da figura do locutor, como propõe Ducrot¹⁶ para os casos de discurso direto, indireto e indireto livre, ou pela presença de um enunciador,¹⁷ como nos casos da ironia e da negação. Da mesma forma, não deve restringir-se aos casos de *heterogeneidade mostrada*, ¹⁸ marcada ou não, explorados por Authier-Revuz, como a conotação autonímica, a antífrase, a alusão, a paráfrase etc.

O outro deve ser concebido independente dessa heterogeneidade que se mostra no plano enunciativo e também não deve ser confundido com a figura de um interlocutor. O outro dessa heterogeneidade constitutiva de todo discurso é aquilo que é o seu interdito, que foi preciso ser sacrificado para que o discurso pudesse construir sua identidade.¹⁹

Interdito, ausência, falta, o outro é justamente o que promove a abertura do discurso para outras posições, outras visões de mundo, outras ideologias. Na sua relação com o sentido, o sujeito pode se voltar contra "o sujeito universal" por meio de uma tomada de posição, que consiste em uma separação (sob a forma de distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta etc.) com respeito àquilo que o "sujeito universal" lhe "dá a pensar". Do encontro do mesmo com o outro, espera-se que o sujeito da leitura realmente possa tomar certas posições e as reconheça como efeitos de identificação, posições que ele possa realmente assumir.

¹⁵ Pêcheux, 1988, p. 55.

¹⁶ Ducrot, 1984.

¹⁷ Ducrot, 1984.

¹⁸ Authier-Revuz, 1982.

¹⁹ Maingeneau, 1984, p. 31.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos defender que a determinação histórica de todos os discursos, que cerceia de certa forma as significações, e dá uma identidade social àquele que lê, não é absoluta. Ler não é reproduzir aquilo que já está pré-determinado pelo sistema da língua, ou por um mito, uma ideologia, ou uma formação discursiva. O leitor não alcança a sua identidade a partir e no interior de um sistema de lugares fixos, já determinados. Colocar o sujeito como mero portador de um lugar pré-fixado seria reconhecer que a sociedade absolutamente não precisa de ninguém em particular, e que a própria sociedade não seria senão uma montagem de estruturas. O sujeito humano, pura inutilidade, seria o mero portador dessas várias estruturas.

Ao rejeitarmos um modelo monista, fechado, que vê um poder singular e autoritário, que deixa ao sujeito chances muito remotas de se opor àquilo o aprisiona, procuramos evitar as implicações políticas pessimistas daí decorrentes. Para tanto, defendemos que o sujeito nunca atende a uma interpelação como um "sujeito total", mas sempre com um sujeito dividido, desejoso e instável, dado que a dimensão imaginária de nosso ser é perfurada e atravessada pelo desejo insaciável, o que sugere um sujeito um tanto mais volátil e turbulento.

Não quisemos, com isso, negar a interpelação, pois nos parece evidente que somos de fato interpelados. Esse processo de interpelação é contudo bastante contraditório, não se tratando de uma simples identificação geral, através do qual nos submeteríamos a papéis sociais específicos pré-estabelecidos.

Considerando, assim, a questão da constituição da subjetividade como algo muito mais complexo, apontamos o momento atual da análise do discurso como um momento privilegiado, que favorece os desenvolvimentos teóricos que abordam a questão da heterogeneidade discursiva, categoria que nos dá em parte a dinamicidade do processo de construção e reconstrução dos sujeitos e dos sentidos, nas práticas discursivas, entre as quais a leitura ocupa um lugar fundamental.

É com base na heterogeneidade de discursos que se pode deixar aberta uma possibilidade de o sujeito se "desidentificar", através da leitura, com a formação ideológica e com a formação discursiva que o domina, que é uma condição da transformação política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, Louis, *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Tradução de J.J. Moura Ramos, Lisboa: Presença-Martins Fontes, 1974 (original de 1970).
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, Hétérogéneité montrée et hétérogéneité constitutive: élements pour une approche de l'autre dans le discours, *DRLAV-Revue de linguistique*, 26, p. 91-151, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 2. ed. São Paulo: Hucitec1929, 1981 (original de 1929).
- COURTINE, Jean-Jacques & MARANDIN, Jean-Marie, Quel objet pour l'analyse du discours? *Matérialités discursives*, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- DUCROT, Oswald, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. Revisão Técnica da Tradução de Eduardo Guimarães. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, p. 161-218, 1987 (original de 1984).
- FOUCAULT, Michel, *Arqueologia do saber*. Tradução de L.F. Baeta Neves, Petrópolis: Editora Vozes, 1971 (original de1969).
- _____, *Lórdre du discours*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996 (original de 1971).
- KLEIMAN, Angela. Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura. Campinas: Pontes, 1989.
- LACAN, Jacques, Escritos. São Paulo: Perspectiva, 1978 (original de 1966).
- MAINGENEAU, Dominique, *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Solange M.L Gallo e Maria da Glória D. V. de Moraes. Campinas: Pontes/editora da Unicamp, 1989 (original de 1984).
- ORLANDI, Eni, *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Orlandi et alii, Campinas: Unicamp, 1988 (original de 1975).
- _____, O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni P. Orlandi, Campinas: Pontes, 1990 (original de 1988).

NORMA CULTA ESCRITA: TENTATIVA DE CARACTERIZAÇÃO

Luiz Carlos de Assis Rocha

1. INTRODUÇÃO

A cena é conhecida. O aluno escreve na redação: "a professora prometeu que vai passear com nós." Ao receber a redação de volta, o aluno depara com a correção: "a professora prometeu que vai passear conosco." Por sua vez, um outro aluno escreve: "aqui no Colégio tem muita gente que não estuda". Da mesma forma, a correção é feita: "aqui no Colégio há muita gente que não estuda". Cenas parecidas se multiplicam em milhares de escolas brasileiras. Fora das escolas a situação não é diferente. Um jornal que exibir uma manchete como, estamos todos preparados para assistir o grande jogo, certamente receberá críticas, pelo fato de não empregar a chamada regência correta: assistir a. E assim a história se repete: há um consenso entre as pessoas, mesmo entre as pessoas nãoescolarizadas ou pouco escolarizadas, de que existe um chamado "português correto", ou seja, um modo de falar ou de escrever que é próprio das pessoas mais estudadas, mais cultas. Podemos dizer que, do mesmo modo como as pessoas almejam se vestir bem, ter hábitos educados, conversar com polidez e adquirir gestos civilizados, também elas desejam, via de regra, usar a chamada linguagem correta, pelo menos em certas situações.

A pergunta que vamos fazer nesta introdução e que servirá como escopo do nosso trabalho é: em nome de quê se pode dizer que fulano de tal usa a língua padrão? Qual é o critério para se estabelecer o conceito de norma culta? O aluno que escrever o povo assistiu o espetáculo deve ter a sua redação corrigida para o povo assistiu ao espetáculo? E o que escrever está na hora do presidente se preocupar com o povo deverá também receber a devida correção para está na hora de o presidente se preocupar com o povo? E o que dizer de frases como: organiza-se excursões ao Rio Tocantins ou pode-se condenar as pessoas? No caso específico da última oração – pode-se condenar as pessoas – a questão se torna ainda mais complexa, pois não há um consenso entre os gramáticos: uns postulam que o flexionamento do auxiliar é obrigatório (podem-se), ao passo que outros admitem as duas formas: pode-se e podem-se

A pergunta que fazemos nesta introdução é, portanto, a seguinte: em nome de quê, baseado em quê, se pode dizer que frases como as citadas acima estão certas ou erradas?

É evidente que há uma resposta fácil, cômoda e imediata para tudo isso: as frases citadas poderão ser consideradas certas ou erradas de acordo com o que está estabelecido nas gramáticas. Há porém um questionamento anterior a essa resposta, que requer uma reflexão mais profunda sobre o assunto: o critério (ou os critérios) adotado pela Gramática Tradicional (GT) para se estabelecer o que é correto ou incorreto em linguagem é convincente, racional, despreconceituoso e, acima de tudo, científico? Além disso, o critério adotado pela GT é geral, ou seja, é válido para toda e qualquer circunstância em que se usa a língua portuguesa? Neste trabalho pretendemos, em primeiro lugar, discutir essa questão e demonstrar que os critérios adotados pela GT para estabelecer o que é correto e incorreto em linguagem são duvidosos, pois eles se apóiam em falsas premissas. Em seguida, apresentaremos uma proposta que pretende estabelecer o modelo de linguagem que poderá servir de base para a fixação da chamada norma culta.

2. EXISTE UM PORTUGUÊS QUE SE PODE CHAMAR DE PADRÃO?

O primeiro ponto que deve ficar claro em nosso trabalho é o de que, embora exista apenas uma língua portuguesa, não quer dizer que essa língua se apresente da mesma maneira em todas as circunstâncias em que é empregada. Não existe uma única modalidade de língua que seja universalmente válida para toda e qualquer circunstância em que se emprega o português. Citamos a seguir, de maneira aleatória, os mais variados tipos de texto, falados ou escritos, em que se empregam modalidades diferentes de língua: conversa em um bar, aula em uma universidade, briga de menino de rua, ofício do diretor de uma escola, letra de música, manual de instrução, obra literária em prosa do século passado, propaganda escrita, conversa de namorado, fala de um vendedor de verdura do mercado municipal, discurso do Presidente da Academia Brasileira de Letras, tese de doutorado em Química, desentendimento entre mãe e filha, relatório de um funcionário da Petrobrás, fala de uma criança de três anos. carta-circular do diretor de uma empresa, e assim por diante. Não tocamos aqui na questão diatópica, ou seja, no fato de a briga de namorados poder se dar em Belo Horizonte ou na cidade de Araputanga, no Mato Grosso, o que, sem dúvida, apresentaria diferenças. Não vamos considerar, portanto, a questão geográfica.

Não se pode esperar que nos mais variados contextos e situações, como nos apresentados acima, seja empregado um único tipo de português.

Sob o ponto de vista estritamente lingüístico, ou seja, sob o ponto de vista científico, sabemos que não há línguas melhores ou piores, mais adiantadas ou menos adiantadas, mais eficientes ou menos eficientes, mais lógicas ou menos lógicas do que outras. Todas, no que dizem respeito à sua estrutura, à sua organização, enfim, à sua gramática, são iguais. É claro que certas línguas possuem um vocabulário mais extenso do que outras, mas esse é um dado secundário, pois o léxico de um idioma, em sendo uma lista aberta, pode aumentar ou diminuir de tamanho a qualquer momento.

Há, porém, outros fatores que têm um peso indiscutível na avaliação que os falantes fazem a respeito de sua própria língua. Referimo-nos à cultura de um povo, às injunções sociais, à tradição, à educação, enfim, a fatores extralingüísticos que acabam interfe-

rindo na avaliação que fazemos da nossa língua. Sendo assim, defendemos o ponto de vista de que, sob o ponto de vista social, do mesmo modo como há modelos de vestimenta, de gestos, de postura e de comportamento, também há modelos de linguagem, uma vez que língua e sociedade, língua e cultura, língua e indivíduo estão intrinsecamente ligados. Por outro lado, repelimos a idéia de que há uma única língua padrão, válida urbe et orbe, hic et nunc. Na verdade, pode-se falar em algumas modalidades de língua padrão, como veremos neste trabalho.

Consideramos como língua padrão aquela modalidade de linguagem que é empregada pelas camadas mais escolarizadas de uma sociedade.

Mesmo que o espectro das variedades lingüísticas seja muito variado e rico, é possível separar a língua em dois grandes blocos: a língua formal e a língua informal. Cremos, no entanto, que essas duas modalidades de língua podem ser mais bem caracterizadas se a divisão for feita em termos de língua escrita e de língua falada. De fato, é na escrita que a língua formal melhor se consubstancia, da mesma maneira que é na fala que a língua informal está mais presente.

Para simplificar a questão, sem o intuito de mutilá-la, podemos dizer que o estatuto da linguagem escrita é diferente do estatuto da linguagem falada. Embora se trate da mesma língua, ninguém pode negar que as duas modalidades apresentam características diferentes. Com isso estamos querendo dizer que o português padrão empregado na língua escrita não pode servir de modelo para a língua falada e vice-versa. Esse truísmo, que nos parece tão simples e óbvio, não é levado em consideração por diversas pessoas, que não fazem a devida distinção entre língua falada e língua escrita. É como se devêssemos falar como se escreve ou como prescrevem as GT's. Tomemos o exemplo que se segue.

Consideremos a crônica abaixo, transcrita do jornal Correio Braziliense (infelizmente não temos os dados bibliográficos relativos à crônica, pois ela nos foi passada por um aluno):

"A BELA E A FERA

Vera Fischer reaparece na telinha global. Os telespectadores vibram com os olhos azuis no rosto perfeito. A musa responde às perguntas do Faustão.

'Como está seu relacionamento com a imprensa?', pergunta a Fera. 'Há repórteres bons e maus', diz a Bela. 'Eu prefiro muito mais me lembrar das pessoas sérias do que das outras.'

'Ela deve ter ouvido o galante Pedro Malan', desculpam-na os fãs. O ministro tropeça no verbo preferir a torto e a direito.

Outro dia, despejando charme, disse displicente: 'Prefiro juros altos do que inflação alta'.

Preferir exige tratamento especial. Preferência é distinção. Destaque. O top dos tops. Por isso não se diz 'prefiro mais'. O mais está incluído nele.

Dica: Quem prefere prefere alguma coisa a outra.

Prefiro cinema a teatro. A lourona teria sido perfeita se tivesse dito: Eu prefiro me lembrar das pessoas sérias a me lembrar das outras. E o todo poderoso senhor das finanças teria abafado com a regência certa: Prefiro juros altos a inflação alta."

Observe-se que o cronista censura a atriz e o ministro pelo fato de eles não usarem o modelo da língua padrão escrita. Na verdade a estrutura usada por eles é a do padrão culto da língua falada, já que a grande maioria das pessoas com curso superior emprega essa construção quando está conversando despreocupadamente.

Do exposto, conclui-se que há pelo menos duas modalidades de língua padrão: a da língua escrita e a da língua falada. A escrita é mais ou menos a mesma em todo o país, embora se possa apontar distinções entre a língua formal e a jornalística, como veremos a seguir. Já a língua padrão falada não é tão coesa como a escrita. O que se observa é que, mesmo considerando-se apenas as camadas mais escolarizadas das diversas regiões do país, haverá variações entre elas, como, por exemplo, na execução de certos fonemas (/s/ chiado e sibilado, /r/ velar ou retroflexo), na pronúncia de certas formas verbais (/pêgo/ ou /pégo/), na prosódia de alguns substantivos (/xérox/ e /xerox) e no emprego dos pronomes e das formas verbais (tu vai/tu vais). Mesmo assim, há certas estruturas sintáticas que podem ser consideradas como padrão de língua falada em todo o país, embora sejam distintas do padrão da língua escrita, como é o emprego do verbo haver com o sentido de existir e a colocação do

pronome oblíquo no início da frase. Pelo fato de serem essas estruturas normais na fala das pessoas mais escolarizadas, devemos considerar, por uma questão de lógica, que essas estruturas caracterizam o português padrão falado de diversas regiões do Brasil. Como afirma Sena (1986:75), "a norma lingüística é uma realidade que se constata através de pesquisas, e estas hoje se baseiam, como já vimos, no critério da freqüência. O que é freqüente no uso de uma variedade da língua é que constitui a norma".

Neste trabalho, a nossa preocupação está relacionada com o conceito de língua padrão na língua escrita.

3. A IMPORTÂNCIA DA LÍNGUA PADRÃO

Houve uma época em que a "teoria da comunicação", sob o influxo de inspiração francesa, teve grande influência no ensino do português no Brasil: de fato, vários teóricos da linguagem e inúmeros autores de livros didáticos defendiam o ponto de vista de que "o importante é comunicar". Houve mesmo um comunicador de televisão – conhecido por Chacrinha – que, aproveitando-se da onda comunicatória, ficou conhecido, dentre outras características, pelo fato de usar o célebre bordão: "quem não comunica se estrumbica". Na época era comum dizer-se: "tudo é válido na língua, desde que logre comunicar-se".

Houve uma outra época, em que alguns lingüistas, no afã de dotar os estudos lingüísticos de um cunho estritamente científico, disseram que não há línguas melhores ou piores, mais adiantadas ou menos adiantadas, mais eficientes ou menos eficientes, mais lógicas ou menos lógicas do que outras. Essa afirmativa é absolutamente verdadeira, como dissemos anteriormente, se considerarmos a questão sob o ponto de vista da própria lingüística. Surgiram, porém, alguns exegetas mal orientados, ou mesmo lingüistas mal preparados, que deturparam os fatos e passaram a tratar a língua padrão com um certo desdém, esquecendo-se de que, sob o ponto de vista social, cultural e antropológico, do mesmo modo como existem os paradigmas de cidadãos, consubstanciados nos indivíduos de uma sociedade que mais se destacam – como no caso dos artistas e intelectuais, por exemplo –, também existem os modelos de linguagem. Assim como

as funções, as atividades e os cargos exercidos por esses indivíduos – bem como o sistema de gestos e de vestimenta – constituem um ideal a ser perseguido, também os hábitos lingüísticos das pessoas mais escolarizadas constituem um modelo a ser alcançado.

Houve ainda uma outra época, em que alguns professores de português, preocupados com a rotina e a "mesmice" das aulas, procuraram tornar o ensino mais atraente, através do contato "exclusivo", pelos alunos, com textos de cunho artístico, como os das letras de música, da linguagem da propaganda e dos escritores. Embora esses tipos de texto também devam ser apreciados e trabalhados pelos alunos, o que se estranha aqui é o exclusivismo do trato com os textos artísticos e a incompreensível omissão do professor de português de "garantir" ao aluno o domínio do português padrão, que lhe poderia ser útil por toda a vida. Lembremo-nos de que o aluno egresso do ensino fundamental ou médio poderá sobreviver ou mesmo viver normalmente sem o convívio com a linguagem estética ou literária, mas a vida lhe será mais difícil se ele não conseguir dominar a língua padrão.

Passado, porém, o boom chacriniano, o cientificismo radicalizante de alguns lingüistas e o esteticismo exclusivista de determinados professores de português, os comunicadores, os professores e as pessoas de um modo geral convenceram-se da importância do reconhecimento, do emprego e do estudo da língua padrão. São vários os depoimentos nesse sentido e não vale a pena nos alongarmos com relação a esse assunto. Gostaríamos, porém, de lembrar que todos esses comunicadores, lingüistas e esteticistas, ao escreverem seus artigos, resenhas, conferências, dissertações, teses e livros, o fazem empregando o português padrão. Além disso, exigem que seus alunos empreguem a norma culta escrita nas provas e trabalhos. Citaremos apenas esta passagem de Possenti (1997:17), que, de maneira lapidar, define a questão: "o objetivo da escola é ensinar o português padrão". E continua o autor: "qualquer outra hipótese é um equívoco político e pedagógico". Embora concordemos com a afirmativa de Possenti, gostaríamos de restringir a abrangência do nome objetivo com o adjetivo primordial. Dessa forma, a frase ficaria: "o objetivo primordial da escola é ensinar o português padrão". Defendemos o ponto de vista de que o professor de português deve privilegiar o ensino do português padrão, mas deve se preocupar também com as mais diversas competências lingüísticas do aluno, ou seja, com a capacidade de adequar a sua língua às mais diversas circunstâncias. Bechara (1985:14) tem, a esse respeito, uma passagem que está se tornando clássica na literatura sobre o assunto: "no fundo, a grande missão do professor de língua materna (...) é transformar seu aluno num poliglota dentro de sua própria língua...". Essa é também a proposta de Travaglia (1996:17), ao afirmar: "propomos que o ensino de Língua Materna se justifica prioritariamente pelo objetivo de desenvolver a competência comunicativa dos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor), isto é, a capacidade do usuário de empregar adequadamente a língua nas diversas situações de comunicação".

Parece não haver dúvida de que o compromisso primordial do professor de português para com o aluno é o de dotá-lo da capacidade de ler e redigir de acordo com os parâmetros da chamada norma culta. A nosso ver, essa postura está fortemente alicerçada nas exigências da vida contemporânea. Para ilustrar esse ponto de vista, tomemos um exemplo que podemos considerar como prototípico nos dias atuais. Um jovem faz um curso técnico, digamos, de eletrônica e ingressa no mercado de trabalho. Para progredir na vida, esse jovem deverá tomar contato com textos técnicos que o ajudarão a avançar em sua especialidade, quer ele faça algum outro curso, quer ele resolva estudar por conta própria. Progredindo na profissão, esse jovem poderá ler publicações ou revistas especializadas, da mesma maneira como poderá adquirir o hábito de ler jornais e revistas não-especializadas. Quanto à escrita, o jovem em questão se servirá basicamente da língua formal, ou para responder às questões das provas de algum curso, ou para redigir um aviso em sua firma, ou ainda para escrever uma carta comercial. Trata-se de um uso pragmático, utilitarista e imediato da língua escrita, sem qualquer pretensão literária ou artística. O que estamos querendo frisar neste trabalho é que a tarefa precípua do professor de português é a de capacitar o aluno a ler e escrever uma ou duas páginas em português padrão. Por questões humanitárias, essa é uma tarefa que o professor de português deve levar extremamente a sério, pois o aluno pode depender dela para sobreviver, para ter um bom emprego, para não ser ridicularizado pelos amigos, etc. O aluno que sair de uma oitava série dominando a língua padrão terá mais facilidade para vencer na

vida. A omissão do professor de português nesse sentido deveria ser punida pelas autoridades competentes, pelos pais ou pelos próprios alunos. Assim como o professor de Matemática deve, ao final da oitava série, "garantir" ao aluno o domínio das operações fundamentais — o mesmo acontecendo com os professores de outras disciplinas, que devem dotar o aluno de conhecimentos e habilidades mínimas em cada ramo do conhecimento humano — também o professor de português deveria "garantir" ao aluno, ao final do curso fundamental, a capacidade mínima de ler e redigir uma ou duas páginas de um texto em português padrão.

Estamos insistindo nesse ponto, porque, como dizíamos, há também uma outra corrente de professores "festivos" que insistem em priorizar a linguagem estética ou artística no ensino fundamental, relegando para um segundo plano, às vezes subestimando e até mesmo negligenciando o ensino do português padrão. Ora, o bom senso nos mostra que a vida moderna exige, em primeiro lugar, o domínio da língua padrão falada e escrita. Já o trato com a língua artística, quer se trate da estética da recepção ou da criação literária, é uma atividade desejável em um cidadão comum, que deve ser cultivada na escola, mas não é, evidentemente, uma atividade indispensável na vida contemporânea. Alguns professores de português precisam reconhecer a verdade insofismável dos fatos: a maioria dos cidadãos hoje não se preocupa com literatura, o que não é nenhum desdoiro para a raça humana. Mas, por outro lado, é deplorável encontrar indivíduos que não praticam qualquer tipo de leitura, quer seja de jornais ou revistas, quer seja de livros, artigos, prospectos, manuais ou de publicações não-literárias. Em resumo: o importante é que o cidadão leia, mas essa leitura não precisa ser necessariamente literária. O protótipo do homem contemporâneo, engajado e assumido, neste início de um novo milênio, não é, obrigatoriamente, aquele que lê poesia, romance ou conto. Para ser um cidadão "articulado" - como se costuma dizer hoje - o indivíduo precisa ler jornais, revistas, periódicos especializados, artigos técnicos e científicos, etc. O devotamento à leitura estética é uma opção da pessoa, assim como é a convivência com a música erudita, com o teatro e com a pintura, pois essas atividades são artísticas e ninguém é obrigado a conviver com a arte.

4. A LÍNGUA PADRÃO NA GRAMÁTICA TRADICIONAL

Parece não haver dúvida de que a chamada língua padrão existe e deve ser ensinada nas escolas. Mas voltemos à questão formulada no item 1 deste trabalho: em que se baseia a língua padrão? Como dizíamos, é provável que a maioria das pessoas diga que ela se baseia nas regras da gramática. Gostaríamos de ir mais a fundo na questão e perguntar: e as regras da gramática são baseadas em quê? Aqui é que se situa um dos grandes problemas da gramaticologia brasileira.

Há uma tradição dos gramáticos brasileiros em se considerar como base para a fixação das regras gramaticais as obras literárias dos escritores brasileiros e portugueses.

No prefácio da Nova gramática do português contemporâneo, CUNHA e CINTRA (1985) afirmam a respeito de sua obra:

"Trata-se de uma tentativa de descrição do português atual na sua forma culta, isto é, da língua como a têm utilizado os escritores portugueses, brasileiros e africanos do Romantismo para cá, dando naturalmente uma situação privilegiada aos autores dos nossos dias."

CEGALLA (1979), no prefácio de sua Gramática, é também muito claro com relação ao assunto:

"Na bibliografria que figura no fim do livro encontrará o estudante minuciosa referência às fontes consultadas bem como a relação das principais obras literárias de onde extraímos as abonações e os exemplos que servem de apoio à teoria gramatical."

LIMA (1972:6), por sua vez, afirma em sua Gramática normativa da língua portuguesa:

"Fundamentam-se as regras da Gramática Normativa nas obras dos grandes escritores, em cuja linguagem as classes ilustradas põem o seu ideal de perfeição, porque nela é que se espelha o que o uso idiomático estabilizou e consagrou."

BECHARA (1972) não explicita em que se baseiam as abonações da sua Gramática, mas cita vários escritores em sua obra, como:

Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis, Afonso Arinos, Marquês de Maricá, Latino Coelho, Francisco José Freire, Santa Rita Durão, Antônio Vieira, A. F. de Castilho, Manuel Bandeira, Tomás Antônio Gonzaga, Rui Barbosa, Manuel Bernardes, Euclides da Cunha, José de Alencar, Luís de Camões et alii.

LUFT (1976) não deixa claro em sua Moderna gramática brasileira qual seria esse modelo de língua padrão, embora afirme em Língua e liberdade (1993:27) que a língua culta se aprende com a convivência com os escritores modelares:

"Também a língua culta, espécie de língua segunda (depois da língua primeira instaurada na infância), se aprende por intuição, na convivência íntima e prolongada com textos modelares. Atenção: "modelares" não significa necessariamente clássicos, antigos, consagrados. Um bom escritor moderno..."

É interessante observar que essa aura de sacralidade de que se reveste a língua dos escritores pode ser constatada também entre os lexicógrafos. Basta conferir na bibliografia do Áurélio, o mais conhecido dos dicionários brasileiros, o número elevado de escritores citados, de cujas obras são extraídas as abonações.

A pergunta que se coloca é: devem as regras da língua padrão – ou seja, a língua em que são escritos os livros técnicos e científicos, os artigos acadêmicos, as dissertações e teses universitárias, os ofícios e os relatórios, os documentos oficiais e as cartas comerciais – tomar como base a língua dos escritores? Parece haver nessa posição uma contradição muito grande, e não é isso o que de fato acontece. Como sabemos, a língua padrão caracteriza-se pela tradição e pela obediência aos cânones gramaticais, ao passo que a língua literária contemporânea caracteriza-se pela ruptura, pela rebeldia às normas tradicionais, como veremos adiante. Na língua padrão, há a observância das normas gramaticais e o predomínio da função informativa. Na língua literária, as normas gramaticais são facultativas e há o predomínio da função emotiva.

Ortega y Gasset já dizia: "que não se atreva a escrever aquele que não se atreva a inovar" (apud CUNHA, 1977:31). Estamos entendendo escrever, é claro, no sentido de escrever com finalidades estéticas. De fato, a língua literária do Modernismo – entendida aqui

como a língua literária contemporânea – caracteriza-se pela ruptura com relação aos cânones da gramática tradicional. Sabemos que essa é uma atitude programática de certos escritores, que se observa na teoria e na prática. Na teoria, relembremos essas posições de Mário de Andrade, Rachel de Queirós e Manuel Bandeira com relação ao assunto:

Mário de Andrade (em carta a Alceu Amoroso Lima):

"Quando eu principiei errando meu português não anunciei imediatamente que estava fazendo uma gramática do brasileiro, anúncio com o qual eu tinha apenas a intenção de mostrar que não estava fazendo uma coisa de improviso porém era coisa pensada e sistematizada? Pois não se percebe que entre o meu erro de português e o do Osvaldo vai uma diferença da terra à lua, ele tirando do erro um efeito cômico e eu fazendo dele uma coisa séria e organizada?" (p. 151)

José Lins do Rego (em Gordos e magros):

"É na língua onde o povo mais se mostra criador. Mais do que cantando, é falando que o povo nos ensina coisas extraordinárias. Por que então desprezar a contribuição que ele nos oferece a cada instante? Por que nos metermos em câmaras antissépticas para escrever?" (p. 498)

Manuel Bandeira (em O mês modernista):

"Mas eu não tinha nem força nem lucidez para pensar, como penso hoje, que é bobagem chamar de errada a linguagem de que espontaneamente se serve a gente bem educada de um país. É caçanje começar a oração com pronome oblíquo? usar impessoalmente o verbo "ter"? Então o caçanje é o idioma nacional dos brasileiros. " (p. 209)

Todas as citações foram extraídas de PINTO (1981).

Na prática, não é preciso ir muito longe, nem mesmo é necessário transcrever textos de autores contemporâneos para comprovar o que estamos demonstrando. Basta citar o livro de Luiz Carlos Lessa (LESSA, 1966), O modernismo brasileiro e a língua portuguesa, em que o autor apresenta centenas e mesmo milhares de exemplos que comprovam essa atitude de ruptura com relação às normas da gramática portuguesa.

Essa atitude de rebeldia tem sido praticada de maneira tão intensa e sistemática pelos autores brasileiros, que é possível citar o caso de um grande escritor que, não contente em romper com as normas da língua portuguesa, transgride também com o sistema da língua, tanto na sintaxe, quanto na morfologia, como comprovam as passagens dos dois estudos que se seguem, a respeito da língua de Guimarães Rosa:

Ivana Versiani (VERSIANI, 1975:84) afirma em seu trabalho, a respeito da sintaxe de Guimarães Rosa:

"Grande parte dos usos que o autor faz do subjuntivo são comuns à língua portuguesa, mas outros são inteiramente novidade. Ainda que se originem, levando-o a extremos de elasticidade, no valor básico do subjuntivo na língua ao processo verbal comunicado - não os podemos considerar apenas "violação ou ampliação da norma". O sistema de modos verbais de Grande sertão: veredas não é o da língua portuguesa, apesar de em parte os dois se sobreporem."

Por sua vez, ROCHA (1998:98)) afirma a respeito das criações lexicais do autor: "... pelo fato de se utilizar de um conjunto de regras morfológicas inexistentes no português, podemos concluir que Guimarães Rosa criou inúmeros itens lexicais em sua obra que não podem ser caracterizados como vocábulos da língua portuguesa".

É claro que há autores contemporâneos ou textos de autores contemporâneos que são escritos de acordo com as normas da gramática tradicional. Mas como tomar a língua literária como padrão, se essa obediência às regras da gramática pode se dar ou não? Deveríamos escolher como modelo os autores que seguem a gramática tradicional? Mas isso seria um círculo vicioso, porque estamos justamente procurando os autores que servem de modelo à gramática. E se eles fazem como Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, que em alguns textos segue a gramática tradicional e em outros, não? E o que dizer de livros como, Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa e Macunaíma, de Mário de Andrade, que são obras-primas da Literatura Brasileira, mas que não seguem as regras da gramática tradicional?

A língua literária caracteriza-se pela possibilidade de rebeldia com relação às normas da gramática tradicional, não podendo, portanto, ser considerada como modelo para a língua padrão.

Estamos considerando como língua literária não só os textos utilizados pelos autores de literatura, no sentido tradicional, como também, os textos utilizados em letras de música, em que há extrema liberdade sob o ponto de vista gramatical e se verificam, muitas vezes, atitudes de rebeldia com relação à norma culta tradicionalmente constituída.

Incluímos também aqui, na língua literária lato sensu, a modalidade de linguagem empregada na propaganda, em que também se nota, muitas vezes, uma ruptura com os padrões gramaticais instituídos, com o objetivo de tornar o texto mais chamativo. Nota-se também, neste caso, a influência da linguagem falada, com a conseqüente quebra da tradição gramatical.

Se a linguagem literária lato sensu não pode servir de base para a fixação da chamada norma culta, de que tipo de linguagem deve o português padrão extrair os exemplos? É o que veremos no próximo item.

5. AFINAL, QUAL É O MODELO DA LÍNGUA PADRÃO?

Há alguns autores que afirmam que a língua padrão escrita deve tomar como base a linguagem técnica e jornalística. É o que afirma, por exemplo, Perini (1985:88): "é por razões como essas que gostaria de sugerir que a gramática seja (pelo menos em um primeiro momento) uma descrição do português padrão tal como se manifesta na literatura técnica e jornalística." Possenti (1997:41) defende idêntico ponto de vista: "haveria certamente muitas vantagens no ensino de português se a escola propusesse como padrão ideal de língua a ser atingido pelos alunos a escrita dos jornais ou dos textos científicos, ao invés de ter como modelo a literatura antiga."

Observe-se que tanto Perini quanto Possenti não fazem distinção entre a linguagem técnica e a linguagem jornalística. A nosso ver, porém, existem algumas diferenças entre uma e outra modalidade lingüística.

A linguagem técnica, que preferimos chamar de linguagem formal, é neutra, denotativa, informativa, destituída de qualquer apelo subjetivo e tende a ser a mais objetiva e precisa possível. Essa linguagem formal, que pode servir a finalidades administrativas,

burocráticas, informativas, comunicativas, profissionais, técnicas ou científicas pretende evitar qualquer tipo de ambigüidade. É a modalidade de linguagem que se encontra em textos, como:

- A Correspondência ou comunicação oficial Linguagem empregada por órgãos e repartições públicas, por empresas particulares, bem como por seus funcionários em comunicação oficial, é usada em documentos do tipo: alvará, ata, atestado, auto de infração, ato-declaratório, aviso, carta, circular, contrato, convênio, decreto, decreto-lei, decreto legislativo, despacho, edital, ementa, exposição de motivos, informação, lei, memorando, mensagem, ofício, ordem-de-serviço, parecer, portaria, regimento, regulamento, relatório, requerimento, resolução, etc.
- B Textos técnicos ou científicos Linguagem empregada por profissionais, técnicos ou especialistas de qualquer natureza, em textos do tipo: artigos, comunicações, palestras, livros, resenhas, manuais de instrução, manuais de funcionamento, descrições técnicas, bulas, etc. Trata-se de textos relacionados com as mais diversas áreas do conhecimento humano, como, medicina, direito, engenharia, botânica, eletrônica, lingüistica, eletricidade, mecânica, carpintaria, etc.
- C Comunicações de um modo geral Linguagem empregada em avisos públicos, informações, advertências, chamadas, proibições, etc. em que se deseja o máximo de objetividade possível.

Por sua vez, a linguagem jornalística contemporânea apresenta algumas características que a distinguem daquela que estamos caracterizando como sendo a linguagem formal. O texto jornalístico revela, como uma de suas principais características, a tentativa de envolvimento com o leitor. De fato, para captar a atenção do leitor e mantê-lo constantemente "ligado" ao texto, o jornalista precisa ser envolvente. Para tanto, ele usa de uma linguagem "apelativa", no sentido de Bühler, ou seja, um tipo de linguagem cujo principal objetivo é atingir o leitor. O autor do texto jornalístico usará dos mais variados recursos lingüísticos, como: emprego da linguagem

coloquial, termos da gíria, estrangeirismos, repetições, perífrases, metáforas, ironias, comparações, etc. Já se foi o tempo em que o texto jornalístico era meramente informativo. Hoje o jornalista tenta captar a atenção e a simpatia do leitor, quer seja para "passar" as suas idéias (ou ideologias), quer seja para manter o leitor em permanente vigília, e evitar, portanto, que o texto seja abandonado.

Em vista do que se acabou de dizer, conclui-se que o texto jornalístico caracteriza-se, via de regra, por apresentar posições ambíguas, polêmicas, duvidosas, muitas vezes permeadas por posturas ideológicas dos mais diversos tipos.

É preciso observar também, principalmente com relação às principais revistas brasileiras, que os textos de propaganda são extremamente criativos e muitas vezes roubam a atenção do leitor que, em princípio, deveria estar voltada para os textos da revista propriamente ditos. A "concorrência" entre os textos jornalísticos e os textos de propaganda torna-se acirrada. Para enfrentar a concorrência, o texto jornalístico não só se municia de aspectos gráficos – como tipos diferentes, cores variadas, gráficos, ilustrações, etc. – como também de recursos estilísticos dos mais diversos.

Neste trabalho não podemos analisar todos esses recursos estilísticos, mas, para se ter uma idéia do problema, apresentamos abaixo uma lista de frases, expressões ou palavras que são características da linguagem falada, mas que aparecem nos textos jornalísticos com o intuito de tornar essa linguagem mais atraente. Todos os exemplos foram extraídos da revista Veja (1998). Os grifos foram feitos por nós, com o intuito de chamar a atenção para o emprego de gírias, expressões populares, coloquialismos, etc.:

- 1 Tem fabricante torrando computadores equipados ...
- 2 A turma encheu a cara no carnaval ...
- 3 De preferência, sem aquela risadinha ...
- 4 Parente na cabeça/ [título de seção] ...
- 5 No Brasil é *um tal* de construir aeroportos *que não pára mais* ...
- 6 ... o secretário Everardo Maciel (...) tem medo de ter um troço.
- 7 Mas tem muito espertinho a fim de levar dinheiro fácil da viúva.
- 8 ... a figura principal costuma ser a de um guru da imagem ...
- 9 Bancos de grande calibre foram à lona ...

- 10 Toda a direita e o centro do espectro político pegaram carona ...
- 11 ... tentou Fernando Collor, e deu no que deu.
- 12 Faz pesquisas a toque de caixa ...
- 13 Quem é o deputado Sérgio Naya, que faz prédios de baixa qualidade e *quer levar vantagem em tudo* (sub-título de seção)
- 14 ... Sérgio Naya (...), um dos maiores *picaretas* de que já se teve notícia ...
- 15 Seu maior pepino agora é o condomínio ...
- 16 As obras *enroladas* da Sersan (sub-título de seção)
- 17 .. sucesso financeiro obtido através de uma ousadia *elefantina* e extrema *cara de pau* ...
- 18 ... como um empresário (...) pôde *enrolar* os gerentes da instituição ...
- 19 A queda-de-braço entre Bill Clinton e Saddam Hussein ...
- 20 A *queda-de-braço* (...) foi resolvida (...) por um *deixa-disso* profissional ...
- 21 Como era essa a pendenga que levou os Estados Unidos ...
- 22 Trocando em miúdos, o diplomata famoso pela aversão ...
- 23 ... a ONU e Saddam Hussein vivem como cães e gatos...
- 24 ... Stroessner entrou nessa guarânia política ...
- 25 Calcula-se que o ex-ditador torrou 5 milhões de dólares ...
- 26 ... o serviço secreto israelense agora é mais conhecido pelas *mancadas* ...
- 27 O garotão e a moça com a pele marcada sentem-se horrorosos ...
- 28 No caso de Cristo, então, nem se fala.
- 29 Até a *lindona* Júlia Roberts entrou na névoa de tabaco ...
- 30 Mas os negócios vão de vento em popa.

Em seguida, citamos alguns contextos que apresentam criações lexicais. Como se sabe, a linguagem formal, principalmente a burocrático-administrativa, é refratária à criação de novos itens lexicais. Via de regra, somente as palavras dicionarizadas são aceitas no círculo fechado da língua padrão. Os exemplos foram extraídos da revista Veja (1998) e do Jornal do Brasil (1998):

- 1 Ciberônibus [título de seção]
- 2 Desde a brigalhada do desencontro nas contas ...
- 3 Pouca gente se deu ao trabalho de pensar na associação *burocrático-momística*.
- 4 ... o prato "*frangogate* com precatórios" não tinha sido bem digerido ...
- 5 ... o próprio Kissinger tentando fazer uma conferência num *portunglês* engraçado ...
- 6 Eurocético, ele critica o euro, a moeda ...
- 7 Estão cabeados por Tvs pagas ...
- 8 O verdadeiro narcopaís.
- 9 Copa do Mundo é (...) um megaevento de alto risco.
- 10 A partir da localização do fígado no corpo do babyssauro italiano ...
- 11 Enquanto durar a tendência dos romances-tijolo ...
- 12- A Câmara dos Deputados (...) foi evacuada para um trabalho de desratização ...
- 13 ... se os zapatistas concordarem em retomar o diálogo ...
- 14 ... os *agroboys* nordestinos chegam à festa em picapes Cherokee ou Pathfinder.
- 15 ... e o know-how de telepastores famosos ...
- 16 Não, marmanjada, não há nem mesmo uma sequenciazinha ...
- 17 O verão de 1998 será lembrado pelos apagões.
- 18 Chega então a hora de (...) transformar o *desfilante* em parte do tecido da escola ...
- 19 ... não é mais coisa de *mochileiro* sem destino ...
- 20 ... uma Dianalândia de inevitável mau gosto.
- 21 Seu estilo poderia mesmo ser chamado de "gótico-gorduroso".
- 22 Foi uma seringada em Maradona e no atacante Caniggia ...
- 23 ... não constrange o integrante do machésimo clã Gracie ...
- 24 *Castrilladas* sempre acontecem. (de Castrilli, juiz de futebol argentino)
- 25 Nem o mais créduto dos *oviedistas* ... 43 (De Oviedo, político do Paraguai)

- 26 ... convidou os presidentes Bill Clinton e FHC para ser os *painelistas* ...
- 27 O futebolês. (Título de seção).
- 28 Djavan foi devidamente caetaneado na citação ...
- 29 ...não faz referência a nenhuma das gravações do *muso* João Gilberto.
- 30 evitar a todo custo a explosão da brigalhada

O que se pretende demonstrar com os exemplos citados, tanto no caso dos coloquialismos (na primeira lista), como no caso das criações lexicais (na segunda lista), é que a linguagem jornalística, sob o ponto de vista lexical, não poderia, em princípio, ser tomada como modelo da língua padrão. De fato, na linguagem formal, ou seja, nos textos que veiculam as leis, os decretos, os regulamentos, os alvarás, as petições, os ofícios, os manuais de instrução e os conteúdos técnico-científicos, não se encontram coloquialismos nem neologismos como os que foram apontados na linguagem da revista Veja. Neste trabalho, para não nos alongarmos em demasia, estamos apontando exemplos apenas de algumas publicações, mas parece não haver dúvida de que esse tipo de linguagem é também encontrado em inúmeras revistas e jornais brasileiros.

6. AS DUAS FACES DA LÍNGUA PADRÃO

Do exposto no item anterior, verifica-se que a linguagem formal e a linguagem jornalística divergem em alguns aspectos, que são sintetizados abaixo:

LINGUAGEM JORNALÍSTICA

- A Faz uso de termos, expressões e frases – feitas da linguagem oral.
- B Cria novas palavras com freqüência.

LINGUAGEM FORMAL

- A Rejeita o emprego de termos, expressões e frases-feitas da linguagem oral.
- B Não cria, habitualmente, novas palavras.

- C É penetrante, instigante, ambigüizadora, com predomínio da linguagem conotativa e da função apelativa.
- C É neutra, técnica, informativa, com predomínio da linguagem denotativa e da função representativa.

As divergências assinaladas seriam suficientemente profundas para caracterizar modelos distintos de língua? Em outras palavras, as distinções apresentadas nos impediriam de apontar a linguagem jornalística e a linguagem formal como sendo um único modelo de linguagem, como sugerem Perini e Possenti?

Apesar das diferenças apontadas, defendemos o ponto de vista de que se trata de um único modelo de linguagem. Vamos justificar essa posição com base na sintaxe. De fato, sob o ponto de vista sintático, não há divergências entre a linguagem formal e a linguagem jornalística. É o que pretendemos demonstrar nas linhas que se seguem.

Todos sabemos que a linguagem formal, tal como a definimos no item 2 deste trabalho, caracteriza-se pelo fato de se submeter aos ditames da gramática tradicional, no que se refere à sintaxe. Podese dizer o mesmo da linguagem jornalística?

Para responder a essa indagação, vamos apresentar alguns dados de uma pesquisa em andamento, que está sendo realizada por um grupo de pesquisadores da FALE/UFMG, a respeito da linguagem jornalística. Selecionamos três estruturas sintáticas que apresentam divergências com relação à língua falada: o uso do verbo haver com o sentido de existir (no lugar de ter), o emprego do pronome oblíquo o/a em função objetiva (em vez de ele/ela) e a questão do sujeito preposicionado, em construções do tipo, está na hora de a onça beber água (por está na hora da onça beber água).

O nosso objetivo, ao apresentar esses dados, é verificar se a linguagem jornalística, que se mostra tão inovadora no campo lexical, incorporando palavras, frases e expressões da língua falada, é também inovadora no campo sintático, ou seja, vamos verificar se a linguagem jornalística é receptiva às construções da linguagem falada. Vejamos cada um dos casos.

6.1. O verbo haver no sentido de existir

No exemplar nº 1536 da revista *Veja* (1998), os vinte primeiros contextos em que se poderia usar ter ou haver (no sentido de existir), há dezoito ocorrências com o verbo haver e duas com o verbo ter. No *Jornal do Brasil*, de 21/02/98, nas vinte primeiras ocorrências há dezenove com o verbo haver e uma com o verbo ter. No exemplar 1494 da revista *IstoÉ*, todas as vinte primeiras ocorrências são com o verbo haver. Em outras palavras: em sessenta ocorrências, 57 (95%) são com o verbo haver e 3 (5%) são com o verbo ter.

Nesta pesquisa não foram levados em consideração os textos personalizados, ou seja, os textos de cronistas e de formadores de opinião. Também não foram considerados os textos de propaganda – por entendermos que eles estão mais próximos da linguagem literária do que da linguagem formal –, as entrevistas e as passagens em discurso direto. O que se procurou fazer foi analisar a linguagem de tal revista ou jornal, através do exame dos textos de reportagem, mesmo que tais reportagens apareçam identificados com o nome do autor, como acontece com freqüência na imprensa atual. São ocorrências do tipo:

Na Delegacia Regional do Trabalho em Brasília, há doze processos... (Veja)

A polícia acredita que deve haver mais de 20 ossadas no local. (*Jornal do Brasil*)

Mas na Barra da Onça há uma curiosidade trágica. (IstoÉ)

Os três casos em que se deu o emprego do verbo ter, caracterizando assim a influência da língua falada, são:

Tem fabricante torrando computadores equipados... (*Veja*) Mas tem muito espertinho a fim de levar um dinheiro fácil da viúva. (*Veja*)

Autônomos, Domésticos, Empresários e Facultativos: não tem correção até o dia 13/3. (Jornal do Brasil)

6.2. O emprego do pronome oblíquo o/a em função objetiva

Do mesmo modo como demonstramos no subitem anterior, foram pesquisadas as vinte primeiras ocorrências de cada uma das

publicações: o exemplar do nº 1536 da revista *Veja* (1998), o exemplar nº 1494 da revista *IstoÉ* e a edição de 21-02-98 do J*ornal do Brasil* (1998). Dos sessenta exemplos arrolados, todos apresentam os pronomes o e a como objeto direto e não os pronomes ele/ela, como se emprega na língua falada do português do Brasil.

Denúncias de corrupção não o afetam... (*Veja*) A mulher do governador guardou-o então na carteira... (*IstoÉ*) Saem atrás dos faltosos, obrigam-nos a parar... (*Jornal do Brasil*)

6.3. O uso da construção está na hora de a onça beber água

Como sabemos, a gramática tradicional estabelece que, em exemplos como no apontado acima, não se deve fazer a combinação de+a, pelo fato de a onça ser o sujeito de beber. Reza a tradição gramatical que o sujeito não deve aparecer preposicionado, apesar de ser muito comum da língua falada a construção está na hora da onça beber água. Dos sessenta exemplos analisados (cf. subitem anterior), todos apresentam a estrutura prescrita pela gramática tradicional. São exemplos do tipo:

... não há risco *de os aparelhos domésticos* pararem de funcionar... (*Veja*)

... mesmo depois *de o empreiteiro* ter embolsado U\$ 31 milhões ... (IstoÉ)

...não vê a possibilidade *de o acordo* vir a roubar... (*Jornal do Brasil*)

O que se verifica, portanto, é que tanto a linguagem formal quanto a linguagem jornalística fazem uso das mesmas estruturas sintáticas, que, por sua vez, coincidem com as estruturas sintáticas da gramática tradicional.

Em resumo: a linguagem jornalística, diferentemente da linguagem formal, aceita a contribuição inestimável da linguagem falada no que se refere ao léxico. Quanto à sintaxe, a linguagem formal e a linguagem jornalística, ou seja, a língua padrão, rejeitam a contribuição da língua falada e seguem as normas da gramática tradicional. Tal conclusão vem confirmar as palavras de Mário Marroquim a respeito do assunto (apud Lessa, 1966:75-76: '...é ela [a

sintaxe] a estrutura viva da língua, é na sua articulação que reside a alma e o caráter do idioma."

7. CONCLUSÃO

Depois de defendermos a importância da língua padrão na sociedade contemporânea, sob o ponto de vista social, cultural e antropológico, procuramos definir o que se entende por esse conceito. Mais exatamente, procuramos estabelecer qual é o tipo de linguagem que deve servir de modelo para a norma culta.

Vimos que a linguagem literária não pode servir de modelo para a língua padrão, porque ela se caracteriza pela rebeldia com relação aos modelos estabelecidos, ou seja, às regras da gramática tradicional.

Alguns lingüistas afirmam que á a linguagem técnica e jornalística que deve fornecer os modelos para a caracterização daquilo que se chama de norma culta.

Ao confrontarmos a linguagem técnica – que preferimos chamar de formal – com a linguagem jornalística, verificamos que esta última está eivada de termos, expressões e frases feitas da linguagem falada, tais como, gírias, coloquialismos e expressões populares. Isso se dá com o intuito de torná-la mais atraente e chamativa e, conseqüentemente, com o objetivo de captar de maneira mais efetiva a atenção do leitor.

A linguagem formal, por sua vez, é refratária à contribuição popular, não abrigando gírias, coloquialismos e expressões populares.

Apesar dessas divergências, tanto a linguagem jornalística quanto a linguagem formal abrigam as mesmas estruturas sintáticas, que coincidem com as estruturas prescritas pela gramática tradicional. Ora, como sabemos, repetindo as palavras de Mário Marroquim, é a sintaxe "a estrutura viva da língua; é na sua articulação que reside a alma e o caráter do idioma."

Concluímos este trabalho, afirmando que a língua padrão escrita deve se basear na linguagem formal (burocrático-técnico-científica) e na linguagem jornalística para estabelecer os modelos da chamada norma culta escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECHARA, Evanildo. Ensino da gramática. *Opressão? Liberdade? São Paulo: Ática, 1985.* (Coleção Princípios).
- CEGALLA, Domingos Paschoal. Novíssima gramática da Língu*a Portuguesa.* 20.ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- CUNHA, Celso. Língua Portugu*esa e realidade brasileira. 7.ed.atualiz. Rio de Janei*ro: Nova Fronteira, 1985.
- CUNHA, Celso, CINTRA, Luís F. Lindley. Nova gramática do Português contemporân eo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DILINGER, Mike. O ensino gramatical: uma autópsia. In: SEMANA DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, I, 1993, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Departamento de Letras Vernáculas, Faculdade de Letras da UFMG, 1995, v. I, p. 31-65.
- ISTOÉ, São Paulo, 1998 (edições: 1494, 1052, 1503, 1505 e 1509)
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. (edições: 21/02, 6/5, 15/5, 24/5/98)
- LESSA, Luiz Carlos. O Modernismo Brasile*iro e a Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Fundaçã*o Getúlio Vargas, 1966.
- LIMA, Rocha. Gramática nor *mativa da Língua Portuguesa. 15.ed. refund. Rio de Jan*eiro: José Olympio, 1972.
- LUFT, Celso Pedro. Moderna gramática brasileira. Porto Alegre: Globo, 1976.
- _____. Língua e l*iberdade: por um*a nova concepção da língua materna. 2.ed. reform. e ampl. São Paulo: Ática, 1993.
- PINTO, Edith Pimentel. (Org.). O Português do Brasil: textos críticos e teóricos. São Paulo: EDUSP, 1981. 2v.
- PERINI, Mário A. Para uma nova gram*ática do Português. São Paulo: Ática*, 1985. (Série Princípios).
- POSSENTI, Sírio. Por que (não) ens*inar gramática na escola. Campinas:* ALB, 1997.
- ROCHA, Luiz Carlos de Assis. Guimarães Rosa e a terceira margem da criação lexical. In: MENDES, Lauro Belchior, OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (Org.s). A astúcia das palavras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. P.81-100.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus. São Paulo: Cortez, 1996.
- VEJA. São Paulo, 1998 (edições: 1536, 1537, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545)
- VERSIANI, Ivana. Para a sintaxe de Grande sertão: veredas: valores do subjuntivo. In: COELHO, Nelly Novais, VERSIANI, Ivana. Guimarães Rosa. São Paulo: Quíron, 1975. P. 77-142.

TEORIA DE OTIMALIDADE E SILABIFICAÇÃO DO PB*

Seung-Hwa Lee

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar a silabificação do Português do Brasil (PB) à luz da Teoria de Otimalidade (*Optimality Theory*, daqui para a frente referida como OT), conforme proposta por Prince & Smolensky (1993).

Na abordagem da OT, na qual a gramática é constituída pelo conjunto de restrições (*constraints*) violáveis e hierárquicas (*ranked*), os fenômenos fonológicos podem ser definidos pelas interações e hierarquias (*ranking*) das restrições violáveis e gerais. Partindo desse pressuposto, o presente trabalho assume que: (i) a sílaba é um domínio prosódico onde as línguas expressam sua fonologia (Selkirk, 1980, Nespor & Vogel, 1986, Inkelas, 1989, etc.), embora não haja uma correlação direta entre sílaba e entidade fonética; (ii) as formas da sílaba variam de uma língua para outra e, na maioria das línguas, a silabificação atribuída ao conjunto de fonema(s) é previsível – no PB, por exemplo, a posição final (Coda) da sílaba é mais restringida do que a posição inicial (Onset) da sílaba.

Na teoria derivacional (Chomsky & Halle, 1968 e seus sucessores), postula-se que a silaba é formada pelas regras de formação

Agradeço ao Prof. Leo Wetezels, à Profa. Leda Bisol e à Profa Gladis Massini-Cagliari pela discussão e à Profa Eunice Nicolau pela leitura e correção do português. Todos os erros que persistem são da minha inteira responsabilidade.

da sílaba e estipula-se a ordenação na aplicação de regras para boaformação da sílaba. Diferentemente, o presente trabalho mostrará que as sílabas do PB são determinadas pelas interações e hierarquias de restrições gerais violáveis da OT.

1. TEORIA DE OTIMALIDADE

Na Fonologia Gerativa (mais exatamente, no âmbito da Teoria Derivacional), introduzida na literatura por CHOMSKY & HALLE (1968), os fenômenos fonológicos (a gramática) são definidos pelas regras que codificam generaliza-ções gramaticais, como mostra (1):

$$(1) A \rightarrow B/C _D$$

Em (1), a regra determina as entradas (*input*) potenciais para estruturas CAD e faz mudanças nelas – A se torna B no ambiente C_D. Nesta abordagem, o esforço da gramática está concentrado em determinar classes de *input* e em definir as delimitações de *input* para obter *output* correto. Além disso, as regras se aplicam serialmente nas formas subjacentes; as formas de superfície são derivadas pelos ordenamentos de regras ou pelos princípios de boa-formação; os níveis e ciclos são estipulados – na teoria derivacional, há representações intermediárias entre a representação subjacente (*input*) e a representação de superfície (*output*).

Diferentemente da teoria derivacional, a OT concentra seu esforço no *output*, e o *output* ótimo é obtido pelas interações e a hierarquia das restrições de boa-formação que se aplicam simultaneamente nas formas de superfície – não há representação intermediária. O pressuposto básico da OT é que a Gramática Universal é constituída pelo conjunto de restrições (*constraints*) violáveis e hierárquicas (*ranked*) e os fenômenos fonológicos podem ser definidos pelas interações e hierarquias (*ranking*) das restrições violáveis e gerais.

A OT têm cinco princípios básicos (cf. McCarthy & Prince, 1994, p.3):

1) Universalidade (*UNIVERSALITY*): UG fornece o conjunto *Con* de restrições que são universais e presentes universalmente em toda gramática.

- 2) Violação (*VIOLABILITY*): as restrições são violáveis; mas a violação é mínima.
- 3) Hierarquia (*RANKING*): as restrições são hierárquicas em função do sistema de cada língua; a noção de violação mínima é definida por essa hierarquia de restrições.
- 4) Inclusão (INCLUSIVENESS): A hierarquia de restrições avalia o conjunto das análises de candidato que são admitidas pelas considerações mais gerais de boa-formação de estrutura.
- 5) Paralelismo: A melhor satisfação da hierarquia de restrição é computada, considerando hierarquia por inteiro e conjunto de candidato por inteiro. Não há derivação serial.

De acordo com estes princípios, a Gramática é configurada, por Con, GEN e EVAL e pode ser esquematizada como abaixo:

(2) Estrutura da Gramática no âmbito da OT (Prince & Smolensky, 1993, p.4)

a. Gen
$$(In_k)$$
 \rightarrow $\{Out_1, Out_2,\}$
b. H-eval $(Out_1, 1 \le i \le \infty) \rightarrow$ Out_{real}

A Gramática Universal oferece Con(conjunto) de restrições universais, Gen(gerador) gera os candidatos potenciais infinitamente a partir de input (In $_k$) e finalmente H-eval(avaliação de harmonia) avalia os candidatos potenciais paralelamente e escolhe o candidato ótimo. Na OT, a gramática de cada língua é determinada pelas diferentes hierarquias de restrições universais.

O quadro (3), a seguir – chamado *tableau*, na OT – demonstra como o candidato ótimo é escolhido, nos moldes da referida Teoria. Ou seja: o quadro (3) ilustra a escolha de um candidato ótimo no qual: há duas restrições que estão em conflito em relação a /Entrada/, e a Restrição 1 domina a Restrição 2; o candidato 1 viola uma vez a Restrição 2 (a violação é marcada pelo asterisco (*) no *tableau*), enquanto o candidato 2 viola uma vez a Restrição 1; o candidato 2 viola uma restrição mais importante do que a violada pelo candidato 1; nesse caso, o candidato 1 é, portanto, o escolhido como candidato ótimo (marcado por (\$\sigma\$) no *tableau*). A exclamação (!) no *tableau*

significa a violação fatal e o sombreamento é usado para demonstrar a irrelevância na escolha do candidato ótimo depois da violação fatal – ou seja, o candidato 1 é ótimo, mesmo que ele viole mais de uma vez a Restrição 2. Se a hierarquia de restrições fosse inversa, o candidato 2 seria escolhido como ótimo. Isso significa que a variação de gramática de uma língua para outra língua pode ser explicada pelas diferentes hierarquias de restrições na OT.

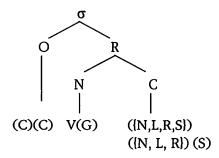
(3)

/Entrada/		Restrição 1	Restrição 2
Œ	candidato 1		
	candidato 2	*!	

2. SILABIFICAÇÃO DO PORTUGUÊS

As possíveis estruturas das sílabas do português podem ser representadas, como em (4):

(4) Estrutura Silábica do PB



Esta estrutura silábica do PB mostra que: i)Onset é opcional; ii) Coda é opcional; iii) segmentos complexos são permitidos.

Além disso, a epêntese é um fenômeno bem conhecido nos estudos da sílaba do PB, como ilustram as seguintes palavras: pneu [pineu]; Varig [varigi].

Na teoria derivacional, postula-se que a sílaba é formada pelas regras de formação da sílaba e estipula-se a ordenação na aplicação de regras para boa-formação da sílaba. Exemplificando, uma aplicação das regras de silabificação do português pode ser representada como abaixo:

Nesse caso, (5a) é a forma de Representação Subjacente (*input*) que é afetada pelas regras de formação de núcleo (5b) e depois pela regra de formação de Onset (5c) para se obter a forma de superfície [ka.ru] (5d). Neste exemplo, as regras de silabificação são ordenadas entre Onset e Coda. Se a regra de Coda se aplica antes da regra de Onset, a forma de superfície será uma forma mal-formada *[kar.u].

3. SÍLABAS DO PB NA ABORDAGEM DA OT

Nesta seção, analisa-se a silabificação do PB como resultado de interações de restrições universais da OT. Antes de se proceder à discussão da silabificação do PB, retoma-se algumas restrições relevantes, propostas em trabalhos anteriores à OT (cf. MCCARTHY & PRINCE 1993, 1995; PRINCE & SMOLENSKY, 1993).

Em primeiro lugar, de acordo com trabalhos anteriores à OT, há algumas restrições em relação a estrutura silábica:

(6) Onset: Toda sílaba deve ter Onset

(7) Nuc: As sílabas devem ter núcleo

(8) No-Coda: Codas são proibidas

(9) Coda-Condition: a Coda pode ter somente: [- vocálico, +soante] ou [-soante, +contínuo, +coronal]

(10) NoComplex: Mais de um C ou de um V não podem se associar às posições da sílaba.

No PB, o núcleo da sílaba é vogal e, como observamos na seção anterior, somente as consoantes /L, R, N, S/ são permitidas na posição da Coda da sílaba.

Em segundo lugar, há restrições em relação a fidelidade. A fidelidade assume que Gen relaciona segmentos/traços de *input* e *output* através de correspondência (MCCARTHY & PRINCE, 1995):

- (11) Dep I/O: o segmento/traço da entrada tem correspondente idêntico, na saída: Dep^{Nuc}, Dep^{Onsci}.
- (12) Max I/O: Os segmentos/traços da saída têm correspondente idêntico na entrada.
- (13) Contiguidade: a saída é contígua à entrada.

A restrição expressa em (11) proíbe a inserção de consoante (Dep^{Onset}) e de vogal (Dep^{Nuc}) no *output*. A restrição de (12) proíbe o apagamento de segmentos/traços dados na saída (*output*).

Como foi observado na seção anterior, no PB, é possível ter sílaba de uma vogal, como: <u>a.mor</u>, <u>a.sa</u> – o Onset é opcional e não há epêntese de Onset. Em termos da OT, isso significa que a Restrição Onset entra em conflito com a restrição Dep^{Onset} – uma pede que a sílaba tenha o Onset e a outra pede para se inserir o Onset. A Restrição Dep^{Onset} domina a restrição Onset, de modo que a sílaba de uma vogal viola a restrição Onset, como em (14a), abaixo, enquanto a violação de restrição Dep^{Onset} cria *output* mal-formado, como em (14b, e). Além disso, o PB não permite que os segmentos dados no *input* sejam apagados no *output*, como em (14c) – Max domina Onset (Max >> Onset). O exemplo de (14d) viola duas vezes a restrição Onset. Portanto, o exemplo (14a) é escolhido como *output* ótimo.¹

¹ A coluna da esquerda mostra os possíveis candidatos que Gen cria a partir de *Input* para se obter o candidato ótimo. Na OT, os possíveis candidatos são ilimitados teoricamente. Em geral, no entanto, os candidatos mais parecidos com o *input* são colocados no *tableau* da OT, pois os candidatos que são bem diferentes do *input* são eliminados pelas restrições da OT. Por exemplo, Gen pode criar um candidato *[az] a partir de /aza/. Esse candidato é eliminado pela violação de restrições tais como Onset, Max e NoCoda.

(14) Dep^{Onset}, Max >> Onset

/aza/	Dep ^{Onset}	Max	Onset
🎤 aa. za			*
b□a. za	*!		
c. (a) .za.		*!	
daz. a			**!
e□az. a	*!		*

A representação de (15), abaixo, mostra que a restrição Onset entra em conflito com a restrição NoCoda: (15a) viola uma vez a restrição Onset, enquanto (15b) viola duas vezes a restrição Onset e uma vez a restrição NoCoda. Para se obter (15a) como candidato ótimo, a restrição Onset domina a restrição NoCoda.

(15) Onset >> NoCoda

/aro/	Onset	NoCoda	
ℱ aa.ro.	*		
bar.o.	*!*	*	

No PB, a Coda é permitida, embora ela seja restrita. Em termos da OT, portanto, a restrição NoCoda entra em conflito com as restrições como Dep^{Nuc}, Max, Coda-Cond. Em (16), a seguir, NoCoda é dominado pela restrição Dep^{Nuc} para se obter (16a) como candidato ótimo, de modo que o candidato (16a) viola a restrição NoCoda, enquanto o candidato(16b) viola Dep^{Nuc}:

(16) Dep^{Nuc} >> NoCoda (Coda é opcional no PB)

/amoR/	Dep ^{Nuc}	NoCoda
☞aa.mor.		•
ba.mo.r□.	*!	

A restrição NoCoda entra em conflito com a restrição Coda-Cond, de modo que /R/ pode ser coda no PB em (16). Para ser coda, a consoante sempre satisfaz a restrição Coda-Cond – a restrição Coda-Cond domina a restrição NoCoda. O *tableau* (17), a seguir, mostra relação de hierarquia entre a restrição NoCoda e outras restrições. O candidato (17a) é ótimo, porque viola somente NoCoda, que é localizado em posição mais baixa na hierarquia de restrições e o /S/ no final da sílaba satisfaz a restrição Coda-Cond; o candidato (17b) é eliminado, pois viola a restrição Max que é não dominada no PB; o candidato (17c) perde na competição com (17a), pois Dep^{Nuc} >> NoCoda.

(17) Coda-Cond, Max >> Dep^{Nuc} >> NoCoda

/paS/	Coda-Cond	Max	Dep ^{Nuc}	NoCoda
☞ apaS.				*
bpa. (S)		*!		
cpa. S□.			*!	

O *tableau* (18) mostra que, quando a possível coda não satisfaz a restrição Coda-Cond, o candidato que viola Dep^{Nuc} – provocando epêntese – é ótimo, como se verifica em (18b); o candidato (18a) é eliminado pela violação da restrição Coda-Cond e o candidato (18c), pela violação da restrição Max.

(18)

/varig/	Coda-Cond	Max	Dep ^{Nuc}	NoCoda
ava. rig.	*!			
øbva. ri. g□.			*	
cva. ri. (g)		*i		

O PB permite os segmentos complexos nas posições de sílaba, conforme ilustrado em. (19), abaixo. Em (19a, b), quando há mais de um segmento na posição do Onset, o primeiro segmento é oclusivo ou fricativo (exceto, /s/) e segundo segmento é /r/ ou /l/. Em (19c), na posição da Coda, o segundo segmento é sempre /S/. (19d) mostra que a posição do núcleo pode ter ditongo.

- (19) a. <u>pr</u>ato, <u>tr</u>abalho, <u>cr</u>avo, <u>fr</u>ango, pala<u>vr</u>a
 - b. flauta, atlas, plano, claro
 - c. transporte, perspicaz
 - d. pai, calouro

Outro fenômeno presente no PB e bem conhecido na literatura é a epêntese nos segmentos complexos como demonstra (20):

- (20) a. /psikologia/ -> [pisikologia]
 - b. /pneu/ -> [pineu] ou [peneu]
 - c. /screver/ -> [iscrever]

Os exemplos de (20) e (21) mostram que a restrição NoComplex entra em conflito com a restrição Dep^{Nuc}. No *tableau* (21), a seguir, pode-se visualizar uma análise de segmento complexo que não provoca epêntese: a restrição Dep^{Nuc} domina a restrição NoComplex para se obter o candidato ótimo, (21a), em relação ao candidato (21 d); o candidato (21b) viola a restrição Coda-Cond que é não-dominado e (21c) viola duas vezes a restrição Dep^{Nuc}.

(21) Dep^{Nuc} >> NoComplex

/prato/	Sonor	Coda-Cond	Dep ^{Nuc}	NoComplex	NoCoda
• apra.to.				*	
b□p.ra.to.		*!	*		*
c□.p□.ra.to.			**!		
d. p□.ra.to.			*!		

Para explicar os segmentos complexos na posição de Onset, precisa-se de introduzir a restrição Sonor(idade). Os segmentos complexos do PB devem respeitar pelo menos duas escalas de sonoridade de acordo com o Princípio da Dispersão de Sonoridade (cf. CLEMENTS, 1988), como em (22)²:

(22) Sonor: oclusivo, fricativo < /s/, nasal < líquida

A restrição Sonor entra em conflito com a restrição NoComplex, de modo que os segmentos complexos são permitidos como os exemplos de (19) e não são permitidos como os de (20). Quando existem segmentos complexos na saída, a restrição Sonor nunca é violada no PB – portanto, ela é não-dominada e é localizada mais alta na hierarquia de restrições do que a restrição NoComplex:

(23) Sonor >> NoComplex

Se a hierarquia de restrições é inversa, o candidato (21a) deixa de ser ótimo. A restrição Sonor também entra em conflito com a restrição Dep^{Nuc}, quando os segmentos complexos provocam epêntese na saída. A restrição Sonor domina a restrição Dep^{Nuc}, que é violável no PB:

(24) Sonor >> Dep^{Nuc}

No *tableau* (25), verifica-se o seguinte: o candidato (25a) deixa de ser ótimo, devido à hierarquia de restrições (24); o candidato (25b) é mal-formado, devido à violação da restrição não-dominada Coda-Cond; o candidato (25d) viola duas vezes a restrição Dep^{Nuc}; o candidato (25c) viola só uma vez a restrição Dep^{Nuc} e é, portanto, o candidato ótimo.

² Esta restrição é adaptada para explicar os segmentos complexos do PB e bem específica para o PB porque /s/ não contém mesma escala de sonoridade do nasal. Deixa-se, portanto, mais refinamento desta restrição para trabalho futuro.

(25)

/pneu/	Sonor	Coda-Cond	Dep ^{Nuc}	Contig	NoComplex	NoCoda
apneu.	*!				*	
b∐p. neu.		*!	*.			*
ℱ cp□. neu.		,	*	*		
d□.p□. neu.			**!	*		

No tableau (25), a restrição Contig é introduzida para explicar a posição da vogal epentética no PB. Essa restrição entra em conflito com a restrição Dep^{Nuc}, que causa quebra nas sequências dadas na entrada, como em (25c, d). No entanto, nesses candidatos, a violação da restrição Contig não é decisiva para se obter o candidato ótimo. O tableau (26) mostra a relação entre as duas restrições. Para se obter o candidato ótimo, (26e), em relação ao candidato (26b), a restrição Contig é dominada pela restrição Dep^{Nuc}. Além disso, a restrição Contig entra em conflito com a restrição Onset, de modo que a vogal epentética do candidato ótimo (26e) cria uma sílaba que viola a restrição Onset, mas o candidato (26e) satisfaz e cria sílaba mais perfeita (CV), violando somente a restrição Contig. Cabe ressaltar, então, que o onset é opcional e violável no PB. Portanto, para obter candidatos ótimos, a restrição Contig domina a restrição Onset na hierarquia de restrições. Essas interações de restrições conseguem apontar o lugar onde a vogal epentética ocorre no PB.

(26) Dep^{Nuc} >> Contig >> Onset

/Slavo/	Sonor	Coda-Cond	Nuc	Max	Dep ^{Nuc}	Contig	Onset	NoComplex	NoCoda
a. (S) .la.vo.			 	*!					
bS⊕. la.vo.					*	*!			
cS. la.vo.			*!						
dSla.vo.	*!							*	
≁ e□S. la.vo.					*		*		*

Conforme mostra o *tableau* acima: o candidato (26a) é eliminado pela violação da restrição Max; o candidato (26c), pela violação da restrição Nuc, que proíbe a sílaba sem vogal; finalmente, o candidato (26d), pela violação da restrição Sonor.

O *tableau* (27) mostra interação de restrições no caso de coda complexa do PB.

(27)

/peRSpikaS/	Sonor	Coda-Cond	Nuc	Max	Dep ^{Nuc}	Contig	Onset	NoComplex	NoCoda
aper.spi.kas.	*!							*	**
bper. □s.pi.kas.					*!	*	*		***
cper.s□.pi.kas.					*!	*			**
dper.(s)pi.kas.				<u> +i</u>		*			**
epe.r⊕s.pi.kas.		1	l I	1	*!	*			**
🕶 fpers.pi.kas.							*	***	

O candidato (27f) é escolhido como ótimo pelo fato de, em relação aos outros candidatos, violar as restrições menos importantes na hierarquia de restrições. Assim, em (27a), o candidato perde a competição para o candidato ótimo, pela violação da restrição Sonor (na segunda sílaba), pela violação da restrição NoComplex (na segunda sílaba) e pela dupla violação da restrição NoCoda (na primeira sílaba e na terceira sílaba).

A hierarquia e a interação de restrições sobre a silabificação do PB nos termos da OT mostradas nesta seção, podem ser, assim, resumidas:

(28)

- a. Dep^{Onset}, Max >> Onset (14)
- b. Onset >> NoCoda (15)
- c. Dep^{Nuc} >> NoCoda (16)
- d. Coda-Cond, Max >> Dep^{Nuc} >> NoCoda (17)
- e. Dep^{Nuc} >> NoComplex (21)
- f. Sonor >> NoComplex (23)
- g. Sonor >> Dep^{Nuc} (24)
- h. Dep^{Nuc} >> Contig >> Onset (26)

CONCLUSÃO

Na teoria derivacional, além da estipulação dos ciclos ou níveis, postula-se que as regras se aplicam serialmente nas formas subjacentes e as formas de superfície são derivadas pelos ordenamentos de regras, ou pelos princípios de boa-formação. Na abordagem da OT, diferentemente da teoria derivacional, as formas de superfície são obtidas pelas interações e hierarquias de restrições que se aplicam paralelamente nas formas de superfície, dispensando derivações intermediárias, ciclos/níveis e regras. Além disso, a OT é baseada na gramática universal, de modo que as restrições nela postuladas são universais e as variações de uma língua para outra são determinadas pelas diferentes hierarquias de restrições.

No presente trabalho, reanalisou-se a silabificação do PB à luz do modelo da OT. Como foi mostrado na seção 3, há dois tipos de restrições em relação à silabificação do PB: uma restrição de estrutura silábica e uma restrição de fidelidade. A interação hierárquica de restrições de cada tipo pode ser representada como (29), a seguir:

- (29) a. Estrutura Silábica: Sonor, Núcleo, CodaCond >> Onset >> NoCoda, NoComplex
 - b. Fidelidade: Max, Dep^{Onset} >> Dep^{Nuc} >> Contig

Em (29a), a restrição NoComplex somente entra em conflito diretamente com a restrição Sonor em relação às restrições de estrutura silábica e não há relação hierárquica direta com a restrição Onset. No entanto, a restrição NoComplex compartilha o lugar com a restrição NoCoda na hierarquia de restrições, de modo que o comportamento desta restrição é muito parecido com o comportamento da restrição NoCoda – a coda é permitida quando satisfaz a restrição CodaCond, enquanto os segmentos complexos são permitidos se satisfazem a restrição Sonor. A hierarquia geral das restrições da OT sobre a silabificação do PB pode ser representada por (30):

(30) Sonor, Max, Dep^{Onset}, Nuc, Coda-Cond >> Dep^{Nuc} >> Contig >> Onset >> NoCoda, NoComplex

Em síntese, a análise da silabificação do PB aqui apresentada permite afirmar que:

- (i) as sílabas das formas de superfície do PB são obtidas por interações e hierarquias de restrições, que se aplicam paralelamente nas formas de superfície, conforme prevê a OT, dispensando derivações intermediárias, ciclos/níveis e regras;
- (ii) a silabificação do PB envolve dois tipos de restrições uma de estrutura silábica e a outra, de fidelidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHOMSKY, N. & M. HALLE. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper and Row. 1968.
- CLEMENTS, G. N. The Role of the Sonority Cycle in Core Syllabification. Working Papers of the Cornell Phonetics Laboratory 2, p. 1-78, 1988.
- INKELAS, S. *Prosodic Constituency in the Lexicon*. Doctoral Dissertation. Stanford University. 1989.
- ITÔ, Junko. *Syllable Theory in Prosodic Phonology*. Doctoral dissertation, Amherst: University of mass. 1986.
- ITÔ, Junko & A. MESTER. Reflection on the CodaCond and Alignment, in J. MERCHANT, J. PADGETT and R. WALKER (eds.) *Phonology at Santa Cruz, Vol. 3.*. ROA-141. 1994.
- MCCARTHY, J. & A. PRINCE. Generalized Alignment. *Yearbook of Morphology*, p. 79-153. ROA-7. 1993.
- MCCARTHY, J. & A. PRINCE. The Emergence of the Unmarked Optimality in Prosodic Morphology. Ms. ROA-13. 1993.
- MCCARTHY, J. & A. PRINCE. Faithfulness and Reduplicative Identity in Prosodic Morphology. in BECKMAN, Dickey & URBANCZYK, (eds.) *Papers in Optimality Theory*, Amherst:GLSA. ROA-60/ROA-216 p. 249-384. 1995.
- NESPOR, M. & I. VOGEL. Prosodic Phonology., Dordrecht:Foris. 1986.
- PRINCE, A. & P. SMOLENSKY. Optimality theory: constraint Interaction in Generative Grammar. Ms. (to appear, MIT Press) 1993.
- SELKIRK, E. O. (1980). On Prosodic Structure and its Relation to Syntactic Structure. Indiana University Linguistics Club.

Fonética, Fonologia e Fonologia Experimental*

José Olímpio de Magalhães

Embora possamos encontrar no século XIX trabalhos que tentavam demonstrar que havia um lado psíquico e um lado físico da fonética, como, por exemplo, o de Baudoin de Courtenay,¹ que distingue psico-fonética de fisiofonética, a definição do objeto próprio do estudo da fonologia só vai surgir mesmo com a preocupação dos lingüistas da Escola de Praga, liderados por Nikolai Trubetzkoy e Roman Jakobson, nas décadas de 1920 e 1930, em discutir as chamadas dicotomias apresentadas por Saussure² como língua e fala, diacronia e sincronia, significado e significante, tentando aplicá-las ao estrato fônico das línguas.

Hoje, podemos dizer que o objetivo maior da teoria fonológica é o de fornecer um modelo do processamento mental que resulta nos sons da fala ou na fala propriamente dita. Para isso, o lingüista procura especificar os mecanismos que geraram o som ou a cadeia de sons (o **quê**) e o(s) contexto(s) (o **onde**). A resposta a esta busca depende muito do que consideramos ser o conjunto de operações primitivas no processamento fonológico e também de como definimos a composição interna de um som, tornando-o susceptível ou não ao processamento.

Este texto é uma versão reelaborada da "Introdução" de nossa Tese defendida junto à Faculdade de Letras da UFMG, como um dos requisitos ao Concurso Público para Professor Titular.

¹ Baudoin de Courtenay, 1895 [1972].

² Saussure, 1969.

Com o surgimento da fonologia, procurou-se fazer uma divisão de trabalho entre fonólogos e foneticistas. Tal divisão de tarefas não é tranqüila e passa por discussões de hipóteses sobre a verdadeira natureza da fala: a fonética interessa-se pelas propriedades universais da fala, estudada por métodos científicos, o que equivale dizer que a fonética lida com objetivo físico ou realidade concreta; a fonologia pretende relacionar-se à organização lingüística desta realidade, isto é, a fonologia maneja a verdadeira realidade mental que subjaz à fala.

Ohala (comunicação pessoal) diz que a linha mestra ("the main stream") do trabalho dos fonólogos está em propor uma representação dos fenômenos fonológicos, mas que ele prefere trabalhar com as margens (a parte marginalizada) da fonologia, ou seja, com os dados históricos e físicos. Segundo Ohala, a fonologia se diz mentalista, sincrônica mas, no fundo, os fenônmenos que ela quer representar são de cunho físico e histórico.

Não podemos, no entanto, simplificar tanto a discussão e deixar de indagar as razões de tal divisão.

Uma primeira discussão relaciona-se à ênfase dada ao caráter universal da fonética em oposição à focalização dos fatos específicos a uma língua pela fonologia. Conforme Clark e Yallop (1995), ³ tal afirmação não é convincente pois, embora a fonética freqüentemente vise a generalizar sobre os órgãos da fala e a acústica, muitos trabalhos em fonética referem-se especificamente a uma língua, como, por exemplo, o estudo da articulação de certos sons específicos, digamos, do português. Por outro lado, a fonologia interessa-se também pela generalização sobre as línguas: ⁴ o esforço em usar terminologia e notações uniformes para descrever a organização fonológica de várias línguas é um exemplo de seu interesse pela universalidade. ⁵

³ Clark e Yallop, 1995, p.1-7.

⁴ Conf. Magalhães, 1990, p. 3-6.

⁵ Esse interesse está de acordo com a Teoria de Princípios e Parâmetros de uma gramática universal, no sentido de Chomsky (1980) e (1981). Segundo Chomsky, "princípios abstratos da faculdade da linguagem, parte de nosso equipamento biológico, cruzam-se com os materiais fornecidos pela experiência para produzir julgamentos precisos a respeito de casos complexos

A outra discussão, sugerida por Clark e Yallop, 6 relaciona-se à ênfase que se dá à natureza física ou concreta da fonética em oposição ao caráter mental, abstrato da fonologia. Perguntamos: em que sentido um movimento da língua ou uma onda sonora são físicos ou concretos? Uma cine-radiografia ou ondas sonoras traçadas em um papel só têm alguma coisa a dizer se estiverem relacionadas ao sistema lingüístico do falante e do ouvinte. Por si só elas não dizem nada sobre a organização do falante em termos de sílabas ou palavras, ou das decisões perceptuais do ouvinte em termos de sons ou categorias. Do mesmo modo, quando, na fonologia, falamos de sistemas lingüísticos ou de organização mental corremos o risco de desprezar as intuições e descobertas ("insights") do falante.

Ohala ⁷ culpa o Estruturalismo pela quase total exclusão dos estudos de fonética na educação do lingüista: "A grande maioria dos fonólogos não inclui a fonética em seus estudos devido a uma falta tanto de gosto quanto de treinamento". Manteve-se uma fonética taxonômica, mas

"a idéia de que os princípios da produção da fala, isto é, neuromusculares, anatômicos, aerodinâmicos, acústicos, auditivos, poderiam ou deveriam ser procurados pelas respostas que eles podem fornecer às questões fonológicas tornou-se completamente estranha ao pensamento dos fonólogos".8

Atualmente, fala-se cada vez mais da interface existente entre as diversas partes da gramática. Trata-se de um esforço no sentido de desfazer as barreiras existentes entre os diversos domínios. Entre-

que escapam a toda experiência. Estes princípios, com muitas outras coisas, contribuem pois de maneira fundamental para determinar nosso conhecimento da especificidade das associações sons-sentidos. (§) É isto que esperamos encontrar em uma teoria de uma gramática universal, mesmo que ainda estejamos arranhando a superfície" (Chomsky, [1980], (1985) p. 171-172).

⁶ Op. Cit., p.1-7.

⁷ Ohala, 1990, p. 157. Optamos (ousamos), neste texto, por traduzir as citações do original. A referência à(s) página(s) corresponde ao texto original consultado.

⁸ Op. Cit., p. 158.

tanto, sobre a interface fonética/fonologia, Ohala ⁹ afirma que não existe esta interface, pois as duas disciplinas estão estreitamente integradas. "Interface é um termo comumente usado para designar a conexão entre computadores e seus periféricos, como por exemplo, impressoras. Interfaces são mecanismos separados que transferem materiais ou sinais de um esquema ou sistema para uma forma utilizável por outro".

Por essa definição, podemos concluir que, numa situação de interface, existem duas entidades bastante autônomas que interagem muito pouco ou apenas ocasionalmente. O termo interface é, pois, inadequado para a fonologia e a fonética porque minimiza a coincidência dos domínios cobertos por estas duas disciplinas, assim como seus interesses, métodos e dados. Seria como querermos proclamar a autonomia ou independência, por exemplo, entre química e biologia da biologia molecular ou, ainda, entre física e química da físico-química.

Concluindo, mas não esgotando essa discussão sobre a integração fonética/fonologia, queremos traduzir a opinião de Ohala 10 de que

"a fonologia é uma disciplina mais abrangente, não porque tenha alcançado um desenvolvimento maior e melhor – o oposto poderia ser verdade – mas simplesmente porque olha e procura respostas em uma extensão mais ampla de fenômenos envolvendo o ato da fala. Essas respostas virão, possivelmente, da fonética, da psicologia e de estudos de cultura e sociedade – incluindo como estes domínios de estudo definem o ato de fala em termos atuais e do passado".

Essa integração fonética/fonologia pode ser alcançada pelo que Ohala ¹¹ propõe como *Fonologia Experimental*. O que apresentaremos aqui é, em linhas gerais, um apanhado de suas idéias.

Parece um paradoxo falarmos em fonologia experimental se entendermos a fonologia unicamente como uma abstração da realidade mental que subjaz à fala, ou como um constructo teórico

⁹ Op. Cit., p. 154.

¹⁰ Op. Cit., p. 168.

¹¹ Ohala, 1985 e ss.

baseado nas intuições ou especulações do lingüista, sem uma relação direta com os dados, tomando como base um "falante-ouvinte ideal". Essa idealização contrasta competência com desempenho, privilegiando a primeira e excluindo os fatores de desempenho.

Já em 1973, Ohala 12 constatava

"ser claro para um crescente número de lingüistas que o formalismo estéril, enfadonho e as especulações não-controladas que caracterizam a maior parte da fonologia gerativa e seus ramos não revelarão, por si mesmos, nada sobre os processamentos mentais. As especulações precisam ser guiadas e restringidas por evidência empírica... Formalismo e especulação, se perseguidos como fins em si mesmos, são apenas diversões intelectuais". ¹³

Chomsky afirma ¹⁴ que "as ciências experimentais não estão separadas das ciências teóricas" e que "perguntar se o trabalho descritivo seria útil à explicação seria como perguntar se experimentos são úteis para a teoria em física". E conclui: "Você não vai adiante sem eles".

A construção de uma teoria ¹⁵ deve ser baseada em evidências. As evidências sustentam teorias mas não têm como finalidade provar que uma teoria é verdadeira; elas apontam quais teorias dão conta menos bem dos fatos e nos ajudam, pois, a escolher entre as teorias que competem entre si. Portanto, as teorias são tão boas quanto as evidências em que elas se baseiam: hipóteses são levantadas, evi-

¹² Ohala, 1973, p.35.

¹³ Não podemos, entretanto, negar a importância dos **modelos** teóricos. Um modelo permite que uma teoria seja de tal modo explícita em sua formulação que elimine qualquer tipo de ambigüidade sobre o que está sendo proposto. A criação de um modelo conduz a um **formalismo**, que é o que torna uma teoria explícita. É muito mais fácil testar uma teoria estabelecida dentro de padrões formais rígidos do que teorias não assentadas formalmente. Fora isso, o formalismo não tem qualquer valor.

¹⁴ Chomsky, 1997, p. 75-76, em perguntas respondidas à Revista DELTA.

¹⁵ O termo "teoria" está sendo utilizado aqui no sentido original de "hipótese", isto é, uma suposição ou especulação quase sempre com pouco ou nenhum suporte empírico.

dências são apresentadas a favor e contra, algumas hipóteses são aceitas e ganham adeptos, mas, mais cedo ou mais tarde, são suplantadas por novas hipóteses que apresentam melhores evidências. ¹⁶

Há dois tipos de evidência: interna e externa. Na análise fonológica, as evidências internas advêm de qualquer tipo de dados colhidos de um dicionário, gramática, texto ou transcrição de fala, como, por exemplo, variação alofônica, restrições nas sequências de sons, ligações de palavras, variação dialetal, variação morfofonêmica. As evidências externas surgem de fontes não-tradicionais: jogos de palavras, erros de fala, enganos cometidos por aprendizes de primeira ou de segunda língua, experimentos de qualquer natureza (fonético, psicolingüístico, sociolingüístico), e outros.

De fato, há muitos dados do desempenho lingüístico do falante que podem constituir evidências em favor das hipóteses sobre o conhecimento que o falante nativo tem sobre o padrão sonoro de sua língua e de como ele o usa. Segundo Kiparsky, ¹⁷ as representações fonológicas não constituem matéria de decreto teórico nem fundamentam-se apenas em considerações formais das regularidades de superfície; pelo contrário, evidências externas para a realidade psicológica das análises abstratas podem advir da métrica, do verso, dos jogos de palavra, dos erros de fala, da ortografia <u>e dos experimentos</u> (grifo nosso).

Os experimentos fornecem evidências da mais alta qualidade. Qualquer investigação teórica ou científica de qualquer aspecto da fala deve ser empírica, isto é, baseada particularmente na observação. Embora este procedimento seja mais evidente em relação à articulação e à acústica, os sistemas e estruturas apregoados pela fonologia precisam também ser justificados empiricamente. A fonologia Experimental é, pois, uma abordagem da fonologia que procura integrar

¹⁶ Segundo Clark & Yallop 1995, p. 6,

[&]quot;o conhecimento científico e a análise têm um caráter de "abastecedor" de novos conhecimentos e análises. Portanto, as novas descobertas ou perspectivas de análise não podem ser tomadas como verdade final, excluindo as demais. Perseguir a verdade absoluta é uma coisa; possuíla, é bem outra."

¹⁷ Kiparsky, 1982.

as descobertas da fonética experimental e da psicologia experimental, na esperança de relacionar as descrições fonológicas a um comportamento observável.

A fonologia experimental não é um novo rótulo para a fonética experimental que, diga-se de passagem, tem uma tradição bem estabelecida de experimentação. Filosoficamente, enquanto a fonética experimental tem uma atitude marcadamente positivista, a fonologia experimental é melhor qualificada como hipotético-dedutiva, isto é, guiada por produtos da razão (as hipóteses) e por produtos dos sentidos (os dados). Resumindo, a fonologia experimental procura conciliar o que pensamos com o que vemos. Ladefoged costuma diferenciar a fonética positivista tradicional da "fonética lingüística", motivada pela teoria lingüística. A fonologia experimental é também bem mais abrangente do que a fonética: ela incorpora certas áreas da psicologia bem como experimentos sociolingüísticos semelhantes àqueles desenvolvidos por Labov, 18 por exemplo. Enfim, tudo o que possa trazer respostas confiáveis às questões tradicionais da fonologia pertence à fonologia experimental.

A experimentação em qualquer disciplina científica tem sua fundamentação filosófica calcada em dois elementos básicos: primeiro, a dúvida ou ceticismo diante daquilo que nos apresentam como sendo a verdade ou que nós mesmos pensamos ser verdadei-ro. Este ceticismo tem ocasionado o aparecimento de muitos sistemas filosóficos e religiosos. Quando a dúvida ou o ceticismo não são admitidos, quando não podemos fazer experimentos, temos os dogmas. Este não é o caso da ciência. O segundo elemento é o esforço em resolver a dúvida, é fazer alguma coisa para contra-atacar as fontes suspeitas de erro, que é exatamente a proposta de métodos experimentais.

Uma teoria deve trazer junto com suas afirmações as sementes de um teste. A fonologia experimental procura testar teorias, não, construir teorias. As aplicações de testes podem sugerir modificações em uma teoria ou mesmo seu abandono e a criação de uma nova. A inseparabilidade da teoria e do experimento baseia-se no simples fato de que, se alguém pode formular um pensamento sobre alguma coisa, isto é, criar uma hipótese, alguém pode igualmente examinar

¹⁸ Labov, 1966.

de forma crítica a origem desse pensamento e propor mecanismos de refinamento e controle das observações que o motivaram.

Uma preocupação que pode passar pela cabeça das pessoas que pretendem iniciar-se na técnica experimental é a de que o experimento exige procedimentos complicados ou instrumentos sofisticados. Trata-se de um equívoco. O mais importante para a experimentação é a **atitude** da pessoa, manifestada de dois modos: primeiro, <u>argúcia</u> para ver que o mundo não é como realmente parece ser, isto é, que nossas sensações e impressões e, conseqüentemente, nossas opiniões e julgamentos sobre as coisas que nos rodeiam podem ser falsas; segundo, <u>disposição</u> para de fato fazer alguma coisa para corrigir ou compensar os possíveis erros, fazendo observações sob condições cuidadosamente controladas.

Os experimentos podem ser classificados como "produzidos pela natureza" ("nature-made") ou "produzidos pelo homem" ("manmade"). Nos primeiros, a natureza fornece as variáveis e tudo o que o homem tem a fazer é estar no lugar certo e na hora certa para fazer as devidas observações. Na fonologia, estas manifestações da natureza podem ser exemplificadas com os seguintes casos: falantes fazendo novas derivações pelo acréscimo, digamos, de sufixos; erros de fala; problemas na produção da fala ou no sistema de percepção causados, por exemplo, por deficiências físicas. Já nos experimentos "produzidos pelo homem", o experimentador controla as variáveis e faz as observações. Eles constituem um modo muito mais eficiente de testar as teorias posto que a natureza nem sempre nos apresenta situações com as variáveis de interesse. ¹⁹

Iniciamos este artigo discutindo as relações existentes entre fonética e fonologia. A proposta de uma fonologia experimental aponta para uma integração entre as duas disciplinas: os foneticistas experimentais cientes das suposições e implicações teóricas de seu trabalho; os fonólogos, cientes dos métodos empíricos e da necessidade de se ter evidências. Não podemos, entretanto, iludir-nos pensando que o conhecimento adquirido através dos experimentos

¹⁹ Em Magalhães (1997), é apresentado um experimento deste tipo. Partindo de um arcabouço teórico, o autor monta e manipula os dados, e os submete às decisões perceptuais de ouvintes. Para maiores detalhes sobre o experimento, sugerimos consultar a obra, da p. 10-23 e o cap. IV.

seja absoluto. A proposta primária da experimentação não é criar conhecimento mas, antes, de refinar nosso conhecimento.

"Na verdade, podemos mesmo dizer que os experimentos, de certa forma, destroem o conhecimento; pelo menos eles nos ajudam a mostrar quais de nossos pensamentos sobre as atividades do mundo não concordam com a observação devendo, pois, ser descartados" ²⁰

Conforme deixamos entrever até aqui, o objetivo maior de nosso trabalho em pesquisa fonológica é o de mostrar que a experimentação pode apontar evidências a favor ou contra uma determinada teoria, ou pode sugerir refinamentos à teoria. Como fonólogo, vimos desde 1985²¹ trabalhando com modelos de representação fonológica aplicando-os a certos processos fonológicos do português, dentro de um quadro teórico conhecido como Teoria de Governo. Entretanto, dificuldades em definir de forma adequada e fundamentada os segmentos tendo em vista sua posição na sílaba, bem como em caracterizar o processamento mental realizado pelos falantes ao optar por determinadas estruturas vinham nos incomodando havia algum tempo. Parecia-nos que a prática da fonologia como uma disciplina autônoma induzia-nos a uma série de circularidades e de incertezas. Uma vez que a fala é um sistema simultaneamente articulatório, aerodinâmico, acústico, auditivo e neurofisiológico imaginamos que uma integração (diríamos mesmo uma familiaridade) maior com a fonética nos seus diferentes domínios, poderia auxiliar-nos nessas dificuldades. Nesse texto, demos uma tônica dessa nossa preocupação e retratamos as idéias de Ohala sobre o experimento em fonologia.

²⁰ Ohala e Jaeger, 1986, p.2.

²¹ Cf. Magalhães, a partir de1986.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDOUIN DE COURTENAY. Jan. Some general remarks on linguistics and language. *Baudouin de Courtenay* 1895[1972], p. 49-80.
- CHOMSKY, N.. Rules and representations. New York, Columbia University Press, 1980.
- CHOMSKY, N.. Lectures on government and binding. Dordrecht, Foris Publication, 1981.
- CHOMSKY, N.. *Règles et représentations*. Trad. por Alain Kihm, Paris, Flamarion, 1985.
- CHOMSKY, N.. Chomsky no Brasil. *Revista DELTA*, PUC/SP, v. 13, n. especial, 229 p., 1997.
- CLARK, John. e Colin YALLOP. An Introduction to phonetics and phonology. Second edition, Cambridge, Mass, Blackwell, 1995.
- JAKOBSON, Roman.(1939). Observations sur le classement phonologique des consonnes. *Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences*. (Ghent) 34-41, 1939. Reimpresso em *Jakobson*, 1962: 272-279.
- JAKOBSON, R., C.G.M. FANT e Morris HALLE. *Preliminaries to speech analysis: the distinctive features and their correlates*. Cambridge, Mass., MIT Press. (MIT Acoustics Laboratory Technical Report 13), 1952.
- KIPARSKY, P. *Explanation in phonology*. Dordrecht, Holanda, Foris Publications, 1982.
- LABOV, W. (1966). Hypercorrection by the lower middle class as a factor in linguistic change. *Sociolinguistics*. W. Bright (ed.) The Hague: Mouton, 84-113.
- MAGALHÃES, José O. de. Systèmes vocaliques simples possibles. Manuscrit, Université du Québec à Montréal, 1986.
- MAGALHÃES, José O. de. Gouvernement phonologique dans les verbes portugais. Manuscrito, Univ. de Montréal, 1987.
- MAGALHÃES, José O. *Une étude de certains processus de la phonologie portugaise dans le cadre de la Théorie du Charme et du Gouvernement.* Tese de Doutorado, Univ. de Montréal, 1990.
- MAGALHÃES, José O. de. A teoria "Charm and government" e a definição das vogais do português. In *Revista Letras & Letras*, EDUFU, Uberlândia, p. 57-65, 1992.
- MAGALHÃES, José O. de. Aspectos Fonológicos segundo a Teoria do Charme e do Governo: padrão silábico e sílaba máxima. *Letras de Hoje*, nº 98, PUC/Porto Alegre, p. 113-128, 1994.
- MAGALHÃES, José O. de. Os constituintes da sílaba e o governo prosódico. Atas do I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Lingüística, Salvador, p. 377-387, 1996.

- MAGALHÃES, José O. de. Fonologia Experimental, Fonologia de Governo e o encontro oclusiva-oclusiva no português do Brasil. Tese submetida ao Depto. de Lingüística da UFMG, como um dos requisitos ao concurso de Professor Titular, 1997.
- OHALA, John J. On the design of phonological experiments. (Manuscrito). Expanded version of a paper read at the Winter 1972, LSA meeting, Atlanta, Georgia, 1973.
- OHALA, John J. Consumer's guide to evidence in phonology. *Phonology Yearbook 3*, pp. 3-26, 1986.
- OHALA, John J. Experimental phonology. *Proceedings of the Annual Meeting, Berkeley Linguistic Society 13.* pp.207-222, 1987.
- OHALA, John J. The segment: primitive or derived?. *Papers in laboratory phonology II*. G. Docherty e R. Ladd, Editors, Cambridege University Press, p. 166-189, 1990.
- OHALA, John J. There is no interface between phonology and phonetics: a personal view. *Journal of Phonetics* 18, p. 153-171, Academic Press Inc, 1990.
- OHALA, John J. Alternatives to sonority hierarchy for explaining the shape of morphemes. *Papers from the Parasession on the syllable* Chicago Linguistic Society, Chicago, p. 319-338, 1992.
- OHALA, John J. Experimental phonology. *The handbook of phonological theory*. Edited by John A. Goldsmith, Cambridge, Mass, Blackwell, 1995.
- OHALA, John J. e KAWASAKI-FUKUMORI, Haruko. (in press). Alternatives to the sonority hierarchy for explaining segmental sequencial constraints. 31 páginas.
- OHALA, John J. e JAEGER, J. J.(editores). *Experimental Phonology*. Orlando, Fl., Academic Press Inc, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 8ª edição, 1977.
- TRUBETZKOY, N. S. *Principles of Phonology.* Trad. de C. A. M. Baltaxe. Berkeley, University of California Press, 1939[1969].

FILOSOFIA DA LINGUAGEM SEM REPRESENTAÇÕES

Antonio Marcos Pereira

O pragmatismo, uma postura filosófica razoavelmente respeitável e inegavelmente legítima, parece para alguns ter sido transformado em uma forma decrépita e insólita de fazer filosofia, em descompasso com os tempos, irrelevante para a prosperidade de nossas investigações, um momento menor do pensamento ocidental. A atitude com a qual muitos filosófos recebem a virada para o pragmatismo por parte de alguns de seus colegas - como Rorty e Putnam – é a atitude com que usualmente lidamos com alguém que, cansado de jogar pelas velhas regras, simplesmente desiste do jogo. Chamar alguém de "pragmatista" hoje é, em muitos setores da academia, uma forma de insulto - geralmente a expressão "pragmatista" é tomada como um grosseiro equivalente de "relativista" ou "irracionalista". Poucos se dão ao trabalho de sequer ler alguns autores pragmatistas para depois então julgar o valor de suas doutrinas. A estratégia mais frequente é valer-se de descrições folclóricas e explicitamente detratoras do pragmatismo, como as oferecidas por Russell e Heidegger, e partir daí destituir de valor quase todo tipo de filosofia que possa caber sob a denominação "pragmatismo".

Apesar desse panorama desfavorável, parece inegável que o veredito que Rorty proferiu em 1961 está valendo: o pragmatismo está se tornando respeitável novamente. Se tomarmos como

¹ RORTY, 1961, p. 197.

exemplares os filósofos que compõem o primeiro escalão da filosofia de inspiração analítica depois dos anos 50 vemos que, ao invés de ser apenas um conjunto de doutrinas obsoletas defendidas por filósofos – como Peirce, James e Dewey – que não viveram os dias esclarecidos da filosofia pós-virada linguística, o pragmatismo sobreviveu, e se fortaleceu ao longo do século. Não sobreviveu como uma frente de batalha instituída sob a forma de um programa de pesquisa preciso, aguerrido e competitivo, mas como uma atitude que subjazia a alguns dos mais cruciais desenvolvimentos filosóficos deste século. Essa disposição, progressista e anti-conservadora, avessa a escolasticismos e puritanismos e insistentemente desconstrutora de problemas oriundos da epistemologia de inspiração cartesiana é uma das características mais salientes dos que fazem jus à alcunha de pragmatistas, e é o que justifica e sustenta o pragmatismo hoje, em suas diversas expressões.

Nesse sentido, podemos tomar como pragmatistas filósofos tão diversos em temperamento, predileções retóricas e foco de trabalho quanto Goodman e Quine, Putnam e Rorty, Davidson e Sellars. Todos nesta lista contribuiram de alguma forma para a "virada lingüística" em filosofia; todos, igualmente, contribuiram para uma renovação do pragmatismo na medida em que os desenvolvimentos que realizaram ao interior da filosofia analítica *strictu sensu* resultaram na transformação do escopo de problemas e projetos que caraterizavam esta mesma filosofia, dita lingüística, e, em maior ou menor medida, propiciaram a recuperação de veios críticos à epistemologia de inspiração cartesiana que haviam sido prenunciados por Peirce, James e Dewey.

Há uma peculiaridade nesse processo que me parece extremamente importante. Na mesma medida em que a filosofia – pela centralização da filosofia da linguagem e pela tematização do significado como um aglutinador de problemas que, uma vez resolvidos, supostamente dariam conta de boa parte das querelas que a epistemologia carrega desde o século XVII pelo menos – se caracterizou pela virada para a lingüística e recebeu influxos transformadores do pragmatismo, igualmente o pragmatismo transformou-se ao amalgamar-se a uma certa filosofia da linguagem.

Quando refiro-me a "uma certa filosofia da linguagem" estou pensando na taxonomia proposta por Brandom quando diz que podemos dividir a filosofia da linguagem contemporânea em dois grupos opostos. Assim, de um lado teríamos a tradição configurada por Russell, Carnap, Tarski e o primeiro Wittgenstein² – autores que tomam os conceitos de representação e verdade como sendo a base a partir da qual uma teoria da significação (e, por extensão, uma teoria da linguagem) deve ser desenvolvida. "De acordo com esta perspectiva", diz Brandom,

o aspecto essencial da linguagem é sua capacidade de representar as coisas como são. Compreender esta função em detalhe é, dessa forma, uma questão de descrever as condições sob as quais sentenças em particular representam verdadeiramente as coisas como são. A semântica formal, o estudo das condições de verdade de sentenças de vários tipos de discurso, é a expressão natural desta perspectiva.³

Em oposição a esta perspectiva teríamos outra, caracterizada por Dewey e pelo segundo Wittgenstein:⁴

De acordo com esta perspectiva, a linguagem é melhor compreendida como um conjunto de práticas sociais. Para entender como funciona a linguagem, devemos atentar para os usos das sentenças e as circunstâncias nas quais as sentenças são utilizadas.⁵

Observem que em ambos os casos o suposto "objeto" é o mesmo – a linguagem. Mas observem também como a diferença na definição do que é relevante para o desenvolvimento de uma filosofia da linguagem está atrelada a outras pressuposições, que não estão explicitadas em qualquer das formulações, mas que são cruciais para que possamos compreender o que está em jogo num e noutro projeto.

² Refiro-me aqui, especificamente, ao *Tractatus Logico-Philosophicus* (WITTGENSTEIN, 1961).

³ BRANDOM, 1976, p. 137.

⁴ Neste caso, estou fazendo referência a *The Blue and Brown Books* (WITTGENSTEIN, 1965) e *Philosophical Investigations* (WITTGENSTEIN, 1968).

⁵ BRANDOM, 1976, p. 137.

No caso do segundo grupo, a linguagem é tomada como "um conjunto de práticas sociais", um labor interativo no qual estamos permanentemente engajados. A porta está aberta, nessa definição de linguagem, para uma ênfase a aspectos processuais e dinâmicos, a coisas que são feitas na, com ou através da linguagem. A presença de Dewey e do segundo Wittgenstein neste grupo são óbvias: ambos insistiram veementemente por uma naturalização da linguagem — a linguagem é uma coisa feita por um bando de animais espertos —, por um reconhecimento do predomínio do linguajeiro sobre o gramatical, reconhecimento associado à sugestão de que há um embaraço inevitável entre conhecimento e linguagem que ambos sustentavam inspirados por uma atenção cuidadosa à dinâmica vertiginosa da variabilidade interpretativa.

No caso do primeiro grupo, notem que a consideração que "o aspecto essencial da linguagem é sua capacidade de representar as coisas como são" remete-nos imediatamente às famosas metáforas da linguagem como espelho da realidade e a projetos de formalização devotados a alcançar a acurácia inabalável da definição interna, nuclear, das "coisas como elas são". Portanto, uma vez que o próprio da língua é sua possibilidade de espelhamento acurado da realidade circundante, a relação de confronto entre sujeitos cognoscentes e mundo objetivo é tomada como dada, e a linguagem seria o porto de passagem entre os universos objetivo e subjetivo. Neste horizonte, a derivação expressiva dessa definição da língua só pode ser a semântica formal. A formalização é primordial porque só através de um aparato formal bem estipulado podemos alcançar a pureza das representações das coisas do mundo como elas realmente são, e o que as coisas realmente são não é algo submetido aos ditames contingentes da variabilidade contextual, cultural, ou disposicional. Se a linguagem ordinária eventualmente subverte ou perverte o que está previsto nos esquemas formais que estabelecem a linguagem em seu aspecto essencial, tanto pior para a linguagem ordinária.

É nesse ambiente conceitual, característico desta filosofia da linguagem de cunho mais formalista, que se mantém a noção de representação. Parte das famosas notas de rodapé a Platão, uma definição dicionarizada de representação nos remete a um conteúdo apreendido pelos sentidos, pela memória ou pelo pensamento; nosso uso trivial do termo indica noções correlatas de substituição,

figuração e desempenho teatral. Sua apropriação em filosofia é vasta, e muito bem documentada e sedimentada pela longevidade.

Na medida em que mantemos a noção de representação como núcleo do que chamamos de filosofia da linguagem, ou mesmo de filosofia num sentido mais amplo, estamos atrelados a uma perspectiva dos processos cognitivos e lingüísticos que pode ser definida como faz Rorty, ao dizer que, para os "representacionistas", "[c]onhecer é representar acuradamente o que está fora da mente; assim, compreender a possibilidade e a natureza do conhecimento é compreender o modo pelo qual a mente é capaz de construir tais representações". 6 Decorrências dessa definição do conhecer seriam a sugestão de que a linguagem media relações entre as esferas objetiva e subjetiva da realidade ou, ainda, que a dinâmica interpretativa se dá através de um processo de catalogação, consulta e conferência de etiquetas em uma coleção de itens mentais que desfilam em marcha procedural por trilhas de fluxogramas computacionais. O que é peculiar à linguagem, nesta acepção, é o seu caráter representacional, o fato de ser o mapa do mundo que carregamos na cabeça.

A proposta dos defensores da visão da linguagem como um conjunto de práticas sociais - setor para onde dirijo minhas simpatias, como deve estar evidente, e no qual se alojam tranquilamente os renovadores do pragmatismo que citei anteriormente - é bastante incisiva: trata-se de compreender que, provavelmente, só poderemos progredir na inquirição na medida em que consigamos abandonar a noção de representação e sua corte de correlatos e associados, mudar assim nossas descrições dos processos cognitivos e lingüísticos, mudar em consequência nossa visão do que são problemas filosóficos e rearrumar de maneira geral o quadro de definição dos lugares respectivos das disciplinas e exercícios de reflexão presentes na cultura. Esse é, pelo menos, o resultado a que Rorty chega ao cabo de sua desconstrução da noção de representação em Filosofia e o Espelho da Natureza. Quando falo em desconstrução, não estou utilizando o termo em um sentido mais técnico e preciso - o sentido que pode ser remetido ao trabalho de teóricos da literatura como Paul De Man e filósofos como Jacques Derrida. Por "desconstrução"

⁶ RORTY, 1995, p. 20.

quero dizer que o esforço de Rorty aí é voltado para criar um espaço de estranhamento com respeito ao que justifica e sustenta o suposto processo de mediação epistêmica que deveria ser explicado pela noção de representação. Sua estratégia é mostrar que a noção de representação tem uma história, está marcada por imperativos relacionados à definição do humano plausível na modernidade e que hoje, graças a desenvolvimentos na própria filosofia que foi criada à margem dessa noção, podemos concluir que ela está, no mínimo, severamente enfraquecida enquanto princípio explicativo. Assim, ela se mostra como necessária apenas por obra e graça de um certo conservadorismo que ainda é celebrado em alguns círculos. Tomo Rorty como propondo que, na medida em que expomos a vacuidade heurística da noção de representação, estamos à vontade para rejeitar o campo de forças que a mantém e que simultaneamente se consolida através dela. Esse campo de forças - caracterizado por suposições como a do mundo empírico nu de sentido que é revestido pelo aparato conceitual que engendramos através de processos de espelhamento, bipartido em objetividade e subjetividade, etc – é o que Dennett chama de "teatro cartesiano". Esse campo de forças é precisamente aquilo contra o qual os filosófos que podem ser chamados de pragmatistas se debateram, aquilo que tentaram ultrapassar.

Tomemos um caso exemplar que favorece minha proposta, o caso de Quine. Na década de 50, Quine já clamava incisivamente por uma alteração desse amálgama de noções que estamos aqui chamando de teatro cartesiano, desafiando o valor da noção de representação para a construção de uma filosofia da linguagem ao dizer que "A teoria da cópia, em suas várias formas, permanece mais próxima da principal tradição filosófica e da atitude de senso comum de hoje. A semântica não crítica é o mito de um museu no qual as coisas expostas são significados e as palavras são etiquetas". Embora seu pragmatismo sempre tenha sido algo relegado a um espaço secundário na análise de sua obra, a atitude que anima alguns dos artigos mais influentes que escreveu – como "Sobre o que há", "Os dois dogmas do empirismo" e "Relatividade ontológica" 8 – é claramente

⁷ QUINE, 1980, p. 134.

⁸ Estes textos estão todos coletados no volume de *Os Pensadores* que apresenta ensaios de Quine, Austin, Ryle e Strawson (QUINE, 1980).

próxima à atitude com que Dewey debruçava-se sobre os problemas da pauta filosófica nas décadas de 20 e 30. Ao concluir o seminal "Os dois dogmas do empirismo", Quine é inequívoco quanto à sua predileção metafilosófica:

Carnap, Lewis e outros tomam posição pragmática na questão da escolha entre formas lingüísticas, ou estruturas científicas, mas seu pragmatismo se detém na fronteira imaginada entre o analítico e o sintético. Repudiando tal fronteira, esposo um pragmatismo mais completo. A cada homem é dada uma herança científica mais um contínuo fogo de barragem de estimulação sensorial, e as considerações que o guiam na urdidura de sua herança científica para ajustar suas contínuas incitações sensoriais são, quando racionais, pragmáticas.⁹

O conhecimento, sugere Quine, não pode ser dividido em um setor que é mais próximo da representação acurada das coisas por virtude de sua pureza analítica e outro setor que está um pouco distante dessa possibilidade de representação acurada em virtude de sua impureza e embaraço com um mundo empírico. Onde antes havia uma distinção de categorias e uma hierarquização das formas da experiência – um claro resquício kantiano a embaraçar as mais bem intecionadas tentativas dos empiristas lógicos -, Quine mostra uma distinção de grau. Onde antes se julgava que as proposições poderiam ser agrupadas numa ou noutra categoria por mérito próprio, Quine mostra o papel de nossos engajamentos com processos práticos de inquirição moldando e ajustando a trama conceitual que nos fará desistir com maior ou menor facilidade de certas sentencas em detrimento de outras. Questões de fato não são distingüíveis de questões de significado por um ato de fiat semântico, mas fazem-se distintas por força de nossas operações interessadas, de uma economia conceitual que é antes forjada que descoberta ou "dada".

A maneira como Quine ecoa Dewey aqui é surpreendente. O vocabulário é diferente, os autores que motivam explicitamente a discussão de Quine talvez nunca tenham sido alvo de comentários ou tratamentos críticos por parte de Dewey. Mas ambos comungam

⁹ QUINE, 1980, p. 248.

de um projeto: o de desestabilizar a epistemologia tradicional, marcada por imperativos e dicotomias cartesianas. Dewey acreditava que esse esquema dualista forçava a teoria do conhecimento a debater-se infrutiferamente em torno de questões bizantinas, como questões a respeito das condições de possibilidade de nosso conhecimento do mundo exterior. Além disso, o esquadro dualista também tem como consequência uma suposição de que as possíveis soluções para os problemas epistemológicos serão mantidas dentro de um espectro de oposições polares já previstas pela tradição, como idealismo ou realismo, racionalismo ou empirismo, absolutismo ou relativismo. Por fim, esse esquadro tradicional leva a uma permanente perplexidade a respeito de nossas lides ordinárias, uma vez que o custo da manutenção das tradicionais oposições é o achatamento permanente da experiência cotidiana no leito de Procusto dos formalismos e cláusulas ceteris paribus que garantem à tradição a manutenção do aparato explicativo por seu suposto poder de generalização. 10

Na interpretação que estou oferecendo aqui, como já deve estar claro, pragmatismo é uma denominação alternativa para "antirepresentacionismo". 11 Isto porque é a centralidade da noção de representação em filosofia da mente e da linguagem que a mantém em permanente oscilação entre extremos polares de realismo e antirealismo. E, nesse sentido, um excelente exemplo da filosofia da linguagem anti-representacionista que desejo divulgar e fomentar é Davidson. Por quê Davidson? Haveria, sem dúvida, a possibilidade de utilizar outros autores para atender aos meus propósitos aqui. Todavia, da forma como o leio, Davidson incrementa e potencializa tendências e sugestões presentes em Quine, no Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*, e até em Sellars, tudo para benefício da criação de uma filosofia da mente e da linguagem que prescinde completamente do aparato representacionista e o substitui por um outro, de cunho naturalista e pragmatista, voltado para o reconheci-

¹⁰ Sobre Dewey veja DEWEY, 1933, MURPHY, 1990 e RYAN, 1995. Também há muita discussão de Dewey em RORTY, 1991, especialmente na Parte I e em RORTY, 1995, *passim*.

¹¹ Trata-se de uma sugestão rortiana; veja. por exemplo, a Introdução em RORTY, 1991.

mento do caráter social das práticas linguajeiras e adversário ferrenho das tentativas de reificação da linguagem.

Por exemplo, Davidson é capaz de proclamar que "é bom que nos livremos de representações". 12 Bom, podemos supor, para que possamos engendrar uma descrição do lugar da mente no mundo natural que esteja privada das dicotomias vestigiais legadas pela tradição à qual Davidson se opõe. Ainda, diz que podemos "apagar a fronteira entre saber uma linguagem e saber como andar no mundo de uma maneira geral". 13 Isso o leva, igualmente, a sugerir que "não existe algo como uma linguagem, não se uma linguagem é o que a maioria dos filósofos e lingüistas têm suposto". 14 Davidson abandona a idéia de que uma linguagem é um meio estruturado de representação que se interpõe a meio caminho nas relações entre sujeitos cognoscentes e mundo. Em sua filosofia, nem a linguagem, nem representações, são o terceiro termo no encontro entre os "sujeitos" e o "mundo". O terceiro termo da filosofia da linguagem de Davidson não está na mediação epistêmica, mas nos processos interativos em geral, com toda sua fluidez e complexidade, que salientam o caráter social da linguagem e nos mostram que, a não ser que atentemos para a importância destes aspectos na estabilização e desestabilização permanente do que costumamos julgar como dados, estaremos jogando fora o bebê com a água do banho. Estaremos perdendo as lições oferecidas por nossa experiência ordinária de estar na linguagem todas as vezes que tentamos teorizar ou tematizar filosoficamente a linguagem.

Davidson radicaliza o anti-dualismo, o naturalismo e o holismo presentes em Quine e Dewey quando nos diz que "ao desistir do dualismo, não desistimos do mundo, mas re-estabelecemos um contato imediato com os objetos familiares cujas travessuras tornam nossas sentenças e opiniões verdadeiras ou falsas". ¹⁵ Querelas a respeito de realismo *versus* anti-realismo tendem a parecer inócuas e estéreis nesta perspectiva, uma vez que, da forma como o compreendo, Davidson está aqui dizendo que nossas práticas discursivas são

¹² DAVIDSON, 1989, p. 165.

¹³ DAVIDSON, 1986, p. 445.

¹⁴ DAVIDSON, 1986, p. 446.

¹⁵ DAVIDSON, 1984, p. 198.

reais e efetivas – tão reais e efetivas quanto podem ser – simplesmente são parte das conexões que desenvolvemos ao longo da história e que nos mantém agregados em um mundo. Podemos desistir dos dualismos que animam as velhas disputas porque estes são modelados a partir de um contraste forte entre as palavras, por um lado, e aquilo a que elas se referem, por outro – representações e mundo. Aqui, as práticas discursivas são o que temos para justificar as práticas discursivas, as crenças são o que temos para evidenciar as razões pelas quais temos crenças.

Creio que, uma vez que devidamente nuançada por um recorte que mostre como Davidson situa-se em uma sequência de desenvolvimentos que, através de Quine, pode ser remontada a Dewey, ¹⁶ esta filosofia da linguagem é parte de um processo de renovação no pragmatismo que nada mais é senão indicativo de um processo mais amplo de "reconstrução na filosofia", para utilizar a feliz expressão de Dewey. Esse processo de reconstrução implica em abandonar o legado cartesiano de uma vez por todas, e certamente não está ocorrendo exclusivamente no âmbito esotérico das teorias contemporâneas sobre a linguagem. Longe disso: espraia-se por disciplinas diversas, da neurociência à inteligência artificial, da lingüística à filosofia, das ciências socias aos estudos do comportamento, da teoria literária à imunologia. Em todos esses campos investigadores vêm, seguidamente, criticando o papel de dualismos até recentemente tomados como "dados", e sugerindo que podemos passar muito bem sem estes.

No caso específico da filosofia da linguagem, creio que estes temas tendem a se reverter em estudos cada vez mais detalhados dos processos interpretativos e comunicativos e que um dos focos privilegiados de atenção será a esfera das interações – compreendida como sendo o lugar do significado e o espaço a partir do qual poderemos redescrever o que é "próprio da língua". Wallace Stevens nos lembra, oportunamente, que "progresso em qualquer aspecto é um movimento através de mudanças de terminologia". Mudar a maneira como falamos da linguagem, como a definimos e a atrelamos ao espectro múltiplo da vida pode ser um prenúncio de progres-

¹⁶ Como faz Rorty, cf RORTY, 1991 e RORTY, 1995.

¹⁷ STEVENS, 1997, p. 900.

so em filosofia. Parodiando Sellars¹⁸ – que, por sua vez, parodiava Marx – diria que, através dos influxos pragmatistas que recebeu ao longo deste século, filosófos da linguagem podem modificar sua auto-imagem e, se antes acreditavam que sua tarefa era analisar significados, hoje podem pensar em sua arte como a de favorecer a transformação de significados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDOM, Robert. Truth and Assertibility. *The Journal of Philosophy*, 73: p. 137-149. 1976.
- DAVIDSON, Donald. "On the Very Idea of a Conceptual Scheme" In: DAVIDSON, Donald. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press. 1984.
- _____. "The Myth of the Subjective" In: KRAUSZ, Michael (Ed.) *Relativism: Interpretation and Confrontation*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 1989.
- DEWEY, John. How we Think. Boston: D. C Heath & Co.. 1933.
- MURPHY, John. *Pragmatism: From Peirce to Davidson*. Boulder: Westview Press. 1990.
- QUINE, Willard Van Orman. "A Relatividade Ontológica" In: *Ensaios: Ryle, Strawson, Austin, Quine.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural. 1980. (Os Pensadores).
- RORTY, Richard. "Pragmatism, Categories, and Language". *Philosophical Review*, 70. 1961.
- _____. Objectivity, Relativism, and Truth: Philosophical Papers Volume I. Cambridge: Cambridge University Press. 1991.
- _____. Filosofia e o Espelho da Natureza. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1995.

¹⁸ A sentença de Sellars é "O lema da era da ciência poderia muito bem ser: Filósofos tem até agora buscado compreender 'significados'; a tarefa é mudálos" (SELLARS, 1958, p. 288).

- RYAN, Alan. John Dewey and the High Tide of American Liberalism. New York: W. W. Norton & Co. 1995.
- SELLARS, Wilfrid. "Counterfactuals, Dispositions, and the Causal Modalities". In: FEIGL, H; SCRIVEN, M. & MAXWELL, G. (Eds.) *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*. V. II. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1958.
- STEVENS, Wallace. *Collected Poetry and Prose.* New York: The Library of America. 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routldge. 1961.
- _____. The Blue and Brown Books. Oxford: Basil Blackwell. 1965.
- _____. Philosophical Investigations. Oxford: Basil Blackwell. 1968.

REPRESENTAÇÃO, *VIRTUS DORMITIVA* E LINGUAGEM

Cristina Magro

1. REPRESENTAÇÃO E VIRTUS DORMITIVA

Numa de suas mais perspicazes peças teatrais, *O Doente Ima-ginário*, Molière encena um exame oral, no qual um doutor em medicina pergunta a um bacharel qual "a causa e a razão" do ópio pôr as pessoas para dormir. Triunfante e cheio de certeza, ele responde no seu melhor latim: "*Quia est ineo Virtus dormitiva*". É aplaudido pelo coro, e aceito como membro do corpo de doutores.¹

Nosso sorriso, despertado pela aguçada ironia de Molière traçando o raciocínio indutivo simplificador do estudante, descrevendo o princípio explicativo enganador e enganoso, pode não nos deixar entrever que muitas *Virtutes dormitivae* são ou têm sido retecidas na história do pensamento ocidental, ainda que a freqüência com que esse trecho de Molière vem sendo citado por cientistas e filósofos possa sugerir que a investigação contemporânea esteja livre de explicações dessa natureza. Não raro os próprios pesquisadores que se inspiram em Molière, indicando *Virtutes dormitivas* em estudos que eles estão empenhados em questionar, estão também lidando com princípios explicativos semelhantes. ² Mas não devemos

¹ "Porque há nele uma força dormitiva." Molière, 1946, p.182.

² Pinker é um desses autores que faz uso desta passagem de Molière, e também lança mão de princípios explicativos como do conceito de *instinto*, que aparece no próprio título do seu livro *The Language Instinct* (PINKER, 1994). Ele o faz à procura de validação evolutiva para descrições da linguagem feitas em termos de sistemas simbólicos de transmissão de informação. Sobre o conceito de *instinto* como um princípio explicativo, ver Bateson, 1972, p. 38-58.

nos espantar com isso. Especialmente quando a pergunta pelo conhecimento está em jogo, por como exibimos comportamento adequado, *Virtutes dormitivae* integram a própria definição do problema e, conseqüentemente, compõem as respostas possíveis no campo.

A noção de *representação* é um desses recursos explicativos que tem integrado as reflexões dos fenômenos humanos, especialmente os fraseáveis em termos cognitivos – e esses vão desde os fenômenos evolutivos, genéticos, imunológicos e neurológicos, até os psicológicos, cognitivos e lingüísticos. O conhecimento, na sua acepção tradicional, consiste na formação, transformação e manipulação de representações internas, que devem ser adequadas a ou devem adequar-se ao meio. Portanto, essa noção tem sido um componente nuclear da resposta à pergunta pela regularidade e permanência no domínio dos fenômenos humanos, tem sido parte integrante da arquitetura conceitual associada às distinções essência/acidente, objetivo/subjetivo, mente/corpo, e produziu extensões conceituais que garantem a coerência da explicação fraseada nesses termos.

A noção de *representação* resiste mesmo ao embate filosófico entre realistas e idealistas. Para os realistas, há uma distinção entre idéias ou conceitos e o que elas representam, isto é, o mundo, que é onde o julgamento de sua validade pode se dar. Aqui, postula-se que cada representação deve ser consistente com diversas outras com as quais mantém relações, o que atende à necessidade de aumentar o grau de adequação ou correspondência que elas venham a ter, em conjunto, com o mundo externo. Para os idealistas, não temos qualquer acesso ao mundo externo a não ser através de nossas representações, de modo que é impossível sabermos o que é esse mundo lá fora, e que é objeto de nossas representações, uma vez que não podemos sair de nós mesmos para aferir o grau de adequação que elas mantêm com o mundo. Mais ainda, para o idealista, o próprio mundo externo é mais uma de nossas representações.

À primeira vista, as Ciências Cognitivas – um movimento que ditou a orientação da Lingüística nas três últimas décadas – pareciam ter oferecido uma alternativa para esse impasse entre realistas e solipsistas, sem abandonar a noção de *representação*. Adotando uma postura naturalista, os cognitivistas puderam manter-se realistas sobre

um suposto mundo independente e externo, sem comprometer-se com complicações de um realismo metafísico. Isso foi feito concebendo-se o agente cognitivo como um ser dotado de um mapa sob a forma de um sistema de representações do mundo, ou uma caixa de ferramentas de exploração cognitiva, inatamente especificados, que ele aprende a utilizar ao longo de sua ontogenia. Com esses pressupostos, os esforços cognitivistas puderam concentrar-se na proposição dos mecanismos abstratos e computacionais concebidos como responsáveis pelo funcionamento da cognição e da linguagem, especialmente os postulados como condições apriorísticas, e aqueles que fornecem fundações não contingentes para nosso conhecimento do mundo. Com isso, não precisaram tampouco abraçar o solipsismo ou subjetivismo idealistas. A vertente cognitivista das Ciências Cognitivas é assim a afirmação mais recente e mais clara do representacionalismo nos estudos científicos do conhecimento, diferindo-se daquele dos séculos XVIII e XIX pelo uso do computador como modelo da mente.3

A vertente conexionista das Ciências Cognitivas, embora não pressuponha as representações apriorísticas e de fato as rejeite, lida com a formação de representações adquiridas com a experiência através das interações causais com o ambiente. Como o cognitivismo, o conexionismo tampouco pende para o solipsismo, dada a configuração estrutural inicial das redes conexionistas, especialmente quando os pesquisadores concebem suas redes como uma modelagem do cérebro humano.

A pesquisa desenvolvida pelas diversas áreas que compuseram as Ciências Cognitivas ortodoxas, inclusive a Lingüística, abrigou como postulados inquestionáveis a idéia de que o ser humano individual dispõe de todas as condições de sobrevida no meio em que está, o qual é prévio a ele e independente dele. Mais recentemente, pelo desenvolvimento das pesquisas no interior das próprias Ciências Cognitivas e da Inteligência Artificial, buscou-se uma parceria mais estreita com a biologia, procurando maneiras de justificar postulados já tradicionais no campo. Foi assim que o mecanismo da seleção natural foi convocado para explicar como

³ Ver esta discussão em Varela, Thompson et al., 1993, p. 136-138.

diferentes espécies se tornaram mais aptas a viver no mundo, cabendo às diversas disciplinas envolvidas no projeto explicitar em que consistem essas habilidades individuais adaptativas. Uma tal postura englobou a versão da linguagem que o ocidente alimenta desde Aristóteles, dando-lhe um respaldo técnico e tecnológico, formalizando-o em termos computacionais. Ainda, abarcou a distinção entre natureza e cultura, fazendo avançar os postulados inatistas para o domínio da linguagem e da cognição, reafirmando a idéia do código genético como um plano que o indivíduo adulto deve cumprir. Endossou também a tradição dos estudos localizacionistas do cérebro, postulando que estruturas funcionalmente especializadas 'por natureza' carregavam nelas as representações engramáticas de tudo o que era necessário para a ação individual em conformidade com o mundo.

Essas diversas fontes de representações, especialmente nas Ciências Cognitivas, fizeram-se caracterizar de modo muito semelhante e com enorme coerência com a tradição dos estudos ocidentais sobre o conhecimento, numa intrincada rede conceitual. O mesmo ocorreu com a noção de *informação*, estreitamente associada à de *representação*, que ultrapassou as fronteiras da Teoria Matemática da Informação tornando-se um pilar nos estudos da linguagem, da genética, da neurobiologia, dentre outros. Essas duas noções, a de *representação* e a de *informação*, passaram a caminhar juntas delineando um modo de pensar fenômenos relativamente estáveis, ou descritíveis através de conjuntos de regras, portadoras inquebrantáveis de características necessárias para a ocorrência dos processos cognitivos e lingüísticos.

Não foi sem um enorme grau de sofisticação que as pesquisas se desenvolveram nas Ciências Cognitivas. Com a aliança tecnológica da Inteligência Artificial, as representações tiveram importante papel alimentando a concepção ocidental do conhecimento. Ganharam a respeitabilidade do formalismo matemático e das abstrações lógicas no domínio da cognição e da linguagem, das codificações genéticas em laboratórios de biologia molecular de última geração, das técnicas de imagem cerebral digitalizadas. Além disso, e creio que não se

⁴ Para um exame mais detalhado da imbricação desses pressupostos, ver Magro, 1999.

pode negligenciar a importância desse aspecto na avaliação das pesquisas em cognição e em linguagem, a própria concepção de trabalho científico prestigiada pelo ocidente teve nas Ciências Cognitivas seu apogeu. Elas refletiram uma postura ontológica sobre o conhecimento que implica em aceitar que

- a) o mundo é composto de unidades elementares;
- b) essas unidades se combinam em estruturas cada vez maiores;
- c) as unidades precedem as relações que as combinam;
- d) os modelos da cognição e da linguagem, para serem adequados ao mundo assim concebido, precisam necessariamente exibir essa mesma estrutura.

O que difere a Virtus dormitiva do personagem de Molière do princípio explicativo que é a representação, pelo próprio contexto literário em que a bem humorada explicação é proposta, é sua efemeridade, sua transitoriedade explicativa, sua pontualidade - até que dela lancemos mão para evidenciar explicações análogas em outros domínios, o que, na verdade, temos feito anos a fio. Mas a idéia de representação, como aparece na explicação dos fenômenos humanos principalmente no domínio do conhecimento, ao contrário, penetra silenciosa, profunda e amplamente nas conversações filosóficas e científicas ocidentais, é reelaborada continuamente por modelos e argumentos que lhe fazem variar a caracterização, e que reforçam seu papel como ferramenta crucial na mediação entre mundo e ser que conhece, entre o corpo e a vida mental, entre o organismo e seus componentes. Ela permeia tanto essa tradição cultural, que mesmo nos contextos mais técnicos costuma aparecer sem uma descrição explícita de seu emprego. E isso faz toda diferença. E, com isso, sua proposição não chega a provocar risos nem sequer suspeição.

Não raro, como justificativa de seu uso, explicita-se a concepção mais leiga, ingênua e pré-teórica do termo. Costumamos ouvir que *representação* é aquilo que fica no lugar de outra coisa, como uma imagem visual ou sonora. No domínio dos fenômenos mentais, ouvimos com freqüência: é aquilo que temos dentro de nossa cabeça e que nos permite compreender o que nos ocorre. Ou:

é aquilo que formamos/temos na nossa cabeça e que nos permite reconhecer alguém, interpretar sentenças ou tomar decisões. Essa atitude é apenas aparentemente despretensiosa: por fazer parte das mais corriqueiras afirmações de nossa cultura, de uma arquitetura vocabular que afirma que palavras representam entidades de mundos reais ou fictícios, externos ou internos, e que temos tudo isso, mais um conjunto de procedimentos combinatórios, representados em nossa cabeça ou cérebro, o *locus* de qualquer atividade intelectual e psíquica, tem conseqüências difusas na nossa maneira de conceber nosso estar no mundo.

Seja como entidades reais, constituintes efetivos da maquinaria biológica, psicológica, ou dos sistemas de inteligência artificial, seja como construtos teóricos abstratos para formular explicações regradas dos comportamentos estudados, das estruturas representacionais depende a grande maioria das explicações no campo cognitivo e lingüístico. No que se segue, irei levantar algumas das acepções e críticas a essa noção, considerando as pressuposições anteriormente explicitadas. Espero entretanto que essa exposição não tenha exatamente as virtudes terapêuticas do ópio, mas, ao contrário, nos possibilite entender como o uso da noção de *representação* oblitera o tratamento da cognição e da linguagem em termos de processos dinâmicos, contextualizados, históricos, como ela se torna obsoleta e até mesmo nefasta se utilizada em seu sentido fraco, pré-teórico, e ainda que ela nos permita entrever como esta noção está em relação de dependência mútua com outros pilares da tradição ocidental.

2. NOÇÕES DE REPRESENTAÇÃO

Uma acepção recente e relativamente incontroversa – e fraca – dessa noção é a idéia de representação como *construção*. Aí, a cognição consiste na *construção*, ou *representação*, do mundo de determinados modos. Esse é certamente um sentido epistêmico e semântico, que nos diz que tudo o que puder ser interpretado como sendo sobre algo foi construído. Palavras numa página representam palavras e sentenças e textos de uma língua, que por sua vez *representam* ou *são sobre alguma outra coisa*.

Num domínio mais formal como o da análise proposicional, pode-se dizer que as proposições de uma língua representam suas

condições de satisfação: a proposição o gato está em cima do tapete só é satisfeita se o gato em questão estiver sobre um determinado tapete. A noção de representação, aqui, pode ser mantida nesse sentido pré-teórico, fraco, sem que se assumam compromissos epistemológicos ou ontológicos: não é necessário inferir, a partir daí, que é assim que as línguas funcionam, nem que há fatos no mundo separados da linguagem.⁵

O problema surge, no entanto, quando idéias simples, primárias e pré-teóricas como essas adquirem estatuto epistemológico e ontológico, ganhando a força de um princípio explicativo do funcionamento da cognição e da linguagem humanas. E é exatamente isso o que vemos ocorrer na história das investigações cognitivas e lingüísticas. Neste contexto, um trabalho como o de Shanon, que fez um levantamento extensivo dos usos e abusos desta noção, é fundamental ⁶

Shanon apresenta seis noções de *representação* encontradas na literatura, das quais me interessam três, por serem as mais frequentemente utilizadas em contextos teóricos, e por exemplificarem seu estatuto epistêmico e ontológico no contexto científico e filosófico:

2.1. De um ponto de vista *epistêmico*, representações são o substrato do significado, e a literatura filosófica o principal fórum de discussão dessa acepção. A base argumentativa alegada é que o comportamento humano exibe significação, é ordenado e regrado, o que atesta o conhecimento do mundo. Argumenta-se que, para que o comportamento aberto (como a enunciação de palavras e sentenças adequadas) seja significativo, ele deve ser a expressão de um substrato encoberto encarregado de tornar esse significado e tal regularidade possíveis – um papel que é desempenhado pelas representações. Há representação de tudo: de palavras, de conhecimento, de regras.

Esse tipo de argumento está presente na lingüística, na qual a linguagem humana aparece como um sistema de regras subjacentes res-

⁵ Ver, a esse respeito, Varela, Thompson et al., 1993, p. 135.

⁶ Shanon, 1993.

ponsável pela estabilidade do comportamento verbal adequado dos falantes-ouvintes. Está na psicologia de Fodor, na qual as representações mentais devem ter poder expressivo semelhante ao da linguagem. Está presente nas manifestações da Inteligência Artificial dos seus primeiros trinta anos, que procuraram modelar a inteligência humana apoiadas na noção de representação.

- 2.2. De um ponto de vista *funcional*, as representações têm o papel de mediadoras entre o indivíduo e o meio, sendo seu fórum de proposição e defesa variado: a filosofia, a psicologia, a lingüística, a biologia e as neurociências. O que está em questão é a relação entre organismo e ambiente. Nesse contexto, duas ordens de argumentos, dependendo das noções de organismo e de ambiente envolvidas, são postuladas:
- a) para explicar a não-univocidade entre estímulo ambiental e resposta individual, assumem-se as representações como funções mediadoras entre o input e o output manifesto;
- b) como a redução da psicologia à biologia pode trazer mais prejuízos que benefícios, tanto conceituais quanto operacionais, postula-se intermediários epistêmicos entre o nível da fisiologia e o da fenomenologia psicológica, sendo seus constituintes as representações.

Nos dois casos, a proposta de não explicar o comportamento observado em termos de fatores externos e dados leva a atribuir-se ao ser que se comporta uma contribuição individual para o processo cognitivo, feita em termos de propriedades representacionais. Essa é a forma tradicional de se caracterizar a *autonomia* dos seres com respeito ao ambiente. O primeiro tipo de observação serve tanto à perspectiva dualista quanto à eliminacionista ou à reducionista do problema mente-corpo, mas o segundo caso atende às abordagens que optam por manter alguma forma de dualismo, ainda que possam eventualmente rejeitar o dualismo cartesiano, como é o caso do dualismo metodológico de Chomsky.⁷

O argumento *intencional* pode ser visto como uma variante de ambos: do argumento epistêmico, uma vez que tanto num quanto

⁷ Ver argumento em favor desta posição em Сномsку, 1995.

noutro as *representações* são definidas como entidades que especificam conteúdos. No argumento intencional, os agentes cognitivos se comportam pelo fato de *terem* crenças, desejos e objetivos, especificados por meio de representações; e do argumento funcional, na medida em que as representações constituem os recursos mais básicos que permitem ao agente exibir autonomia com relação ao ambiente.

- 2.3. No contexto técnico-psicológico e na modelagem cognitiva, as representações são fundamentais e sua caracterização é precisa. Elas são:
 - *simbólicas*: têm duas faces, uma significante e outra de informação ou conteúdo;
 - scanônicas: sua formulação é feita em termos de um código pré-definido que é, ele próprio, completo e exaustivo, estruturado, de natureza sintática, envolvendo representações determinadas, de um só valor;
 - *sestáticas*: o conhecimento é especificado por uma estrutura representacional permanente, o que configura a mente como uma soma de todas as representações;
 - sabstratas: tanto o meio particular de sua articulação quanto o substrato particular no qual são instanciadas são imateriais;
 - sseus constituintes são bem definidos: compreendem um vocabulário que é decomposto em pequenos conjuntos de categorias chamadas primitivos, das quais as representações são estáveis;
 - sas composições resultantes são bem-formadas: ou seja, elas são compostas de acordo com um sistema de regras sintáticas.

Algumas estruturas representacionais, como os *protótipos* e as *imagens* mentais, não se adequam a essa caracterização. As primeiras foram criadas como alternativa aos modelos proposicionais convencionais, insuficientes para dar conta do significado de palavras na língua, oferecendo flexibilidade na categorização e na caracterização de membros de uma classe. O que parece ter servido de inspiração para a proposição dos protótipos como maneira de representar lugares centrais de espaços semânticos, definidos por convergência

de valores em todas as dimensões que geram o espaço em questão sem haver qualquer entidade que correspondesse a eles, foram afirmações como as de Wittgenstein, no *Investigações Filosóficas*, de que o significado não pode ser apreendido por conjuntos de características necessárias e suficientes, e de que as fronteiras semânticas são indefinidas.

Embora essa proposta tenha sido colocada como uma alternativa ao quadro teórico representacional clássico, ela própria depende da noção de representação. Diferentemente da teoria representacional ortodoxa, no entanto, a teoria dos protótipos não se mostrou capaz de gerar um modelo geral da cognição. Ou seja, nunca se chegou a propor, no seu âmbito, como unidades semânticas singulares com características de protótipos se combinariam formando estruturas simbólicas maiores – numa abordagem, portanto, convencional do conhecimento e da linguagem –, ou se haveria uma maneira alternativa de se conceber cognição e linguagem com a idéia de protótipo.

As segundas, as *imagens mentais*, foram apresentadas como uma alternativa radical por terem sido propostas não como entidades abstratas, mas como entidades dotadas de uma realidade psicológica. Foram apresentadas como uma novidade com o argumento de que, embora geradas a partir de um código profundo que é proposicional, pertencem à chamada memória de curto termo e não constituem um nível geral para a modelagem de comportamento. Essa idéia explicita o que em muitas propostas representacionistas costuma ficar escondido ou costuma ser introduzido inconscientemente por pesquisadores, dados os pressupostos epistêmicos e ontológicos associados às representações: a estas atribuiu-se uma existência, psicológica. Sua avaliação, portanto, deve ser levada a cabo juntamente com a própria questão do dualismo, do realismo, do computacionalismo e do representacionalismo que especificam e definem essas imagens.

Assim, embora possamos didaticamente distinguir diversas acepções de representação, ao fim e ao cabo há uma questão em jogo: explicar o comportamento adequado, construir uma ponte entre mente e corpo, indivíduo e mundo, o que pode ser feito de diferentes maneiras e com diferentes pontos de partida. Insisto que a aceitação tácita desses pressupostos, em geral imbuída de valor epistêmico e ontológico, foi e tem sido empobrecedora das observa-

ções no domínio da fenomenologia humana. Foi também empobrecedora no domínio da Inteligência Artificial na implementação de tecnologia 'inteligente', uma vez que reduziu inteligência a pequenas habilidades especializadas e fragmentadas, e obliterou diversos tipos de observação de como os seres vivos vêm a exibir o comportamento que exibem, lingüístico ou outro. A própria insuficiência das Ciências Cognitivas ortodoxas levou essas questões a serem expostas e repensadas.⁸

3. UMA ALTERNATIVA AO REPRESENTACIONALISMO NO DOMÍNIO DA CIÊNCIA

São inúmeros os questionamentos às diversas noções de representação, bem como são inúmeras as extensões dessa noção no domínio dos estudos da cognição e da linguagem. Acredito, no entanto, que a crítica pontual a essas noções acaba por obliterar o problema maior que está em questão: como são concebidas a cognição e a linguagem na tradição ocidental e qual a sua relação, e como são concebidas as relações entre cognição, linguagem, indivíduo e mundo. O que precisa, portanto, ser questionado, é a concepção mesma do conhecimento como a manipulação de representações, e da linguagem como mediadora entre a cognição individual e mundo, como aquela que representa as coisas do mundo interno e externo. Assim, vou apontar duas críticas de caráter geral, que me permitirão frasear, contextualizadamente, propostas alternativas:

1. reificacionismo: diz respeito à postulação de representações mentais como entidades, uma tendência forte entre os filósofos e cientistas que trabalham com a noção de representação. Essa tendência sugere que, mesmo nos contextos em que representações são propostas no sentido abstrato ou pré-teórico, seu aparecimento pode desencadear – e em geral tem desencadeado – uma interpretação em termos de entidades de algum modo existentes, atribuindo-lhes importantes características ontológicas e epistemológicas.

⁸ Ver, por exemplo, Dreyfus & Dreyfus, 1988.

2. inutilidade e inadequação para uma modelagem dos processos cognitivos e lingüísticos: diz respeito à afirmação de que as representações não dão conta dos fenômenos que deveriam explicar enquanto fenômenos que ocorrem no âmbito dos seres vivos. O apego a essa noção acaba por configurar uma dependência dos seres vivos com relação a um tipo de ambiente determinado, a um tipo de cognição determinada, a um tipo determinado de cerne da linguagem, a uma estabilidade generalizada. Assim, sua proposta resulta no inverso do que se pretendeu inicialmente, quando um dos argumentos em favor das representações era a modelização de sua autonomia.

Em consonância com essas duas ordens de crítica, posso dizer então que duas ordens de alternativas teóricas vêm sendo propostas:

- 1) teorias que assumem as representações num sentido fraco, como parece fazer o conexionismo. Essa atitude tem, a meu ver, dois problemas ao menos:
 - a) a nôção deixa de ter qualquer valor explicativo, o que nas explicações científicas é, no mínimo, insatisfatório;
 - b) com frequência perde-se a clareza de que a noção está sendo empregada em sua acepção pré-teórica, deixando-se levar pelo costume da longa tradição representacionista, expressa e confirmada em nosso falar cotidiano, que atribui um estatuto epistemológico e ontológico às representações;
- 2) teorias que procuram explicar a cognição e a linguagem como ações efetivas no mundo, levando em conta as relações entre organismos e mundo em que vivem, e que são complexas, históricas e contingentes.

Essas últimas são as abordagens que me parecem interessantes e de fato produtivas. Hoje há um conjunto suficientemente robusto de sugestões nesse sentido, vindas de domínios tão distintos como a Crítica Literária e a Inteligência Artificial. No entanto, é na Biologia do Conhecer que encontro uma proposta heurística para o conhecimento e a linguagem que dispensa a noção de representação e suas extensões.⁹

Maturana descreve a fenomenologia dos seres vivos sem recurso à transcendência ou a princípios explicativos que mais obscurecem, do que esclarecem, os fenômenos que pretende explicar. A hipótese da organização autopoiética caracteriza todos os seres vivos como tendo uma organização molecular circular, operacionalmente fechada à instrução do meio, e como sendo determinados em sua estrutura. Desse modo, a congruência com o meio, a adequação comportamental que os seres vivos exibem ao longo de suas vidas, e que a tradição entende como fruto de forças internas que lhes permitem ajustar-se a esse meio e a especificar nele objetos perceptivos independentes, nesse modelo é fruto da própria história de interações que esses seres mantêm no meio ao longo de suas vidas. Esta história é um fluir de mudanças estruturais em coordenação de conduta com outros seres vivos com os quais mantêm sua correspondência estrutural.

Os tipos de interação que os organismos podem ter, uma vez que são determinados por suas estruturas, não são interações instrutivas, mas perturbações, que modulam os trajetos de mudanças estruturais desses mesmos organismos de maneira congruente com o meio em que estão. Os objetos perceptivos que apontamos e descrevemos na linguagem surgem, aí, como configurações na conduta, como modos de convivência na linguagem, e que são usados, recursivamente, na própria explicação da percepção.

Enquanto seres vivos, na Biologia do Conhecer, vivemos simultaneamente um domínio de processos fisiológicos e um domínio de interações que não se entrecruzam, mas que se modulam mutuamente. Ainda, sendo sistemas plásticos e flexíveis, vivemos esse fluir da dinâmica estrutural de nosso organismo em permanente e mútuo ajustamento, sem a quebra da organização que nos caracteriza, não sendo necessário, para compreendermos o que nos

⁹ Na Crítica Literária, é exemplar o trabalho de Barbara Smith (ver, por exemplo, Sмітн, 1988). Na Inteligência Artificial o de R. Brooks (ver, por exemplo, Вкоокѕ, 1991). Para uma visão abrangente da Biologia do Conhecer, referir-se à coletânea Мадко, Graciano E Vaz, 1997. Em Magko, 1999, encontra-se um tratamento extensivo dessas obras.

ocorre ao longo de nossas vidas em termos de adequação ao meio, reduzir o que observamos num domínio ao outro domínio – ou seja, reduzir o que observamos no domínio das interações ao da fisiologia.

O sistema nervoso, cuja atividade é imbricada na própria atividade do organismo, é visto aqui como uma rede operacionalmente fechada de relações entre neurônios, de modo que organismo e sistema nervoso também entrecruzam suas atividades modulandose mutuamente com resultados necessariamente recursivos, desde que se mantenham a plasticidade e a flexibilidade características desses sistemas, ou seja, quando nada como uma lesão cerebral ou algum tipo de distúrbio interferir naquelas.

Não há lugar, nesse modo de ver, para representações de qualquer natureza: não há lugar para os engramas, porque o sistema nervoso nem o organismo são abertos à instrução do meio, nem o sistema nervoso tem condições, enquanto rede neural, de executar as atividades de captação de fenômenos externos, sua computação interna, e a constituição de representações que garantam comportamento futuro semelhante, ou o mapeamento de estímulos a representações já constituídas, como habitualmente se concebe percepção. Não há lugar para representações mentais, pois o espaço dos processos mentais, segundo modo de ver, não se reduz ao organismo, não pertence ao domínio dos processos fisiológicos, embora os processos mentais observáveis no domínio de existência dos seres vivos dependam dos organismos em questão do modo como estão a cada momento. O espaço mental aqui é um espaço de interações realizadas principalmente na linguagem, como modo de viver num recorrente e recursivo entrelaçamento de emocionar e conversar.

Esse mecanismo explicativo, que gera o espaço psíquico ou a mente como um espaço relacional, interativo, no qual aparecem as atividades recorrentes e recursivas que na Biologia do Conhecer ganham o nome de *linguajar* e *conhecer*, ao mesmo tempo que garante o domínio descritivo fundamental para falarmos de fenômenos relevantes que ocupam grande parte de nossas vidas (como os desejos, a intencionalidade, a consciência), destitui a mente de seu caráter de entidade transcendente repositária das propriedades cognitivas superiores essenciais do ser humano individual. A modulação mútua entre os fenômenos que ocorrem no domínio fisiológico e os que ocorrem no domínio comportamental, das interações, pode

aqui ser naturalmente explicada, sem que para isso seja necessária a postulação de imagens reais ou teóricas do mundo no interior de um organismo, ou como uma entidade psicológica ou mental, acarreando desdobramentos ainda mais difíceis de serem explicados.

Colocados os processos mentais fora de nosso corpo, ou fora de nossa cabeça, ou seja, concebidos como processos que acontecem no espaço de nossas interações, ficam exteriorizados também a linguagem, as intenções, todo o espaço psíquico, como redes de conversações nas quais e com as quais constituímos múltiplos domínios de realidades que entrelaçamos através de nossas corporalidades. Desse modo, a partir da Biologia do Conhecer não há nada que possamos dizer que compartilhamos, como no sentido tradicional associado às representações semânticas ou gramaticais. A atribuição de cognição a um organismo ou a um indivíduo, a atribuição de consciência, a atribuição de significado a nossas experiências é uma conseqüência, e não um pré-requisito, de nosso estar nas interações no meio, nas coordenações de coordenações de atividades que constituem o linguajar.

Essas reflexões permitem-nos entender que a noção de representação pode e deve ser dispensada. Isto pode ser levado a cabo com facilidade através da reflexão adequada sobre o conjunto da fenomenologia humana que à qual dirigimos nossas questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATESON, G. Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine Books, 1972. BROOKS, R. A. Intelligence without representation. Artificial Intelligence, v. 47, p. 139-159, 1991.

CHOMSKY, N. Language and Nature. Mind, v. 104, n. 413, p. 1-61, 1995.

DREYFUS, H. L. & S. E. DREYFUS. La construcción de una mente versus el modelaje del cerebro: la inteligencia artificial regresa a un punto de ramificación. In: M. A. BODEN. *Filosofía de la Inteligencia Artificial*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, p. 344-372, 1988.

MAGRO, C.; GRACIANO, M. e VAZ, N. A Ontologia da Realidade – Humberto Maturana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

- MAGRO, C. *Linguajando o Linguajar da Biologia à Linguagem*. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1999.
- MOLIÈRE. Le Malade Imaginaire. Paris: Éditions du Seuil, 1946.
- PINKER, S. *The Language Instinct How the Mind Creates Language*. New York: William Morrow, 1994.
- SHANON, B. The Representational and the Presentational An Essay on Cognition and the Study of Mind. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- SMITH, Barbara H. Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge: Harvard Un. Press, 1988.
- VARELA, F. J., E. THOMPSON E E. ROSCH. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience: MIT Press, 1993.

Literatura, Crítica e Cultura

GUIMARÃES ROSA: A FORMAÇÃO DA NACIONALIDADE

Luiz Claudio Vieira de Oliveira

A partir de *Sagarana*, em 1946, e, depois, em 1956, com o surgimento quase simultâneo de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*, a obra de Guimarães Rosa situa-se, dentro da Literatura Brasileira, com um caráter ambíguo. Por um lado, mantém-se na linha regionalista inaugurada quase com a chamada "Literatura de conhecimento da terra", em que cronistas europeus, notadamente os portugueses, manifestavam seu espanto diante da terra e de sua inusitada fauna e flora, depois continuada pelos viajantes, como Saint-Hilaire e outros, que repassavam à Europa um conhecimento e um saber "de experiências feitos", garimpado ao longo das custosas viagens que fizeram pelo interior do Brasil e de Minas Gerais.

O Romantismo brasileiro retoma essa característica e apresenta o Brasil aos brasileiros, mostrando-nos nossas palmeiras, sabiás e índios em geral. Já o Realismo-Naturalismo, malgrado sua vertente documentária, no que não se distingue tanto do estilo anterior, preocupa-se mais com o aspecto urbano e, neste, mais com os problemas de consciência. Afonso Arinos, em *Pelo Sertão*, Simões Lopes Neto, com *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, e Hugo de Carvalho Ramos, com *Tropas e Boiadas*, serão considerados os antecessores mais próximos e mais diretos de Guimarães Rosa, além, é claro, de Mário de Andrade e dos influxos nacionalistas dos movimentos de 22 e do chamado romance de 30. Esta é, portanto, uma

vertente da prosa rosiana: telúrica, ufanista, regionalista, dando a conhecer um imenso território inexplorado, que se estende de Minas até o norte do país. Esta vertente é documental, preocupada em registrar um Brasil típico, ingênuo, preservado de influências externas, ainda não contaminado pelo vírus do novo e do moderno.

Por outro lado, a obra rosiana não se concebe mais como regionalismo, no sentido estreito com que já foi tratado nos manuais de literatura brasileira. Trata-se de uma superação do conceito de regionalismo e sua substituição pelo conceito de universalismo. Uma boa parte da crítica reconhece: a obra de Guimarães Rosa é regionalista e, ao mesmo tempo, universalista. Afonso Ávila nos diz que sua obra "...trouxe para a literatura brasileira (...) uma dimensão nova de modernidade e universalidade e... levou o Brasil a competir em termos de igualdade e talvez até de superioridade com a literatura de ficção de outras línguas." Esta superioridade se faz a partir da recriação do sertão, do caráter caracteristicamente regional de sua obra. Willi Bolle afirma: "O grande narrador do sertão e inventor de linguagem foi o primeiro a elevar o regionalismo à categoria de literatura universal."

Mas os dois conceitos – regionalismo e universalismo – serão opostos sistematicamente pela crítica, ainda que estejam situados em eixos paradigmáticos diversos. Normalmente, regionalismo é tomado como um conceito de caráter sociológico, que designa as características e propriedades existentes numa determinada região. Neste sentido, foi apropriado pela literatura, que o utiliza para marcar a diferença entre o espaço *regional* e o espaço *urbano*. Flávio Loureiro Chaves, num artigo sobre a literatura latino-americana, comenta que, devedora do regionalismo, a moderna ficção procura "redescobrir os mitos esquecidos pela cultura européia que se radicara nas grandes cidades". Regionalista quer dizer, portanto, não-urbano e urbano quer dizer não-regionalista. Flávio Loureiro identifica a cultura européia com a cidade e seu cosmopolitismo e, ao mesmo tempo, a opõe ao caráter regionalista da literatura latino-americana, resgata-

¹ ÁVII.A, 1967, p. 1.

² BOLLE, 1994, 281-2.

³ CHAVES, 1973, p. 70.

dora de mitos. Este mesmo crítico, em outro texto, assinala que a universalidade das literaturas latino-americanas só ocorreu na medida em que elas assumiram sua identidade regional, no que o autor inclui até mesmo a chamada literatura urbana, em sentido amplo, como forma de luta para superar o subdesenvolvimento econômico e a dependência cultural.⁴ Willi Bolle também distingue entre o urbano (litorâneo) e o rural (interiorano) que se caracterizam, respectivamente, pelo caráter estrangeiro e pelo nacional:

O autor, cultíssimo, médico e diplomata, orienta o seu projeto não pela cultura do litoral, marcada pela tradição (e pela moda) literária ocidental; ele se volta para o interior, mas diferentemente dos regionalistas provinciais; dando a partir do "Extremo Ocidente" a volta do mundo, redescobre a origens da cultura letrada no Oriente, assim como um Jorge Luis Borges ou Octavio Paz.⁵

Para este crítico, além da opção pelo interior, Rosa redescobre uma cultura letrada do Oriente que, segundo outros autores (Ana Maria de Almeida, Suzi Frankl Sperber, Francis Utéza e Heloísa Vilhena de Araújo, Antônio Roberval Miketen, para citar apenas alguns), passa pela Cabala, pelo Esoterismo, pela Alquimia, pela tradição religiosa judaico-cristã, pela Patrística, pela filosofia grega. Machado de Assis, em seu famoso ensaio "Instinto de nacionalidade", ao analisar o romance que se cultivava à época, afirma:

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanes diferentes.⁶

Da época em que o ensaio foi escrito, até hoje, não mudou o quadro descrito por Machado de Assis, que reforça a idéia entre a tradição do interior e o caráter estrangeiro das cidades do litoral.

⁴ CHAVES, 1978, p. 130-1.

⁵ BOLLE, idem, 282.

⁶ ASSIS, 1959, 804.

Walnice Galvão faz o histórico do regionalismo como uma tendência do romance brasileiro, do século XIX ao chamado romance de 30, e aponta suas características: a representação medieval da organização social sertaneja, também presente na obra de historiadores, memorialistas e cronistas; o caráter rural dessa sociedade; a sobrevivência de temas e formas literárias medievais; o imaginário do sertão informado pelo imaginário medieval, além da tendência de buscar a origem do país numa época correspondente e semelhante, que é a Idade Média européia. Segundo a autora, essa visão de mundo é responsabilidade da classe letrada, tradicionalmente ligada ao Estado, que a sustenta, e partícipe de sua ideologia.⁷ Se a análise da autora está correta, a explicação que dá não o está. O fato de haver intelectuais responsáveis pela produção de uma visão de mundo não explica porque ela será medievalizada. Não há força intelectual capaz de inculcar, a praticamente todo um povo, de norte a sul, um imaginário medieval se este imaginário não dispuser, de per si, de uma força que o ultrapasse. Essa força não é, como diz a autora, a percepção de algo "de estranho, amorfo, fragmentário, meio selvagem, meio primitivo, bastante rural, romanesco e violento" 8 mas algo que, contendo tudo isso, é também mítico e mágico.

Franklin de Oliveira diz que Rosa fez-se conscientemente um escritor anti-urbano porque só no sertão há o mistério da vida e que ele não pretendeu fazer um novo tipo de literatura regional, mas uma teoria crítica da vida fragmentada que há nas grandes cidades. Num país até há pouco tempo predominante rural, como o Brasil, o emprego dos dois termos apenas conceitualmente separava o urbano do rural ou regional, já que não havia diferenças acentuadas entre esses tipos de espaço. Mas, a partir dessa divisão de conceitos, derivou que o chamado romance urbano seria mais *elevado*, de dicção mais elaborada que o outro e, portanto, mais universal. Como se apenas o romance passado em espaço urbano fosse capaz de captar e transmitir valores e ideais universais do homem. A supervalorização de um em detrimento do outro deve-se, possivelmente, à

⁷ GALVÃO, 1976, p. 35-41.

⁸ Idem, ibidem, p. 40.

⁹ OLIVEIRA, 1963, p. 441.

quantidade da literatura urbana produzida em relação à literatura regionalista.

Afrânio Coutinho, cujo pensamento é representativo de grande parcela da crítica brasileira, concede a José de Alencar a fundação das

(...) duas linhas da ficção brasileira (...) a regionalista e a psicológica e costumista. De um lado, a temática regional (rural e urbana), do outro lado a análise psicológica e de costumes. A primeira originária de seus romances históricos e regionais, a segunda de seus romances urbanos (...).

Sobretudo, no que cońcerne à seleção dos temas, a incorporação do material brasileiro, seja de fonte regional, seja de origem urbana, foi feita através de uma série de fórmulas, o indianismo, o sertanismo, o caboclismo, os ciclos regionais (sociais e econômicos) da seca, do cangaço, do garimpo, do gaúcho, do cacau, até das cidades e subúrbios.¹⁰

Mesmo que inicie confundindo, sob a rubrica de regional, o rural e o urbano, Afrânio Coutinho acaba por distinguir uma linha rural e, portanto, regional, e uma linha urbana ligada à análise psicológica e de costumes. Ainda que o crítico admita a presença de análise psicológica na literatura regional de Graciliano e Adonias Filho, acaba por reservar para o regionalismo "o aproveitamento dos assuntos populares, históricos e sociais do meio". À literatura urbana cabe um certo refinamento, maior sutileza na análise do que chama de "o destino humano"; ao regionalismo, a grossaria dos assuntos populares. Este raciocínio identifica o regional com o típico, com aquilo que é característico de uma determinada região e, nessa mesma linha de pensamento, identifica o urbano com a perda de características próprias ou com a mistura de várias, tal como se vê nas grandes metrópoles. Segundo Antonio Candido, cujas palavras acentuam a diferença entre os dois espaços

...surgiu o regionalismo na ficção, assinalando as peculiaridades locais e mostrando cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro. Por estarem organicamente vinculadas à terra, e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais

¹⁰ COUTINHO, 1963, p. 207.

peculiaridades pareciam representar melhor o País do que os costumes e linguagem das cidades, marcadas pela constante influência estrangeira." ¹¹

Um romance ambientado no espaço urbano nada teria de típico, uma vez que o mesmo ambiente poderia ser encontrado em muitas cidades do mundo. Da mesma forma, seu habitante seria um cosmopolita, acostumado a uma enorme variedade de formas culturais e de hábitos herdados de várias procedências e, portanto, universal. Cabe aqui citar Guimarães Rosa, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em que declara a predileção de João Neves da Fontoura pelo homem e pelos valores do interior, o que os unia, já que "...nosso principal encontro seriam resvés íntimos efeitos regionais.¹²

A obra de Guimarães Rosa preenche todas as características: é suficientemente particular para ser regional e, portanto, facilmente identificável e distinguível de outros regionalismos e suficientemente universal para ser lida e saboreada por todos os que, não privando do regionalismo, têm suficiente cosmopolitismo para apreciá-la. Com relação à linguagem processa-se a mesma coisa. Por um lado, o texto rosiano é bastante obscuro para indicar sua específica localização e sua origem; por outro, é bastante erudito e trabalhado para evidenciar seu cosmopolitismo. Regional e universal se complementam, portanto. É algo como o sabor regional para o paladar universal. No texto rosiano, desde seus primeiros exegetas, como as interpretações feitas por Oswaldino Marques e por Cavalcanti Proença, além de Mary Lou Daniel, as características notadas de imediato foram as que se relacionavam com a linguagem. Mesmo quando objeto de críticas ferinas, como as desenvolvidas por ocasião do lançamento de suas obras mais polêmicas, o elemento criticado é a linguagem e não o conteúdo das obras.

Letícia Malard, discutindo o conceito de regionalismo endossado por Afrânio Coutinho, acaba por propor um conceito adequado ao romance regionalista de 30. Diz a autora:

[&]quot; CANDIDO, 1981, p. 61.

¹² ROSA, Discurso de posse, 58.

É o romance realizado por ficcionistas da época, os quais, vivendo no Nordeste e ocasionalmente fora dele, procuraram criar um discurso literário (...) extraindo a matéria ficcional de parcelas bem delimitadas da realidade: seca (...) latifúndio (...). Os autores-narradores (...) aproveitaram o típico da região (...) que revela ou denuncia as relações semi-feudais entre proprietários e não proprietários de terra (...).¹³

O universo considerado pela professora é o não-urbano, onde se dão os aspectos apontados: a seca, o latifúndio, o típico, as relações semifeudais entre proprietários de terra e os não-proprietários. Quando surge a obra e, mais especificamente, o romance de Guimarães Rosa, este coloca-se dentro do regionalismo pois extrai "a matéria ficcional de uma parcela bem delimitada da realidade" - no caso o jaguncismo - de que se podem extrair "íntimos efeitos regionais", que "representavam melhor o país do que os costumes e linguagens das cidades", e de que se pode aproveitar os "assuntos populares, históricos e sociais do meio". Mas, se pode ser reconhecido como regionalista, não é menos festejado como universalista. Regional e universal são as faces de uma mesma moeda. Antonio Candido proclama que "o sertão é o mundo" e que "Riobaldo somos nós". 14 Se os críticos citados são unânimes em indicar o regionalismo da prosa rosiana, o são também em valorizar o seu universalismo. O valor de sua obra advém do seu universalismo, ou seja, pela sua inserção em um cânone universal, capaz de fazer a literatura brasileira reconhecida por isso. Se a literatura urbana, na palavra de vários críticos, é a menos característica, a menos nacional, a que mais sofre a influência do estrangeiro, a literatura regionalista, não-urbana, seria a mais característica, a mais nacional, a menos devedora ao estrangeiro. Repetindo as palavras de Machado de Assis, retomadas por vários críticos, são os "...costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanes diferentes." 15 Guimarães Rosa se torna um enigma exatamente por reunir os "costumes do interior" aos "adema-

¹³ MALARD, 1981, p. 126-127,

¹⁴ CANDIDO, 1977, p. 151.

¹⁵ ASSIS, 1959, 804.

nes diferentes" trazidos pela influência européia. Não a influência mesquinha, modelar, mas a influência ampla, difusa, cultural, capaz de conceder verossimilhança às elocubrações de Riobaldo sobre o Bem e o Mal, sobre a existência de Deus ou do Diabo, e de possibilitar o diálogo da obra rosiana com religiões e filosofias de todos os cantos do mundo. O próprio Guimarães Rosa encarnava as duas tendências, regionalista e urbana, sendo simultaneamente cidadão do mundo, diplomata e poliglota, e cidadão de Cordisburgo, cidadezinha perdida no sertão de Minas. Feita esta coincidentia oppositorum em si próprio, fê-la também em sua obra. Transformou o sertão num espaço mágico e mítico, onde se faz possível a cultura universal, onde o sertanejo é filósofo, onde se dá o cruzamento de todas as línguas e de todas as culturas, acima e além de todas as fronteiras e épocas. Já que o sertão e Grande Sertão: Veredas, sua narrativa, encarnam por excelência a nacionalidade brasileira, acabam por assumir a condição fundadores da nação e, a partir daí, o caráter mítico de país ou de nação imaginada, muito além do que se chama de Brasil, com sua contingência histórica. O sertão e sua simbologia contêm a nação ideal que todos desejaríamos habitar.

Se se considerar a expressão, hoje inusitada, "coração de ouro em peito de ferro", ver-se-á que Minas Gerais encarna uma imagem de terra prometida, uma espécie de eldorado onde o ideal de brasilidade irá se manifestar, e que é também a idealização acerca do Brasil, cujo futuro alguns enxergam até mesmo em profecias de Sêneca: "Séculos hão de vir em subseqüentes anos, nos quais o Oceano quebrará os laços das coisas, e uma terra ingente aparecerá. E o mar mostrará novos mundos, de modo que não seja Tule a última dentre as terras." ¹⁶ Minas e seu sertão podem ser o lugar onde haverá esse novo mundo, local de um sebastianismo libertador e grandioso.

Vários autores ressaltam o aspecto de isolamento, mítico e simbólico, assumido por Minas e pela palavra sertão, em que tanto o espaço quanto a linguagem assumem uma ancestralidade fundadora. Flávio Loureiro se refere a "...os tipos, a linguagem e o caudal mítico duma região que conservara, em seu isolamento geográfico, determinadas formas de comportamento arcaico – o sertão dos

¹⁶ LITERATURA BRASILEIRA, 1930, p. 14.

'gerais', compreendido entre o norte de Minas, sul da Bahia e parte de Goiás." Antonio Candido chama a atenção para o rio São Francisco, que divide o sertão em duas partes – a boa e a má – funcionando como um "eixo do sertão", ou seja, um *axis-mundi*, elemento organizador do mundo, semelhante ao existente nas civilizações antigas e nas primitivas, tal como nos descreve Mircea Eliade. ¹⁷ Cavalcanti Proença, no que será seguido por vários outros autores, *compara Grande Sertão: Veredas* a uma epopéia, forma literária característica por ser uma literatura de fundação da nacionalidade ou sua glorificação e também por exaltar uma época e um heroísmo ideais. Basta consultar, a propósito, as grandes epopéias: desde a saga de Gilgamesh até *Os Lusíadas*, passando pela *Ilíada*, a *Odisséia* e a *Eneida*. Além disso, o crítico é dos primeiros a ressaltar o caráter medieval dos personagens, o idealismo romanesco de suas ações. ¹⁸

Grande Sertão: Veredas se coloca não apenas como o fundador de um espaço mágico e mítico, síntese de todo o Brasil, mas também como um preservador de uma linguagem não menos mítica, uma vez que representa uma fala ancestral. Antonio Candido fala que Minas constitui "uma espécie de passagem, tanto entre Norte e Sul quanto entre Leste e Oeste". 19 Walnice Galvão caracteriza o sertão como "...uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa porte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país." 20 Esse ponto de convergência, territorial e lingüístico, é o guardião das mais caras tradições e da identidade da nação. Quando mais se concretiza a ameaça da globalização e do internacionalismo, mais essa região e seu representante ficcional se convertem nesse repositório sagrado, capazes de combater e até de utilizar a seu favor as influências externas mais evidentes, como as de origem lingüística. A linguagem que se fala em Grande Sertão: Veredas não é apenas um falar arcaico: é uma linguagem que soube capitalizar, a seu favor, as múltiplas

¹⁷ ELIADE, [s.d.], p. 35-80.

¹⁸ PROENÇA, 1976, p. 155-239.

¹⁹ CANDIDO, 1977, p 136.

²⁰ GALVÃO, 1972, p. 27.

influências de várias línguas: do latim, do grego, do italiano, do alemão, do russo, do holandês. A língua, tanto quanto o espaço geográfico e mítico, tem a função de garantir a unidade, como nos diz Homi Bhabha:

Porque a unidade política da nação está em um constante deslocamento de seu espaço moderno irremediavelmente plural, cercado de nações diferentes e, até, hostis, para um espaço significativo arcaico e mítico que representa, paradoxalmente, a moderna territorialidade da nação na temporalidade patriótica e atávica do Tradicionalismo.²¹

A língua de Machado de Assis, assim como o espaço a partir do qual ele escreve, isto é, o espaço urbano, é a língua geral, gramaticalizada, impecável, polida, traduzível, dentro de uma tradição letrada que mistura João de Barros, o primeiro gramático da Língua Portuguesa, e Camões, o primeiro poeta a produzir dentro das normas gramaticais. É uma língua intercambiável, no sentido de que pode ser trocada, de acordo com a metáfora saussureana, por outras palavras, de outras línguas, que lhe sejam equivalentes. Já a língua de Guimarães Rosa tem uma dimensão mítica e babélica: por um lado, é a língua machadiana tradicional, obediente a uma tradição letrada; por outro, é uma língua arquetípica, composta por fragmentos de línguas mais antigas, diferentes, arcaicas e, mesmo, mortas. Remete-se tanto às línguas-mães, como o grego, o latim, o sânscrito, quanto às modernas, como o inglês, o francês, o alemão, ou às exóticas, como o japonês e o malaio. Por isso, a língua de Guimarães Rosa é intraduzível, só comportando uma recriação, uma verdadeira tradução intersemiótica. A língua rosiana é uma língua sagrada, responsável pela sagração do espaço em que se situa. Segundo Benedict Anderson, "todas as grandes comunidades clássicas conce-biam-se como cosmicamente centrais, mediante uma linguagem sagrada vinculada a uma ordem de poder supraterrestre." 22

Língua e espaço são os elementos fundadores da nacionalidade, ponto de convergência de muitos caminhos, de muitos espa-

²¹ BHABHA, 1996, p. 17.

²² ANDERSON, 1989, p. 21.

ços, de muitas linguagens. Assim o mais estrito regionalismo coincide o mais amplo universalismo. Nesse sentido, ambos fundam uma comunidade imaginada, uma nação sertaneja, a que pertencem todos aqueles capazes de penetrar nesse espaço e de falar essa língua, não importa de onde venham e quem sejam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática,1989.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio: Nova Aguilar, 1959. v. III. Instinto de nacionalidade, p. 804.
- ÁVILA, Afonso. Guimarães Rosa: sua hora e vez. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 25 nov. 1967. Suplemento Literário, p. 1.
- BHABHA, Homi. Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. *Nation and narration*. Cadernos de pesquisa Cespuc, Belo Horizonte, Traduções n. 1, p. 10-33, mar. 1996.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a ficção latino-americana. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 1, p. 58-68, dez. 1981.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa, p. 133-160.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Ficção latino-americana. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973. Viagem ao umbigo do mundo, p. 67-94.
- _____. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978. Ficção e regionalismo na América Latina, p. 119-132.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio: Sul Americana, 1963. v. 5 (Modernismo) O modernismo na ficção, p. 203-226.
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Lisboa: Edição "Livros do Brasil" Lisboa,[s.d.]. O espaço sagrado e a sacralização do espaço, p. 33-80.
- GALVÃO, Walnice. *Saco de gatos*; ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976. Insidiosa presença, p. 35-41.
- _____. As formas do falso. São Paulo: Perspectiva, 1972. O sertão e o gado, p. 25-34.
- LITERATURA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, F.T.D., 1930.

- MALARD, Letícia. *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981. Como definir o regionalismo de 30?, p. 126-127.
- OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio: Sul Americana, 1963. p. 402-448.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio: Grifo, 1976. Trilhas no Grande Sertão, p. 155-240.
- ROSA, João Guimarães. Discurso de posse na Academia. In: VÁRIOS. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio: José Olympio, 1968. p. 55-87.

CANTO TERRITORIAL: POÉTICA DAS MARGENS EM GUIMARÃES ROSA

Marli Fantini Scarpelli

FRONTEIRAS CULTURAIS

Marcada pelo caráter disjuntivo e permanentemente liminar, a zona fronteiriça é um topos assinalado pela hibridez lingüística e pela plasticidade cultural. Homi Bhabha privilegia a intersticialidade da fronteira enquanto espaço alternativo de encontro à margem das nações. Topos diatópico onde, na meia-luz das línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro, se reúnem povos diaspóricos - "exilados, émigrés, refugiados", a zona fronteiriça obriga a repensar paradigmas como os limites territoriais definidos a priori, segundo critérios "naturais" de nascimento, tribo, religião, língua. Enquanto espaço de fluxo e de intercâmbio lingüístico-cultural, a fronteira da modernidade desterritorializa a demarcação imposta por critérios hegemônicos, instituindo nova forma de habitar e, como consequência, formas não-convencionais de relações identitárias. Nessas formas peregrinas de convívio entre povos, Bhabha reconhece a emergência de "um fato histórico singular", para cujo registro ele considera inadequada a metodologia adotada pela historiografia tradicional. Sua proposta de trabalho é examinar, uma nova noção de nacionalismo, nacionalidade e nação. Em historiadores como Hobsbawn, ele identifica uma forma de enunciação capaz de traduzir a performaticidade dessa história móvel, constituída de fluxo e errância às margens da fixidez de nações hegemônicas: "De forma mais refletida do que qualquer outro historiador geral, Eric Hobsbawn

escreve a história da nação ocidental moderna sob a perspectiva da margem da nação e do exílio dos migrantes". Sendo, por excelência, o *locus* das relações interculturais e do plurilingüismo, a fronteira possibilita o intercâmbio entre valores culturais divergentes, e a negociação entre práticas simbólicas produzidas por sistemas diferenciados: escritura e oralidade, valores canônicos e periféricos, isto é, modelo hegemônico e formas alternativas de assimilação e, ao mesmo tempo, resistência a esse modelo.

Sensível à fluidez e à pluralidade das identidades culturais, Boaventura Santos reconhece, na zona fronteiriça, o lugar babélico onde "os contatos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco suceptíveis de globalização", o que oferece, segundo ele, a oportunidade de identificação e de criação cultural, ambas maleáveis e, portanto, subvertíveis: "Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como as de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso". ²

As trocas simbólicas, os entrecruzamentos múltiplos, a transculturação, as totalidades contraditórias, a literatura "em relação", o transculturalismo, a transnacionalidade, a heterogeneidade cultural são alguns conceitos que emergem das fronteiras disciplinárias hoje abrangidas pelos estudos comparatistas, os quais, com vistas a suplementar a perspectiva histórico-literária tradicional, abrangem, em suas fronteiras disciplinares, um leque cada vez mais diversificado de opções crítico-teóricas. Os estudos culturais e os estudos coloniais são novas alternativas metodológicas a contribuir para a compreensão de literaturas alternativas e periféricas como as produzidas no continente latinoamericano, no Caribe e em países colonizados em geral, cuja produção discursiva vem-se construindo, desde o confronto iniciado pela política colonizadora, no lugar híbrido entre a língua da metrópole e a da colônia, entre a escritura e a oralidade. Esses sistemas, utilizados no entre-lugar confrontante da dupla

¹ BHABHA, 1998, p. 198-99.

² BOVENTURA SANTOS, 1995, p. 135.

prática de assimilação e resistência ao modelo peninsular, geram dinâmicas interculturais e literárias que, segundo Cornejo Polar, possibilitam a convivência histórico-espacial entre sistemas distintos, cujo resultado, não obstante a preservação de uma certa autonomia de cada um dos sistemas de origem, aponta para uma "totalidade contraditória". Cornejo Polar sugere a adoção da categoria "literatura alternativa" (proposta por Lienhard), acreditando que ela possa enriquecer a discussão acerca das produções discursivas no continente e enfatizar "a significação dos níveis de multilingüismo, de diglosia e - o que talvez seja mais decisivo - o rechaço/assimilação de oralidade e escritura".3 Além dessa alternativa, o crítico peruano endossa outras categorias como a "mestiçagem", a "hibridez cultural" (Canclini) e a "transculturação" (Rama), prevendo que sua utilização (dessas categorias) resolva impasses e produza "aparatos teóricometodológicos suficientemente finos e firmes para compreender melhor uma literatura (ou mais amplamente uma vasta gama de discursos) cuja evidente multiplicidade gera uma copiosa, profunda e perturbadora conflitividade". 4 Em lugar de homoneizar as diferenças conflitivas dos sistemas culturais heterogêneos, Cornejo Polar lança o desafio de assumir essa conflitividade, propondo fazer da contradição o "objeto de nossa disciplina (o que) pode ser a tarefa mais urgente do pensamento crítico latinoamericano".5

Sem mudar o enfoque de que estamos nos ocupando, é importante registrar a preocupação que Ana Pizarro manifesta com respeito à perspectiva do crítico e/ou tradutor de literaturas orais produzidas no continente latinoamericano. Segundo ela, o crítico ou o tradutor do *corpus* em questão devem estar conscientes da tendência do pesquisador em abordar a cultura pesquisada desde suas próprias práticas culturais de origem. Para proteger-se contra essa tendência que certamente produzirá leituras equivocadas, sua sugestão é o deslocamento de posição através da adoção de uma metodologia comparatista atenta ao lugar de enunciação onde se produziram as formações discursivas pesquisadas. As fronteiras discursivas desde onde deve colocar-se o pesquisador possibilitar-lhe-iam a melhor apreensão dos

³ CORNEJO POLAR, 1996, p. 56.

⁴ Ibidem, p. 56.

⁵ Ibidem, p. 56.

diversos tempos que conformam o tempo do continente. A diglosia, a ubiquidade temporal, a multiplicidade cultural, fenômenos identificáveis nas formações discursivas em exame exigem, segundo Pizarro, o desenvolvimento futuro de uma metodologia comparativa de discursos em situação colonial ou periférica: "Aprehender la pluralidad de los tiempos culturales y de los discursos, apuntando al proceso histórico, abre espacio al espesor de éste. Es en este sentido v en esta línea de reflexión donde se da una propuesta comparativa, para la cual Walter Mignolo anota (...) la necesidad de una «hermenéutica diatópica»".7 Enfrentar o desafio crítico de apreender o movimento determinante das formações históricas que "nos" constituem implica surpreender, em sua pluralidade, as formas de simbolização realizadas pela literatura latinoamericana: "literatura de estratos plurales en relaciones de proximidad, de tensión, de transformación a través de fronteras y demarcaciones culturales, literatura de tiempos diferentes que se articula, en los espacios de outra coherencia".8

Atento às fervilhantes discussões entabuladas, no decorrer do século XX, em torno da palavra "nacionalismo", Antonio Candido registra, a partir das concepções defendidas por escritores, sociólogos, historiadores, educadores, críticos literários etc., flutuações de posicionamentos e sentidos que vão do ufanismo patriótico ao arianismo aristocrático, da reivindicação de mestiçagem à xenofobia, da submissão ao cânone europeu à busca de originalidade. Não obstante deixar claro que "ser nacionalista" significa lutar radicalmente contra os perigos que ameaçam a autonomia econômica da nação, ele alerta que, no terreno das fronteiras culturais, as posições devem ser permeabilizadas, a menos que se queira incorrer na repetição de velhos impasses como provincialialismo x cosmopolismo, fonte x influência, dominação x submissão, que não fazem senão reafirmar relações de dependência. Se impasses como esses não forem repensados a partir das fronteiras que nos constituem, além de não contribuírem para a constituição de uma efetiva nacionalidade, também não contribuirão para a urgente necessidade de

⁶ PIZARRO, 1993, P. 33.

⁷ Ibidem, p. 29.

⁸ Ibidem, p. 37.

assumirmos nossa multiplicidade cultural, étnica, literária. Nas palavras de Candido,

Se entendermos por nacionalismo a exclusão de fontes estrangeiras, caímos no provincianismo; mas se o entendermos como cautela contra a fascinação provinciana por estas fontes, estaremos certos (...). Se entendermos por nacionalismo o desconhecimento de raízes européias, corremos o risco de atrapalhar o nosso desenvolvimento harmonioso; mas se o entendermos como consciência da nossa diferença e critério para definir a nossa identidade, isto é, o que nos caracteriza a partir das matrizes, estamos garantindo o nosso ser –, que é não apenas "crivado de raças" (como diz um poema de Mário de Andrade), mas também de culturas.⁹

MIGRAÇÃO DISCURSIVA EM GUIMARÃES ROSA

A questão da fronteira é recorrente na vida e na obra de João Guimarães Rosa. A viagem por muitas geografias, o convívio com diversas culturas, o conhecimento de várias línguas são indubitáveis fatores a intervir no enfoque fronteiriço privilegiado na obra ficcional desse escritor, sobretudo no que diz respeito ao trânsito entre distintas geografias e diferenças culturais. A produção literária de Guimarães Rosa – sertanejo, escritor, diplomata, Chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras do Itamarati – procede da tradição oral e a alimenta, segundo seu próprio depoimento.

(...) nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo, a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma dos homens. (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. 10

⁹ CANDIDO, 1995, p. 304-305.

¹⁰ ROSA, 1994, p. 33-4.

Viajante contumaz, Rosa desdobra sua vivência para reincorporá-la ao sertão mítico, às narrativas orais ouvidas em sua infância. Da itinerância entre culturas e mundos diversos, decorre o deslocamento de perspectiva, permeabilizado pela mirada "deslocada" desse intelectual que procede – ao reassumir o próprio domínio lingüístico - como um tradutor da língua materna. Exemplo dessa permeabilidade pode ser reconhecido em Grande sertão: veredas;11 romance em que a dureza geofísica do "sertão" perde o peso da referencialidade, para expressar uma realidade ambígua e heterogênea, local e universal: "sertão" é onde "tudo é e não é" (p.11); "Sertão é quando menos se espera" (p.267); "Sertão é dentro da gente" (p.289); "o sertão é uma espera enorme" (p.538). Se a multiplicidade do cosmos pode caber no sertão, a singularidade do sertão também pode difundir-se no cosmos: "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 parte" (p.8).

Em 1963, o crítico uruguaio Emir Rodrigues Monegal (que, anos depois, viria a tornar-se um importante biógrafo de Jorge Luis Borges) visita Guimarães Rosa, no Rio de Janeiro, quando este já ocupa o cargo de Chefe do Serviço de Fronteiras no Itamarati. Durante a entrevista, Guimarães Rosa explica minuciosamente como constrói sua poética, o seu modo de intencionar a forma, a inserção de vários idiomas no Português, a exploração deliberada de contradições etc., o que leva Monegal a perceber a conjunção entre o escritor e o diplomata: "Enquanto o escutava falar com precisão e sem pressa, pensei que esta tarefa devia ser também um serviço de demarcação de fronteiras.¹²

GRANDE SERTÃO: FRONTEIRAS

Ancorado no ideal de funcionalidade, o modelo emblemático da modernização do Brasil – concretizado na construção de Brasília – faz, na ficção de Rosa, interface com a paisagem arcaica do sertão, de onde emerge um Brasil estranho aos mapas escolares. Nesse

¹¹ ROSA, 1986.

¹² COUTINHO (Org.), 1991, p. 51.

universo, paradigmas como centralidade, universalidade e unidade se esfacelam, fazendo circular, em espaços fragmentários, uma geografia em constante dispersão, onde se inicia uma outra história, uma terceira margem da história a abrigar o periférico, o arrabalde, os subúrbios do Brasil oficial. A forma conflitiva como essa questão é representada em Grande sertão: veredas desafia o Planalto Central a incluir, nas dobras da Capital Federal, uma cartografia periférica e imprevista. O cenário (já interiorizado e fronteiriço) do romance abriga os "fundos fundos" do sertão, uma geografia inteiramente ignorada dos mapas e da vida das cidades. A partir do confronto entre Riobaldo (o protagonista do romance) e os catrumanos – seres ctônicos, oriundos de brenhas e cavernas -, retorna uma história colonial recalcada, impondo o contraste entre distintas temporalidades, culturas e usos lingüísticos. A ubiquidade temporal representada nesta cena evidencia os riscos implicados no autoritário projeto de modernização brasileira: "aos milhares mis e cento milhentos, vinham se desentocando e formando no brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades". 13

Na cartografia rosiana, trata-se de um universo rural tensionado com a cidade, numa espécie de marcha labiríntica do mundo rústico e incivilizado do sertão rumo ao mundo civilizado. Mas marcha e contramarcha, sentido de mão dupla, cujo percurso vai estabelecendo, não a supremacia, mas o diálogo entre campo e cidade, *logos e mythos*, local e universal. O novo é, nesse cenário, um modelo em curso, uma interface que resiste à síntese. Territórios e legendas são reversíveis e intercambiáveis: não se trata de recusa da modernidade, ou da apologia da rusticidade. Uma e outra se matizam, retramando o lugar comum. Uma vez a caminho, os limites e fronteiras são postos em circulação.

Em sua conhecida entrevista a Gunter Lorenz, durante o Congresso de Escritores Latinoamericanos (Gênova, 1965), recorrendo ao paradoxo para demandar o direito de transformar "o cosmo num sertão", Guimarães Rosa traça sua cartografia imaginária, a partir de cuja demarcação se podem reconhecer os limites fronteiriços de seu território imaginário. Sem rejeitar, em qualquer momento, suas raízes regionais, Rosa, tensionando o local e o universal, faz o cosmos caber no sertão:

¹³ ROSA, 1986, p. 364.

O pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino. 14

POÉTICA DO DESDOBRAMENTO

Escrever, em Guimarães Rosa, significa reescrever e atualizar a história, bem como retracar os domínios territoriais que a comportam. Procedimento que põe em rotação o sentido e sua trama, fazendo deles uma deslizante danca de signos a circular em constantes bifurcações, amplificações de singularidades, heterogeneidades desdobradas por um agenciamento polissêmico e polifônico. Natureza e cultura, significado e significante, referente e sua ambigüização imbricam-se, superpõem-se, enredando-se na impenetrável dureza das palavras. Signo deslizante, o "sertão" é o cenário privilegiado nessa poética migrante. Em homologia à estrutura rizomática, o território abrangido pelo universo ficcional do escritor-diplomata segue o traçado de um mapa reversível, com múltiplas entradas e saídas. Desterritorializantes, surjem linhas de fuga a romper os limites do mapa o qual, por sua vez, reordena-se em múltiplos rearranjos: direcões movedicas, metamorfoses, mudanca de tracado e natureza, porque ele "é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social". 15 Trata-se de um permeável tecido de transformações, em cujas dobras se cruzam temporalidades distintas, espacialidades móveis, fronteiras disjuntivas e liminares, de cujo interior pode sempre emergir uma "terceira margem" – uma das imagens mais emblemáticas da poética de Rosa. Nessa poética, "escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir". 16

¹⁴ ROSA, 1994, p. 31.

¹⁵ DELEUZE; GUATARI, 1995, p. 22.

¹⁶ Ibidem, p. 13.

Esse procedimento por conexão e ampliação se metonimisa no trecho abaixo. A agência responsável pelo desencadeamento desse mecanismo – uma desvairada máquina de tecer – faz irromper, "de qualquer pano do mato", uma ininterrupta tecedura – agenciamento a produzir redes elásticas e permeáveis – encarregando-se de estabelecer conexões entre formas distintas. Operando não por gênese, mas por heterogênese, esse mecanismo institui uma fulgurante e sinestésica brotação vital, fazendo explodir e propagar-se cheiros, brilhos e tonalidades que se difundem e se entremesclam na matéria verbal. Na *interface* entre o orgânico e o verbo, a sensualidade, a exuberância, o movimento, numa desmedida para a qual não existe outro vetor cartográfico, senão o estético:

Aí foi em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o anis enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano do mato, de de-entre cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme.¹⁷

DO GROTESCO AO HERMENÊUTICO

Um fenômeno recorrente na poética de Rosa – a duplicação de vias, materializada no deslizamento entre diferentes culturas e modos distintos de olhar – preside, em *Grande sertão: veredas*, ao percurso de mão dupla que sustenta o entrecruzamento de visadas, por definição excludentes. O mesmo abalo que as "estórias" de possessão demoníaca causam, por exemplo, na "racionalidade" do interlocutor culto de Riobaldo será também causado neste em sua relação com os catrumanos. No entanto, para que isso ocorra, institui-se um jogo de mediações, realizado a partir de diferentes escutas e pontos de vista. A realidade histórica dos "catrumanos" – viver o século XVII

¹⁷ ROSA, 1984, p. 26.

habitando o século XX – é, por um lado, um anacronismo "risível" para Riobaldo. Por outro lado, o que é natural para Riobaldo revelase estranho à cultura do pesquisador culto, que anota, em suas cadernetas de campo, as crendices e os exotismos "anacrônicos" do ex-jagunço. Que ri "certas risadas" quando ouve dele a "estória" do "bezerro erroso". Este, do ponto de vista mitopoético do narrador, é a encarnação do diabo; prova, portanto, irrefutável de sua existência sensível. No entanto, da ótica epistemológica do pesquisadoretnólogo, o bezerro erroso não encarna outra coisa senão a própria deformidade genética. Tem-se, assim, uma cadeia a estabelecer distintos graus de leitura de mundo, que vão da mirada mais grotesca à mais hermenêutica.

O "grotesco" – do italiano "grotta", "gruta" – designa, no romance, proto-homens, habitantes de grotas ou grutas, como aqueles catrumanos que, orelhudos, farejadores, apresentam-se mais reificados que os próprios jagunços. Se estes constituem a "massa de manobra" dos grandes chefes da oligarquia rural, não passando de "garrotes demarcados" (p.398), aqueles vivem nos brenhais, completamente destituídos de humanidade e cultura, "menos arredados dos bichos do que nós estamos". Habitantes desse universo em lenta transformação, surgem ainda aqueles jagunços a devorar um homem que tomam por símio. Embora possa parecer que essa violação dos interditos culturais seja direta e meramente proporcional à transgressora e truculenta desordem jagunça, o gesto antropofágico assinala ainda a metáfora da devoração cultural proposta por Oswald de Andrade, reafirmando os vários graus de hibridez cultural a comportar a heterogeneidade do universo representado no romance de Guimarães Rosa.

No outro extremo da escala escópica e escatológica, está a visada hermenêutica, assinalada pelo olhar etnológico do pesquisador que registra o testemunho de Riobaldo, a partir de cujo relato se pode perceber que a tradição oral e cultural sertaneja já se acha em vias de desaparecimento:

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. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons

de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço por aí pena, pede esmola. Mesmo os vaqueiros duvidam de vir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que o traje de gibão é feio e capiau. E até o gado no grameal vai minguando menos bravo, mais educado (...) Sempre nos gerais, é à pobreza, à tristeza. Uma tristeza que até alegra. ¹⁸

Riobaldo ocupa a terceira margem que medeia os dois pontos eqüidistantes em grau e valor. Encarnação da condição ambígua de jagunço e letrado, Riobaldo é a linha bordejante que faz a interface entre os extremos culturais. Ao ocupar esse espaço sempre fronteiriço, ele coloca-se na posição privilegiada que lhe possibilita deslizar de um para outro pólo. E ajustar seu foco para abranger e relativizar perspectivas antagônicas. As fronteiras abertas por Riobaldo são as terceiras margens onde, com a desierarquização dos absolutos, vigoram a heterogeneidade, a mescla cultural, lingüística e territorial.

EM TODAS AS MARGENS, A MARGEM DA NAÇÃO

Deslizando incerto por uma margem disjuntiva, uma terceira margem que se desprendeu cedo demais da cabeceira, o ex-chefe de jagunços é rio e margem ao mesmo tempo. Carreando em seu percurso toda a sociedade que representa, Riobaldo é o avatar de uma comunidade residual de colonizados que, banida de seu próprio território, está condenada à marginalidade e ao desterro. Que vivendo à margem de quaisquer instituições, mostra a cara perversa e desumana do Brasil. As musas que se banham nas águas dos rios de Riobaldo cantam o canto da tradição e da ex-tradição.

Se a língua é a arma com que Rosa defende a dignidade do homem e, sobretudo, a do homem sertanejo – oriundo, como ele mesmo, do degradado quintal terceiromundista – ela é também o tiro certeiro com que Riobaldo "cerzidor" defende, no campo de batalha travada do *Grande sertão: veredas*, a própria dignidade e a de toda a sociedade que ele representa. O pacto ficcional irrestrito, estabelecido entre Riobaldo e o seu interlocutor culto, abre fronteiras fazendo emergir a margem intersticial e disjuntiva onde todas as

¹⁸ ROSA, 1984, p. 26.

culturas, todas as alteridades, todas as línguas podem entrecruzar-se, permeabilizar-se e superpor-se, criando o espaço heterogêneo e alternativo a possibilitar a inserção dos excluídos e o convívio de diferenças. Renovar a língua ou recriar os nomes, seja o próprio nome, o nome do pai, ou os nomes do Demo equivale a renovar e desierarquizar a comunidade alternativa que emerge do *Grande sertão: veredas.* Em todas as mesclas, a mesclagem lingüística e cultural, terceira margem a abrigar a heterogeneidade, a totalidade conflitiva, o intercâmbio das diferenças. Com seu grito de guerra e seu canto territorial, Riobaldo-Brasil investe contra a consciência (culpada) dos etnólogos que chegaram tarde demais para tentar resssucitar – através de suas eloqüentes pesquisas de campo – a geografia já espoliada pela ação das "Companhias Hereditárias", antes; e o desmantelamento cultural decorrente do avanço colonizador, até hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. Locais da cultura. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. V.1. Trad. Aurélio G. Neto e Célia P. Costa. Rio Janeiro: Editora 34, 1995. 5 vol.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. Em busca de Guimarães Rosa. COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- PIZARRO, ANA. Palavra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. PIZARRO (Org.) América latina: *Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp/Memorial da américa Latina, 1993.
- POLAR, Antonio Cornejo. Mestizaje, tranculturación, heterogeneidad. MAZOTTI, José Antonio et al (Org.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia: Asociación Internacional de peruanistas, 1996. P. 54-56
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. *João Guimarães Rosa:* Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 51.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* 24 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.

RADUAN NASSAR: O SILÊNCIO DA ESCRITA

Maria Flávia Drummond Dantas

No ano de 1975 era lançado ao público o romance *Lavoura arcaica*, marcando a estréia do escritor Raduan Nassar. O romance obteria uma repercussão favorável junto à crítica especializada e, um ano mais tarde, seu autor conquista, com esse trabalho, o prêmio Coelho Neto para romance, concedido pela Academia Brasileira de Letras, o prêmio Jaboti, na categoria de Revelação de Autor pela Câmara Brasileira de Letras, além da Menção Honrosa, também por Revelação de Autor, concedida pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA.

A crítica literária expressa-se:

"O espanto maior não é quando se lê o título do romance (*Lawoura arcaica*) ou o de seu autor, um desconhecido (Raduan Nassar). É logo nas primeiras páginas e é durante o livro todo: trata-se de um grande escritor, perfeitamente senhor de suas palavras, de seu estilo, seguro de si como se já tivesse uma grande experiência e nos desse o seu livro de consagração." ¹

"Nada de experimentalismos gratuitos. Tudo é compacto, espasmódico, nesta busca de redenção do homem, na sua incansável lavoura, arcaica e moderna, com uma linguagem amassada em sábia alquimia, com a argamassa da senda atávica, do chão

¹ FARIA, Otávio de. Raduan Nassar escritor. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 de março, 1976.

tradicional. Sensibilidade e racionalidade são as características de um autor que conhece seu instrumento e o maneja com mestria e segurança, extraindo dele todas as possibilidades. Não poderá realizar uma leitura inocente aquele que se aproximar desta obra pungente".²

Dois anos depois, em 1978, Raduan Nassar publica um novo trabalho literário, a novela *Um copo de cólera*, pelo qual lhe será conferido um outro prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, dessa vez na categoria Ficção.

Sobre Um copo de cólera, Ricardo Ramos escreve:

"[...] Conflituosa, dramática, violenta, *Um copo de cólera* é uma história de amor. Densa, porque interiorizada nas duas personagens. Circular, porque não se encerra, perturbadora renasce. Menos diálogo e mais confronto, no seu corpo a corpo silencioso ela nos passa uma intensa carga erótica. Tensamente. Os elementos sensoriais mesclam-se aos perfis das duas figuras, seus caminhos e motivações, vão crescendo, se acendendo, e afinal desequilibram-se na explosão." ³

Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 16 de dezembro de 1984, Raduan anuncia, publicamente, sua decisão de abandonar a literatura. A declaração vinda de um autor, cuja obra, apesar de reduzida, já havia ultrapassado com sucesso as fronteiras brasileiras em traduções para o espanhol, o alemão, o francês e o italiano, surpreende e causa inevitável mal-estar no meio literário.

O que terá levado esse escritor – tão bem acolhido pela crítica – a dar sua atividade literária por encerrada tão precocemente?

O corte no fazer literário, publicamente anunciado, ganha a força de um enigma junto àqueles interessados por seu trabalho. E, apesar de ser um autor de público restrito, muito barulho é feito em resposta à tomada de posição de Raduan Nassar frente a literatura e a consequente ausência de novos trabalhos literários.

Com o silenciar da escrita, o autor é convocado a *falar*, a fim de que o ato de suspensão de sua escrita venha a ser elucidado. Concede

² JOZEF, Bella. Incansável lavoura em busca da redenção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21.11.1982.

³ RAMOS, Ricardo. Teia de crispações. *Leia Livros*, nov. 1984.

algumas entrevistas, mas, durante mais de uma década, Raduan persiste em seu propósito de sustentar uma escrita em ausência.

No entanto, em 1996, o autor retorna à cena da produção literária, através de um pequeno conto, *Mãozinhas de seda*. Este conto, escrito especialmente para o segundo número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (quando Raduan Nassar foi tema da revista) acaba não sendo publicado pelos *Cadernos* a pedido do autor. Aparece publicado, contudo, um ano mais tarde, em 1997, no livro *Menina a caminho*, ao lado dos primeiros trabalhos de ficção do autor, que haviam até então permanecidos inéditos.

O movimento que assim se introduz na relação autor-público, através de um jogo de presença-ausência, representa um aspecto bastante incomum no cenário da literatura brasileira e suscita questões pertinentes à interlocução que aqui se propõe entre o campo da literatura e o da psicanálise.

Então, trata-se de tomar como objeto de reflexão e de pesquisa o silêncio literário tantas vezes ressaltado através da imprensa especializada. Para tanto, num primeiro momento, é necessário cercar o conceito de silêncio, a partir da articulação entre a teoria da crítica literária, da semiótica e a psicanálise.

Costa Lima, em seu trabalho *A metamorfose do silêncio*, entende a problemática do silêncio "como uma não-linguagem, que circunda o círculo da linguagem, *temporalmente configurada*, não se confundindo pois com o ato de se calar, que, à sua maneira, é um modo da fala".⁴

Já Lacan, a esse respeito, nos diz:

"Eu me calo. Todos concordam em que frustro o falante, e ele em primeiríssimo lugar, assim como eu. Por que? Se o frustro é que ele me demanda alguma coisa." ⁵

apresentando, assim, uma outra abordagem possível para o conceito de silêncio.

No reverso do problema, sabemos que "a escrita, em sua origem, é a fala de um ausente", como bem o assinala Freud em *O mal-estar na civilização*.⁶

⁴ LIMA, 1974, p. 1-2.

⁵ LACAN, 1998, p.623.

⁶ FREUD, 1974, p.110.

Mas, "escrever é também não falar", pontua Marguerite Duras, "é se calar. É berrar sem fazer barulho". 7 Tal pontuação lança a questão do silêncio para além da superfície linguageira.

Entre os modos de compreensão da escuta psicanalítica com respeito ao silêncio, há uma perspectiva que o entende como um núcleo ativo da palavra: "a palavra, no breve instante em que dele (do silêncio) procede, é um grito: o que todas as convenções sociais nos ensinaram a calar..." 8

Barthes, a partir de Mallarmé, diz ser "o silêncio um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como luz, um vazio, um assassínio, uma liberdade." ⁹

O silêncio se impõe como algo (um estado? um tempo?) que, na palavra, nos apresenta o limite da palavra em seu trabalho de representação do mundo, desvelando um lugar, esse território de vazio que se oferece, às infinitas possibilidades do imaginário de cada leitor

"Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir." ¹⁰

Quanto à escrita de Raduan Nassar, Peter Henning escreve:

"[...] O fluxo verbal tão provocativo quanto libertador de Raduan Nassar disseca de forma exemplar os meios-tons entre afeto e aversão, entre amor e ódio. Criou-se um empolgante diagrama em prosa de uma relação amorosa que em seus explosivos rompantes verbais implode silenciosamente..." 11

⁷ DURAS, Escrever, p.26.

⁸ AUDOUARD, 1989, p.123.

⁹ BARTHES, O grau zero da escritura, p.160.

¹⁰ BLANCHOT. O espaço literário, p.42.

¹¹ HENNING, 30.04.1992.

Também Samira Chalhub detecta a presença de um silêncio na escrita de Raduan, tão pouco explorado pelos estudiosos de seus textos literários:

"Nos textos de Raduan Nassar há sempre o insuspeitado, a súbita revelação que mesmo indiciado aqui e acolá na rede de signos narrativos, leva tempo a ser desvelada, porque é da mestria do narrador que se desenha esta contenção – manter o leitor atento e ativo." ¹²

Nei Duclós aponta-nos com mais precisão a presença deste silêncio na escrita de Raduan Nassar:

"O casal criado por Raduan Nassar encarna a complexidade dessa trama múltipla, onde o texto, única realidade, procura a transfusão salvadora. Abre pacientemente as veias, irriga o território, modela as curvas, incendeia o sexo. Nada resta mesmo para o escritor, explorado e nu em seus segredos, do que insistir no sagrado, manobrar o silêncio, conviver com a dissonância, extrair o sopro. O escritor sabe que a linguagem, para sobreviver à pulverização, ao ataque do discurso, recolheu-se às fontes e espera." ¹³

As relações entre essa escrita que se desenrola no branco do papel e o branco da escrita, capturam o leitor com a força peculiar de seu verbo que jorra com extraordinário vigor.

Mas algo sempre escapa, nos diz a psicanálise.

E, a partir dessa perspectiva, cabe-nos indagar sobre os limites e o alcance do texto que Raduan nos propõe. "Em troca do seu barulho, dou-lhe meu silêncio", ¹⁴ já nos disse o autor, em seu conto *O ventre seco*, escrito na década de 70.

Não seria tal afirmação o prenúncio de uma estratégia que seria depois levada às últimas conseqüências: do silêncio na escrita ao silenciar da escrita...?

O intervalo estabelecido entre os dois tempos da *escrita* de Raduan Nassar é pontuado pela palavra do *autor*, freqüentemente

¹² CHALHUB, 1997, p.28.

¹³ Revista SENHOR, no. 187, outubro 1984.

¹⁴ NASSAR, 1997, p.66.

solicitado a responder por sua ausência no campo específico da literatura. Dos restos de silêncio, portanto, um outro texto se constrói, denunciando a fragilidade dos limites que separam ficção e realidade.

No silêncio, algo continua a ressoar... Estaria o silêncio reservando a si uma palavra 'por vir'?

"O silêncio, sabemos, não pode ser apreendido como um termo isolado numa oposição à palavra (...) Na verdade o silêncio é um limite que, no coração da palavra, em seu seio, a todo momento introduz essa palavra num 'por vir' imprevisível." ¹⁵

Para a psicanálise o silêncio, enquanto significante, traz em si uma fala em potencial. Partindo desse pressuposto, as brechas nesse movimento tornam-se intrigantes, e permitem interrogar a trama das relações que se estabelecem entre o autor e o seu público.

É curioso notar que Raduan, em entrevista concedida a Jean-Pierre Salgas para *La Quinzaine Littéraire* do período de 16 a 30 de abril de 1987, faz a seguinte afirmação: "Ao reler *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* tive o sentimento de ter feito uma espécie de psicanálise."

Outra comparação com o processo de psicanálise pode ser encontrada em recente entrevista concedida pelo autor à revista *Veja* de 30 de julho de 1997:

"Eu não me dava conta então de que escrever tem muito a ver com história pessoal, muito a ver com exorcizar fantasmas, demônios e sabe-se lá mais o que. Nesse sentido, escrever é uma atividade incomparavelmente mais acessível e eficiente do que o divã de psicanalista. Acho até que parei de escrever porque me dei alta na auto-análise que fazia."

Não se pode ler essas afirmativas ingenuamente. De um ponto de vista restrito, o círculo se fecha sobre o próprio autor, ora ocupante do divã do psicanalista, ora agente de sua própria alta.

Posta a público, no entanto, a "auto-análise" a que Raduan se refere aponta para a perversão de seu sentido originário. Não se pode esquecer que o outro – o leitor – aparentemente excluído da fala do

¹⁵ AUDOUARD, 1989, p.120-121.

autor, é, na realidade o destinatário de seu discurso. Situado também ele, na "interface" entre o silêncio e a palavra, compete-lhe falar ou calar-se.

Chega-se assim a uma teorização sobre o silêncio, que no contexto da linguagem o faz diferir do mutismo que, por distinção, está colocado fora do circuito do simbólico.

À afirmação de Raduan Nassar de estar agora produzindo uma nova escrita, referindo-se à sua atividade de criador de galinhas, caberia responder com uma citação:

"Se não pode haver um além da linguagem, nem por isso a linguagem deixará de mostrar o seu além, assim como o horizonte recua à medida que o caminhante avança. (...) até que o caminhante perceba que o horizonte é o terreno que lhe adere aos pés. O silêncio é esse momento de olhar que separa o horizonte que os olhos vislumbram tão longe e esse torrão de terra grudado no sapato." ¹⁶

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUDOARD Xavier. O Silêncio: "Um mais-de-palavras", in; Nasio, Juan-David (Org.) O silêncio em psicanálise. Campinas: Papirus Editora, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

______. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CHALHUB, Samira. Semiótica dos afetos. Roteiro de leitura para Um copo de cólera de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker, 1997.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando; GAMA, Rinaldo (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

DERRRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DURAS, Marguerite. Escrever. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. Portugal: Veja, 1992.

¹⁶ AUDOUARD, 1989, p.120-124.

- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. In: Edição Standard Brasileira, V. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. A metamorfose do silêncio. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- NASIO, Juan-David (Org.). O silêncio em psicanálise. Campinas: Papirus, 1989.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. Revista pelo autor. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Um copo de cólera*. 5. ed. 2' reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Menina a caminho*. 2. ed. 1' reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Revista SENHOR, n.187, outubro, 1984.

POESIA E HUMOR EM MÁRIO QUINTANA

Sérgio Alves Peixoto

A seriedade da grande poesia, daquela que sempre se falou como espaço privilegiado da BELEZA, essa seriedade começou a ser desconstruída já há muito tempo.

O Romantismo Alemão, com o distanciamento crítico que o poeta impunha a si mesmo, à obra de criação e ao mundo (a famosa, e hoje comentadíssima *Ironia Romântica*) foi o pontapé inicial nesse verdadeiro jogo em que a poesia finalmente tira sua máscara de perfeição para aceitar-se (quase sempre melancolicamente) como um mosaico feito de fragmentos nem sempre bem encaixados. E, nesse jogo, nesse quebra-cabeças patético, o riso (ou melhor, o sorriso) vai ser o grande elemento desestruturador de uma linguagem que um dia pretendeu ser pura e de um poeta que um dia pensou ser imagem e semelhança de Deus.

Para Mário Quintana, a poesia e o poeta, embora idealmente sonhados, aparecem, na prática, como impossíveis. Quintana não sonha mais, como Baudelaire um dia sonhou. Para o francês, se o poeta quisesse alcançar o mundo perfeito da poesia, se ele quisesse "superar os limites do orgulho mundano e se lançar audaciosamente em direção à poesia pura, nesta poesia, límpida e profunda como a natureza, o riso não [deveria existir] como na alma do Sábio". 1

¹ BAUDELAIRE. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, p.373.

Quem conhece a poesia de Quintana sabe que ela vai percorrer todas as gamas do humor: do riso descompromissado ao humor negro, a poesia de Quintana dificilmente deixa de lado o tom brincalhão. Nem por isso é ela menos séria. O riso é uma arma de que se vale o homem contra o mundo absurdo em que se encontra. Ser um humorista verdadeiro exige "esta consciência natural, intuitiva embora lúcida e deliberadamente risonha de seu próprio personagem caracterizado em meio a outros personagens". A incoerência dos homens, do mundo e dos acontecimentos é o alvo preferido dessas visões bem humoradas de Quintana. O acaso, a morte, o mistério da vida e da criação tornam-se, para o poeta, mero jogo animado e agradável, embora os jogadores, como uma espécie de fantoches do Destino, não tenham nunca acesso às regras:

Há ocasiões em que não consegues nada, nem um sorriso, outras em que consegues tudo, até cartas de recomendação. Não te queixes, nem te gabes, era que os anjos estavam brincando de rapa-bota-tira-deixa... E a tua história quotidiana é tecida ao acaso dos lances. Até que sobrevenha o R do rapa-tudo.

(Aí, os anjos te recolherão)

Poesias (Espelho mágico), p.94

O que resta ao ser humano, ao ver que perde uma a uma as ilusões da vida? Desesperar-se, buscar o suicídio? Não, para Quintana. Mesclando toda sua angústia a um sorriso compensador, o humorista gaúcho prefere exercitar uma espécie de consciência risonha das "ilusões perdidas" e descobre outra saída, uma saída mais humana, a "sua" saída":

Meu saco de ilusões, bem cheio tive-o. Com ele ia subindo a ladeira da vida. E, no entretanto, após cada ilusão perdida Que extraordinária sensação de alívio.

Poesias (Espelho mágico), p.115

A uma primeira vista, esse riso (ou sorriso) pode nos parecer um índice de esterilidade criativa. Sem dúvida alguma, ele é uma das marcas desse mundo pós-moderno, no qual tanto se fala de falta de

² ESCARPIT. L'humour, p.26.

perspectivas, de uma espécie de fim de século muito parecido com o clima decadentista finissecular tão marcante no século XIX. O poeta, sentindo-se incapaz de criar essa "poesia pura", transformarse-ia num mero espectador de um jogo banal. Mas não é bem isso o que acontece, e muito pelo contrário. Ele – o riso – é conseqüência de uma consciência que vislumbra a perfeição, mas não sabe mais como alcançá-la. Fruto de um poeta que se define essencialmente como contraditório e, exatamente por isso, verdadeiro, a poesia de Quintana não poderia deixar de misturar o sublime ao comum, a seriedade ao riso, o poeta ao homem. Por isso, talvez, a encenação do poeta que procura o médico para curá-lo de seus problemas estéticos, metafísicos e existenciais (problemas do labirinto e não mera labirintite) seja mais verdadeira e mais tocante para o leitor:

Os grilos abrem frinchas no silêncio
Os grilos trincam as vidraças negras da noite.
E o silêncio das vastas solidões noturnas
é uma rede tecida de cricrilos... Mas
impossível que haja tantos grilos no mundo,
pensa o Doutor... Sim, talvez seja problema do labirinto,
retruco, telepático. Mas eu só acredito no que está nos
meus poemas,

doutor... Meus poemas é que são os meus sentidos e não esses, tão poucos, que se contam pelos dedos e não passam de um único bicho estropiado de cinco patas, com que mal pode se locomover.

Chego ao fim da consulta como chego ao fim deste soneto.

Fecha-se a porta do poema e saio para a rua:

– um pobre bicho perdido, perdido, perdido...

Apontamentos de história sobrenatural, p.74.

Exatamente por isso, por se saber contraditório e imperfeito é que o poeta Quintana nunca se deu bem com a crítica dogmática. Sabemos muito bem que não é de hoje que os críticos "perturbam" os poetas (e vice-versa). Racionais, lógicos, buscando sempre uma resposta para o poema (e para o poeta), os críticos dogmáticos se esquecem, ou fingem se esquecer? – de que um verdadeiro poeta nada mais é, na sua clarividência, do que um mago e não um simples mágico cheio de truques.

Os críticos perturbam também Quintana. E, para ele, os dois se encontram em pólos totalmente opostos. Posição paradoxal para um

escritor que a todo momento faz a crítica de sua própria poesia. Paradoxo aparente, porém. Em nenhum momento de sua obra, Quintana reduz a poesia a fórmulas simplistas, a esquemas. Não procura defini-la porque sabe que a verdadeira poesia não pode ser explicada pela razão. Quintana não retira do poema seu mistério, sua força mágica, seu poder de encantamento. E, para esse poeta, a verdadeira beleza de um poema reside no encantamento que ele é capaz de produzir: a poesia seria uma espécie de fórmula mágica que nos remete ao mistério essencial:

Um poema como um gole d'água bebido no escuro.

Como um pobre animal palpitando ferido.

Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta soturna.

Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.

Triste. Solitário. Único. Ferido de mortal beleza.

Poesias (Aprendiz de feiticeiro), p.151-152

Como estávamos dizendo, a crítica dogmática é um perigo para a poesia e para o poeta: a ambos procura explicar, sempre com as melhores fórmulas que encontra já codificadas na psicanálise, na sociologia ou na lingüística.

Para Quintana, como estamos vendo, um poema não é passível de explicação. Ele se explica por si mesmo no seu misterioso fascínio. Dessa maneira, não pode e não deve ser jamais reduzido a fórmulas e a dados estatísticos. Como identifica poesia e vida, aquela é tão completa e surpreendente quanto esta e ambas vivem submetidas ao implacável jogo de dados de que são tecidas.

À crítica dogmática, Quintana responde também com uma boa dose de humor. Referindo-se, explicitamente ao Estruturalismo, que, segundo o poeta, procura desmontar o poema, ao contar e separar adjetivos, substantivos, verbos, armando esquemas que deixariam pasmo por sua complexidade (e inutilidade) o próprio Einstein, Quintana vai dizer que essas "furungações" de nada valem pois, ao final, perde-se o mais importante: a própria poesia:

Há tempos me perguntaram umas menininhas numa dessas pesquisas, quantos diminutivos eu empregara no meu livro A rua dos cataventos. Espantadíssimo, disse-lhes que não sabia. Nem tentaria saber, porque poderiam escapar-me alguns na contagem. Que essas estatísticas, aliás, só poderiam ser feitas eficientemente com o auxílio de robôs. Não sei se as menininhas sabiam ao certo o que era um robô. Mas a professora delas, que mandara fazer as perguntas, devia ser um deles.

E mal sabia eu, então, que estava dando um testemunho sobre o estruturalismo – o qual só depois vim a conhecer pelos seus produtos em jornais e revistas. Mas continuo achando que um poema (um verdadeiro poema, quero dizer), sendo algo dramaticamente emocional, não deveria ser entregue à consideração de robôs que, como todos sabem, são inumanos. Um robô, quando muito, poderá fazer uma meticulosa autópsia – caso fosse possível autopsiar uma coisa tão viva como é a poesia.

Em todo caso, os estruturalistas não deixam de ter o seu quê de humano.

Nas suas pacientes, afanosas, exaustivas furungações, são exatamente como certas crianças que acabam estripando um boneco para ver onde está a musiquinha."

A vaca e o hipogrifo, p.23-24

Exemplo típico dessa poesia moderna que não consegue mais elidir o riso, a poesia de Quintana revela-se como uma atitude que se compraz em buscar uma síntese que jamais se realiza, ou melhor, se realiza na não síntese que revela. Tudo isso acrescido de um sorriso que, muitas vezes, apresenta-se dissimulado, mas que sempre (ou quase sempre) existe

Sempre mesclado à seriedade, a poesia de Quintana revela uma consciência que se busca como um todo, se encontra fragmentada e não tem outra saída a não ser rir de si mesma, do poeta e do mundo. Uma poesia impura, sim. Mas poesia que se critica e desmistifica para se tornar reflexo do homem moderno, humanizando-se na sua imperfeição. Poesia feita de contradição, como são contraditórios o próprio homem, o poeta e a obra de arte:

... se acaso eu fosse ator e me visse enredado, ao representar Hamlet, naqueles seus dramas tremendos, não me apresentaria de preto, como o obrigam os diretores de cena, mas sim com as vestes coloridas e os guizos do seu amado bufão Yorick. Ah! Tudo isso porque tudo comporta o seu contrário; e a nossa alma, por mais que esteja envolvida nas coisas deste mundo, nunca deixa de estar do outro lado das coisas...

A vaca e o hipogrifo, p.19-20

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1970.
- ESCARPIT, Robert. L'humour. Paris: Presses Universitaires de France, 1972. (Coll. Que sais-je n. 877)
- QUINTANA, Mário. Poesias. Porto Alegre: Globo, 1975.
- QUINTANA, Mário. Apontamentos de história sobrenatural. Porto Alegre: Globo, 1976.
- QUINTANA, Mário. A vaca e o hipogrifo. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

OBJETO GRITANTE

Angela Bedran

"Dói tudo dentro do cetim da roupa de menina. Sem a fotossíntese da voz da mãe. Sem o sol dela."

Elisa Lucinda

Clarice foi uma criança que nasceu para salvar a mãe. Ela mesma conta:

"Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa 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. Sei que meus pais perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Quereria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe". 1

Predestinadas são todas as Clarices, assim como todas as meninas e meninos. Vêm para curar a mulher de seu furo, de sua incompletude. Vêm, se não para salvar, pelo menos para completar a mãe, ser aquilo que lhe faltava.

¹ LISPECTOR, 1984. p.153.

G. Pommier, em seu livro, *A exceção feminina*, procurando nomear o enigma do desejo da mãe, considera que "o falo é aquilo que uma mãe demanda",² considerando o falo como a diferença do vazio, do incompleto.

A criança vem encarnar isso que ela supõe que a mãe demanda. Por necessidade de sobrevivência, por nascer submetida a esse outro do início do seu ser, está fatalmente ligada a tal desejo. Daí se poder dizer que a criança se apresenta ao mundo como objeto do desejo da mãe.

Inevitavelmente, no entanto, chega o momento da desilusão: "...basta que a criança constate que aquilo que ela tem a oferecer não convém à sua mãe, e que esta irá procurar noutra parte o que ela não lbe pode dar".3

O milagre não existe e assim como Clarice, toda criança falha em sua missão e esbarra na castração quando a esperança de completude é traída. No momento da desilusão, da queda no vazio, quando o olhar da mãe se desvia e não sustenta mais a criança, abrese o abismo da ausência de significado. No seu *Fragmentos de um discurso amoroso* Barthes diz isso muito bem: "...a Mãe muda não me diz o que sou: não tenho mais base, flutuo dolorosamente, sem existência". L. Castello Branco também pontua esse momento em seu livro A falta: "Mamãe, eu tive vontade de dizer. Não vês que morro aos pedaços, se não lançares em direção a nós o teu olhar?" 5

A falta insere-se aí, na lacuna do olhar, quando se é pedaço sem legenda, resto solto de um todo mítico. Fora, expulso é onde o sujeito começa: no vazio, no puro sem sentido. Esse intervalo onde se cai desse olhar que tudo dizia, tudo prometia, constitui o desamparo que vai fazer mancar toda pretensão de conforto, completude e segurança.

Clarice construiu nesse fosso de angústia entre o desejo do todo e sua impossibilidade, uma escrita que lhe deu um nome próprio, um nome de escritora. Ela é Clarice Lispector. Seu texto abre essa cena – quando se está fora, ex-sistindo – a cena da falta. Ela põe

² POMMIER, 1987. p.17.

³ Ibidem, p.20.

⁴ BARTHES, 1981, p.151.

⁵ CASTELLO BRANCO, 1997, p.61.

a falar a angústia da desancoragem do ser, do estar à deriva. Ler Clarice é sair do mundo das representações imaginárias, do tempo da ilusão no qual balança-se ao sabor dos ventos fáceis e cair no Real: o que fica de fora, o inominável.

Clarice quer salvar a mãe e se lança na escrita como questão de vida ou morte, numa missão determinada que pretende alterar os limites, vencer o indizível, deixar vazar a angústia: "Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida". Não há ato gratuito ou facilidades no que escreve. As palavras estão marcadas, pesadas pelo corte imposto ao desejo. "O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever".

Impossibilidade de salvar a mãe. Impossibilidade de dizer tudo: Fracasso do destino. Fracasso da linguagem. Nessa desilusão do Um completo, do absoluto surge o sujeito, nasce o desejo e engendra-se a escritura.

"A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu".8

Encarando esse fracasso inerente ao ser, Pommier considera que o grito é o resultado desse momento de impossibilidade, de falta radical. Para ele, jaz no grito

"...o primeiro espaço, a coisa plástica da qual as palavras são destacadas, a amplitude primeira que o desejo recorta e modela em vocábulos. O grito faz retroceder o desejo, voltao até esse ponto de falta alucinatória onde ele se constitui".9

Em seu *Projeto para uma Psicologia Científica*, Freud considera, também, que o grito da criança, quando ela ainda não sabe se comunicar, é uma via de descarga e, secundariamente, uma comunicação dentro do desamparo inicial dos seres humanos.¹⁰

⁶ LISPECTOR, 1978, p.11.

⁷ Ibidem, p.15.

⁸ LISPECTOR, 1964, p.178.

⁹ POMMIER, 1987, nota 2, p.81.

¹⁰ FREUD, 1977, p.422.

Desamparo do destino. Desamparo da linguagem. Resta o grito, como o apelo mais primitivo, o mais inarticulado. Ponto de falta. Ponto de largada do desejo e da linguagem. Clarice escreve o grito:

... "mordo num grito a realidade com os dentes dilacerantes". 11

"Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila". 12

"Eu – eu quero quebrar os limites da raça humana e tornarme livre a ponto de grito selvagem ou divino". ¹³

Prosseguindo seu pensamento, Pommier assinala, ainda, que a mulher, sendo "não-toda" na lógica fálica, é capaz de tirar proveito de uma outra totalidade diferente da fálica, mais ampla e de outro plano.

Totalidade impossível de se dizer, que escapa do discurso, mas está articulada a ele. Para ele, o grito, na hora do orgasmo, traz essa dimensão. Na sua polissemia e, ao mesmo tempo, na sua falta de palavra, evoca o Todo, e testemunha o desvanecimento no outro. 14

Clarice sabe:

"Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita". 15

"Esse ar solto, esse vento que me bate na alma da cara deixando-a ansiada numa imitação de um angustiante êxtase cada vez novo, novamente e sempre, cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio". 16

No momento da queda do olhar da mãe que sustentava, procura-se alguma coisa para se segurar: um traço qualquer, trampolim para se começar a escrever a própria vida. Traço tábua de salvação.

¹¹ LISPECTOR, 1964, nota 6, p.90.

¹² Ibidem, p.11.

¹³ Ibidem, p.75.

¹⁴ POMMIER, 1987, nota 2, p.81. 15.

¹⁵ LISPECTOR, 1964, nota 6, p.153.

¹⁶ LISPECTOR, 1973, p.62.

Ainda no limite da palavra e da representação. Traço que pode ser um grito que quer ser voz, pré-palavra que é, sem dúvida, um primeiro significante no campo do Real. Clarice entende assim: "o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida"¹⁷ e quer chegar lá: "Sim quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real".¹⁸

Apresenta-se assim, o grito, a primeira quase palavra construída no abismo cavado pelo afastamento do corpo da mãe. O psicanalista Juan-David Nasio, em seu *O livro da dor e do amor*, desenha duas faces para o grito da criança: uma, a do apelo à mãe que vai interpretar e dar voz ao grito, e outra, a do apelo à coisa, isto é, à parte não assimilável do outro, sua estranha presença. Visto assim, o grito denuncia o que Lacan explica: "o próximo é a iminência intolerável do gozo", ou seja, o desejo e o horror do estado de indistinção com o oútro.

Nessa direção, do grito de apelo à coisa, a resposta é o silêncio do vazio absoluto, central e íntimo, comum aos dois parceiros, como escreve Nasio: "Basta um grito intenso e visceral para que se erga diante de nós, no centro do laço com a mãe, a imensidade silenciosa de 'das Ding', a coisa absoluta e inassimilável". 19

Essa parte impenetrável está no centro da melancolia, de acordo com Kristeva, que descreve a posição depressiva como a fuga para "a posição da 'coisa' arcaica – pré-objeto inapreensível – de um luto endêmico para todo ser falante e atração suicida para o depressivo" ²⁰

Em seu livro *A falta*, Lúcia Castello Branco descreve uma cena de escrita que é incisiva, ao trazer a palavra e a coisa. Através de uma personagem, ela conta:

"É quando então posso ver, através do vidro, um gesto mínimo de nossa mãe que insiste em escrever sobre o cimento fresco uma palavra que a princípio não reconheço.

¹⁷ LISPECTOR, 1973, nota 8, p.63.

¹⁸ LISPECTOR, 1973, nota 16, p.14.

¹⁹ NASIO, 1987, p.153

²⁰ KRISTEVA, 1989, p.143.

Rapidamente o cimento se move e se aglutina, e a palavra é sorvida por esse movimento que apaga as letras, os gestos e o sentido de tudo aquilo".²¹

É de uma justeza exemplar essa analogia para falar dessa escrita no limiar de se estabelecer simbolicamente ou afundar-se e desfigurar-se no cimento fresco da angústia, daquela agonia difusa, viscosa, pesada do núcleo do abandono do ser. Constitui a sobra do sentido que, por sofrer de excesso, não se molda à fôrma da letra. A palavra que deveria se fixar no cimento da história era "mamãe".

Na constituição dessa primeira palavra, tudo se reúne: pulsão, sensações de toda ordem, traços sensoriais. Mamãe é o signo detonador da linguagem. O que era antes uma primeiridade rudimentar e imprecisa se traduz aí na forma das primeiras letras. No entanto, a palavra fica endividada em relação ao seu objeto.

Desde a primeira e para sempre depois, a palavra é falha em relação ao seu referente, deixando um resto, uma diferença incapturável. E essa diferença insiste na significação e constitui um eterno excedente de pulsão e de angústia.

Da indiferenciação, do amor pré-humano para a palavra é o caminho de todo sujeito. Clarice inverte o rumo e desorienta o leitor:

"Ah, o amor pré-humano me invade".22

"- mas agora quero o plasma - quero me alimentar diretamente da placenta".²³

A palavra de Clarice retorna ao plasma, devolve o grito, fazendo a linguagem voltar para onde nasceu: o corpo da mãe.

Sabiamente, uma outra escritora, Maria Gabriela Llansol, adverte em seu *Diário*:

... "minha mãe não suporta que eu não responda ao seu chamamento, mas é preciso tapar os ouvidos, não há só sereias no mar, e onde maior sedução que nos limites do corpo materno?" ²⁴

²¹ CASTELLO BRANCO, 1997, nota 5, p.62.

²² LISPECTOR, 1973, nota 8, p.116.

²³ LISPECTOR, 1973, nota 16, p.9.

²⁴ LLANSOL, [s.d.], p.157.

O texto de Clarice traz perigo, desloca do bem-estar, do conforto enganoso das palavras enfeitadas. Impossível o milagre do caminho das pedras pois não há palavras-pedra que garantam uma travessia segura do seu texto. O texto é que atravessa o leitor. Afunda-se nele até o insuportável.

Seduzido, Deleuze compreenderia assim essa forma de textualidade: "Não é minha língua que é materna, é a mãe que é uma língua". Ao que Pomier poderia acrescentar: "a coisa é apenas o resto daquilo que da mãe, permanece incompreendido". Para este último, ainda, os vocábulos só "se estabilizam quando cessam de reenviar ao conjunto léxico, ao reboliço semiótico do corpo mítico materno". To

Esse reboliço semiótico, essa zona de indiferenciação, a queda no gozo na hora do orgasmo, o sem palavra, o atordoamento estão na escrita de Clarice. Uma escrita que mimetiza seu vício por tonteiras e desmaios: "Quando pequena eu rodava, rodava e rodava em torno de mim mesma até ficar tonta e cair. Cair não era bom mas a tonteira era deliciosa. Ficar tonta era o meu vício". 28

A superfície do seu texto é um lugar de tombos, tropeços, quedas, aturdindo e angustiando o leitor. "Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver. Preciso da escuridão que implore, da receptividade das mais primeiras formas de querer".²⁹

As mais primeiras formas de querer... voltamos ao corpo materno. B. Didier é outra escritora que considera a escrita feminina como uma escrita de Dentro, do interior do corpo, da casa, uma escrita que vem, mesmo, de uma nostalgia da mãe.³⁰

Ainda Barthes, seduzido e nostálgico, vê também o corpo da mãe como uma língua: "O escritor é alguém que brinca com o corpo

²⁵ DELEUZE, 1997, p.28.

²⁶ POMMIER, 1987, nota 2, p.125.

²⁷ POMMIER, 1987, nota 2, p.109.

²⁸ LISPECTOR, 1973, nota 6, p.55.

²⁹ Ibidem, p.84.

³⁰ DIDIER, 1981, p.37.

da mãe (...) para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido..."³¹

Despedaçar, levar ao limite, andar à beira. É assim que Clarice faz sua escritura. "Meus dias são um só clímax. Vivo à beira".³² E corre todos os riscos: traz aquilo que jaz sob a linguagem, o que está sempre escapando, o sujeito, mesmo, na sua aparição no campo da angústia e na sua afânise. "...vivia no final de si e no começo do que já não era equilibrando-se no indistinto".³³

Por isso o sujeito é como um vagalume na descrição dela: "Pergunta-se assim: como é o vagalume? Responde-se: ele desaparece".34

Esse momento em que se é quase não sendo, esse desvanecimento que aturde, constrói a escrita de Clarice e faz o leitor rodar e tonto cair, ou, nas palavras de Deleuze: "quando a língua se escava girando na língua, a língua cumpre sua missão, o signo mostra a coisa e efetua a enésima potência da linguagem..." 35

A princípio, Água Viva se intitularia Objeto gritante. Esse primeiro título abandonado, lançado fora, é, na verdade, o duro nome da sua escrita. A coisa ou o que resta incompreendido, o excedente de angústia mais o grito polissêmico e, ao mesmo tempo, não-palavra estão reunidos nesse título:

"Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento – Sou – um objeto urgente". 36

Plasticamente, poderíamos representar esse título através do quadro do pintor inglês Francis Bacon (1909-1992) denominado Head IV. Quebrando as regras convencionais de representação, Bacon pinta um rosto distorcido com a boca aberta, que impacta pela

³¹ BARTHES, 1993, p.50.

³² LISPECTOR, 1973, nota 16, p.13.

³⁵ LISPECTOR, 1976, p.32.

³⁴ Ibidem, p.43.

³⁵ DELEUZE, 1987, nota 24, p.113.

³⁶ LISPECTOR, 1976, nota 16, p.104.

forte sensação de movimento e pela impressão de que os contornos vão se desfazer na nossa frente. O pintor relata que foi estudando a imagem do grito de uma ama-seca que perde o carrinho com o nenê, no filme de Eisenstein, *Encouraçado Potemkim*, que ele concebeu a boca aberta como o melhor foco visual para exprimir "as tensões emocionais mais profundas do corpo".

Nasio comenta esse quadro, da seguinte forma: "É um grito que absorve. Não é um grito que expira, é um grito que aspira e esvazia o espaço. [...] é uma hemorragia para dentro".³⁷

Com a força de um ímã, a boca aberta de Bacon nos remete à "goela aberta da vida", expressão usada por Lacan para falar do aspecto de devoramento da fase oral; à boca aberta de Irma, no sonho de Freud, assustando por se abrir para o escuro das profundezas do mistério. Remete-nos, ainda, ao buraco das bordas erógenas aos furos no corpo, delineados pela pulsão, ao grito que engendra o silêncio, ao susto do indomável, ao objeto gritante, poderíamos, enfim, dizer.

A escrita de Clarice é boca aberta que nos traga, é borda erógena que contorna com beleza o buraco das profundezas do sem sentido. Sua palavra é dura, bate melancólica, retumba e ecoa nas zonas de penumbra descobertas da capa das palavras. "O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível". Ela é impiedosa e não se detém: "O que existe é que é um pedaço de coisa, no entanto tenho de pôr a mão nos olhos contra o opaco dessa coisa". 39

De fato, sua escrita traz o opaco, o desiluminado do simbólico e perturba o leitor com a contundência dessa falta de brilho ou de adornos. Não há sedução. Sua palavra é objeto gritante até o "silêncio e leve espanto". 40

Assim ela escreve e assim deixa o leitor em "agudo amor-lento desmaio".⁴¹

³⁷ NASIO, 1987, nota 19, p.155.

³⁸ LISPECTOR, 1976, nota 16, p.52.

³⁹ LISPECTOR, 1976, nota 8, p.139.

⁴⁰ LISPECTOR, 1976, nota 16, p.104.

⁴¹ LISPECTOR, 1976, p.39.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. Ed., 1981. 2ª. edição. CASTELLO BRANCO, Lúcia. A falta. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997. DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. DIDIER, Beatrice. L'écriture femme. Paris: Presses Universitaires de France, 1981. FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: vol. 1 das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. KRISTEVA, Julia. Sol negro - Depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989. 2^a. edição. LLANSOL, Maria Gabriela. Um falcão no punho. Diário 1. Lisboa: Edições Rolim, [s.d.]. LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984. _____. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978. ____. Água viva. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1973. _____. O lustre. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1976. ____. A paixão segundo G. H. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964. NASIO, Juan-David. O livro da dor e do amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

POMMIER, Gérard. A exceção feminina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,

1987.

FRAGMENTO E INCOMPLETUDE: FORMAS HÍBRIDAS NO ROMANTISMO

Andréa Sirihal Werkema

Ao buscarmos na literatura brasileira exemplos do Romantismo crítico, caracterizado pelo uso da ironia romântica ou pelo entrelaçamento dos gêneros literários, tal como o pensaram seus teóricos (incluindo-se aí, livremente, de Friedrich Schlegel a Victor Hugo), deparamo-nos com um espaço parcamente ocupado. A crítica estabelecida concede apenas a Sousândrade o lugar de "excêntrico" do Romantismo nacional, assim como, às vezes, reconhece no romance de Alencar, Iracema, um "acerto ocasional". 1 Sousândrade, é claro, inovou nas formas e no vocabulário poético em seus longos poemas, que têm tanto de épicos quanto de dramáticos, utilizando-se alternadamente de um léxico formal e de palavras consideradas até então inadequadas ao poético. Já o romance-poema de Alencar é um dos melhores exemplos da aspiração romântica a uma forma única, superior, síntese de todos os gêneros tradicionais e adequada à expressividade autoral - como expressa o famoso fragmento de Friedrich Schlegel:

> A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com

¹ Assim o caracterizam LIMA, 1984, p. 145 e CAMPOS, 1992, p. 127-145, por exemplo.

a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural (...)²

As divagações sobre a forma romântica tingem-se, no entanto, de matizes irônicos, pois o desejo pela Forma Ideal necessariamente se faz acompanhar pela autoconsciência de uma busca incessante por algo que não se pode definir – "(...) no entanto, ainda não existe uma forma feita de modo que se possa expressar completamente o espírito do autor: por isso, muitos artistas que queriam escrever um romance acabaram, por acaso, descrevendo a si mesmos."³

E é pelos caminhos da ironia que podemos somar aos ganhos romântico-críticos da literatura brasileira o nome de Álvares de Azevedo. O autor é, de fato, conhecido por usar o anti-romantismo de forma simétrica à poesia intimista de cunho sentimental. Seu livro mais conhecido, a Lira dos vinte anos, único deixado acabado pelo autor, divide-se em duas partes opostas, como se lê na advertência feita pelo poeta: "Cuidado, leitor, ao voltar esta página! (...) Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia."4 Esta tão comentada binomia a que se refere Azevedo parece definir o uso da ironia pelo jovem autor. Um livro parte sentimental, positivo, parte satírico, negativo, responderia aos anseios contraditórios da alma romântica. Mas devemos ser cuidadosos com um esquema tão simples. A ironia romântica não caberia, nunca, em uma estrutura bipartida, finita, estanque. Sua natureza é a do eterno deslocamento e inversão. Voltemos, então, ao conceito (aberto) de ironia romântica.

"Ironia é clara consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito", ⁵ diz novamente F. Schlegel. Um texto irônico é aquele que admite sua incompletude, que se move sempre em busca de um "algo mais" que lhe falta e que não lhe será nunca acrescentado. Qual a melhor forma para um texto irônico? Qual o seu conteúdo? A forma

² SCHLEGEL, 1994, p. 99.

³ Idem, p. 99.

⁴ AZEVEDO, 1995, p. 85.

⁵ SCHLEGEL, op. cit., p. 113.

romântica, por excelência, seria aquela, já citada, que abarcaria todas as formas. Caímos então no óbvio paradoxo: esta forma não existe. Por mais que os teóricos do Romantismo tenham tentado alojá-la ora no drama, ora no romance, ora no fragmento, a mera tentativa de configurar uma tal forma enquanto obra já anularia sua incompletude, criando um modelo a ser seguido. Ela sobreviverá, portanto, no devir, em um estado ideal, ou, em termos práticos, no recurso da aproximação ao modelo, típico dos românticos. Sendo necessária a criação (e estamos lidando com autores um tanto ou quanto prolixos), estes buscaram na proximidade ao ideal o modo de corporificar sua obra. Daí a quantidade de textos fragmentários, defeituosos, com ar de rascunhos sem revisão. Desse modo, a obra irônica se fragmenta para não se voltar completamente contra o modelo do Absoluto que a norteia; sua natureza paradoxal afirma-se, assim, ao expor sua impossibilidade.

Mas qual a forma da obra irônica? Ora, segundo Schlegel, "o romântico reside apenas na individualidade da obra, e não na característica do gênero (...)". A obra romântica, enquanto reflexão de um indivíduo, remete à singularidade de seu criador, isto é, demanda uma forma única, individual, produto da reflexão de uma consciência crítica, cujas confissões seriam arabescos irônicos, cheios da beleza que apenas a experiência pessoal pode criar. Portanto, livre de qualquer parâmetro externo, moral, estético ou formal, o Romantismo irônico só caberia na forma defeituosa, rascunho confessional de um indivíduo genial enquanto criador, que admite apenas a autolimitação.

E Álvares de Azevedo? Teria caído numa falsa ironia romântica? Se, como afirma a crítica literária mais freqüente, nosso Romantismo tomou como modelo apenas o tardio Romantismo francês, considerado acrítico e super-sentimental, Azevedo teria como grande modelo Victor Hugo, que em seu famoso "Prefácio de *Cromwell*" caracterizara a obra romântica como aquela em que convivem os contrários: o grotesco e o sublime. Mas mesmo Hugo é claro ao dizer convivência e não oposição mera e simples. O existir ao mesmo

⁶ SCHLEGEL, op. cit., p. 68.

⁷ HUGO, 1988, p. 42 e outras.

tempo do grotesco e do sublime não perfaz uma binomia, já que estes não podem se separar jamais em dois mundos estanques. Álvares de Azevedo, se leitor atento, deve ter percebido que o modelo bipartido da *Lira dos vinte anos* não correspondia ao que preconizavam seus mestres europeus (e, não podemos nos esquecer, suas leituras abrangiam muito mais do que os românticos franceses, e ele fazia questão de afirmar sua intimidade com ingleses e alemães). Se voltarmos à sua obra com olhos atentos, vamos encontrar na peçaproblema *Macário* um melhor exemplo de utilização da ironia romântica.

Macário também se divide em duas partes, e o autor novamente nos dá pistas sobre sua criação em seu prefácio, chamado "Puff": "Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo; não importa. Não o fiz para o teatro (...)". O gênero problemático fica aí estabelecido. A forma dramática é desrespeitada em seu não direcionamento para o teatro; além do mais, o texto pode ser chamado de drama ou comédia, sendo que, para os românticos, o drama incluiria em si a comédia ao misturá-la à tragédia, ultrapassando a ambas, e afirmando-se enquanto gênero novo, moderno. Outro nome para Macário seria dialogismo: ação em forma de diálogo? Diálogo entre as duas partes do texto? Coexistência de elementos contrários na forma e no conteúdo? De qualquer modo, o termo parece uma evolução se comparado a binomia, já que aponta para uma interação, ou diálogo, de elementos textuais.

Pois bem, os dois episódios que constituem *Macário* se distinguem bastante. O primeiro é ágil e divertido, conciso e equilibrado, construído sobre longos diálogos entre Satã e o jovem Macário. Já o segundo episódio é reflexivo, desconexo, vago, cheio de tropeços e melancolia, sendo difícil até mesmo achar uma linha de ação que possa resumir-lhe o enredo. É tradicional a leitura das partes de *Macário* como desiguais não só na forma, como também no valor, sendo o primeiro episódio considerado muito superior e um dos pontos mais altos da obra azevediana. Tal leitura, decorrente da

⁸ AZEVEDO, 1984, p. 22.

⁹ Este julgamento está, por exemplo, em S. Romero, J. Veríssimo, A. Candido, D. A. Prado.

apreciação isolada das partes do texto, anula o recurso à ironia romântica que parece orientar todo o projeto de *Macário*. O segundo episódio do texto deve ser lido como fragmento integrante de um todo maior, que só atinge plenamente seu sentido se contrastado com o primeiro. Além do mais, é nesse segundo episódio, considerado por muitos críticos como incompleto e defeituoso, que se atinge o máximo de experimentação propriamente dita, com o abandono de todo e qualquer lastro teatral.

Mesmo assim, completo em seu dialogismo, Macário correria o risco de configurar-se enquanto forma fechada, já que só poderia movimentar seus dois episódios, ou fragmentos, mesmo que de modo mais complexo do que a Lira dos vinte anos. Onde estaria, então, o pulo do gato de Álvares de Azevedo? Onde a obra caracterizada pela abertura e movimento incessante? Torna-se indispensável, nesse momento, retomar um ensaio escrito por Antonio Candido em 1981, "A educação pela noite", sobre o teatro e a narrativa em prosa de Álvares de Azevedo, no qual o crítico aventa a muito provável hipótese de uma "ousada modulação de gêneros que leva para frente o programa romântico de romper as barreiras entre eles", 10 ao enxergar uma articulação entre Macário e a série de narrativas Noite na taverna. Os dois textos se complementariam, ligados pela cena final do primeiro, cuja disposição é idêntica à da abertura do segundo. Substituindo o gênero e as personagens, ao passar do drama à narrativa, Azevedo levaria ao máximo o programa de ruptura com a teoria dos gêneros, que surgiriam, neste encontro de obras, não apenas diluídos, mas justapostos.

Ora, a hipótese de Candido só vem corroborar a problematização já encontrada em *Macário*, no qual duas partes desiguais ameaçavam seu estatuto dramático. Se imaginamos tal obra ligada a outra (que, diga-se de passagem, também é problemática em relação aos gêneros tradicionais), alargamos a moldura usada por Azevedo para caber sua noção de ironia romântica. *Macário* não se fecha em duas partes, aliás, não se fecha – a cena final é apenas um começo, ou um recomeço. Estaríamos diante de um autor capaz de aplicar o conceito de ironia romântica de forma muito mais sofisticada do que

¹⁰ CANDIDO, 1989, p. 7.

parece à primeira vista, conseguindo, num só golpe, aliar a desobediência aos gêneros tradicionais à concepção de obra aberta, em eterno movimento: *Macário*, uma espécie de drama que nunca termina; *Noite na taverna*, série de narrativas cujo começo implica um fim.

O todo formado pela junção destes textos configuraria uma ampliação do gênero híbrido já experimentado em cada um individualmente, pois, como já foi dito, tanto *Macário* quanto *Noite na taverna* se distanciam dos gêneros tradicionais. Este produto final pode ser tomado por inteiro ou em seus fragmentos, o que lhe concede uma mobilidade espantosa. *Macário*, enquanto fragmento dentro de um conjunto aberto, pode e deve ser lido em sua (in)completude, pois reflete em si mesmo uma estrutura maior que o circunda e da qual é parte integrante. Configurariam o produto do experimentalismo de Álvares de Azevedo, deste modo, os sistemas de encaixe, ampliação e espelhamento de partes ou fragmentos, e a estrutura aberta e/ou circular.

Se, para F. Schlegel, o fragmento deveria ser "como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço", 11 outros de seus escritos nos levam a ver o fragmento como "um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto." 12 Adentrando outros domínios estéticos, verificamos facilmente como o Romantismo constituiu um estado de espírito inovador comum às diversas artes. Como pensar em fragmentos no reino da pintura? Um pintor francês do século XIX, Jean Auguste Dominique Ingres, pode nos fornecer a resposta.

Considerado em sua época um neoclássico, um apóstolo do belo, em oposição a seu rival Delacroix, este sim um verdadeiro romântico, Ingres realmente parece procurar em suas telas um ideal de beleza serena, tranqüila, quase sem movimento, numa aparente oposição ao ideal romântico vibrante, marcado pelas pinceladas e pela energia do artista. Mas parece que o "raio deformador" do Romantismo o alcançou mesmo que contra sua própria vontade. Seus quadros trazem algo difícil de nomear, uma estranheza advinda

¹¹ SCHLEGEL, op. cit., p. 103.

¹² STIRNIMANN, in SCHLEGEL, op. cit., p. 17.

da impossibilidade de reduzir sua arte a um *logos*. ¹³ A pintura de Ingres escaparia à nossa necessidade de reduzir e classificar, de reconhecer quais os fundamentos por trás de qualquer obra; a pintura de Ingres escaparia à palavra, como queriam os mais ferrenhos românticos, que viam a forma das palavras como destruidora de uma forma inexistente. A pintura de Ingres, além do mais, nos espanta por sua capacidade de fazer interagir na mesma tela elementos diferenciados, individuais, que parecem ignorar qualquer tentativa de unidade. Mas lá está ela, a unidade, expressa na articulação entre as partes:

O artista dispõe imagens sobre uma superfície, bastando-lhe um trabalho sobre elas que se reduz quase ao artesanal (...) concentrado no acabamento, na perfeição da parte, que guarda, cada uma, um princípio de autonomia, e possui certa indiferença em relação às outras. Os elementos não se harmonizam entre si – articulam-se como podem, às vezes pelo meio admirável da linha conduzida, às vezes pela simples concomitância.¹⁴

Um quadro como *A grande odalisca* (1814), por exemplo, chama a atenção pelo total descaso em relação à anatomia humana: há um longo braço, desossado, ao que parece, além de uma coluna vertebral maior que a dos humanos comuns. A perna esquerda vem de lugar nenhum, a estreiteza das costas contrasta com os enormes quadris desta, mesmo assim, belíssima figura de mulher. As partes, se isoladas, constituiriam um monstro; juntas articulam-se em maravilhoso desenho. Problemas similares podem ser encontrados em *Antíoco e Estratonica* (1839), no qual as figuras encontram-se como que soltas no espaço do quarto retratado, em proporções desiguais, aproximativas em relação aos objetos circundantes. Há pouca preocupação com a unidade perspectiva, assim como a anatômica continua sendo desrespeitada na pensativa figura de mulher, cujo braço esquerdo parece inexistir. Tudo isto num pintor considerado clássico,

¹³ Estou seguindo, aqui, o ensaio de Jorge Coli: "Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres." in: NOVAES, 1994, p. 275-285.

¹⁴ COLI, in NOVAES, op. cit., p. 283.

rafaelita, por seus contemporâneos. Classicismo híbrido, beleza defeituosa, mas sempre sublime.

Outro bom exemplo da inovação romântica são os Prelúdios de Frédéric Chopin, conjunto de vinte e quatro pequenas peças para piano terminadas em 1839. O primeiro problema colocado pelos especialistas é o uso da forma até então conhecida como prelúdio, tradicionalmente uma improvisação, para testar a afinação do instrumento ou preparar o público para um concerto subsequente. 15 Chopin apropriou-se do rótulo para criar algo totalmente diferente. Seus prelúdios funcionam como peças autônomas dentro de um único ciclo. Cada um dos prelúdios, como um fragmento, é completo em si mesmo, com sua melodia e ritmo próprios, mas todos encontram-se ligados por laços melódicos sutis e pela lógica de sua ordenação. Obra orgânica, diriam os românticos, em que todos os componentes são vitais para a existência do todo, como na natureza. Miniaturas, fragmentos musicais, os vinte e quatro prelúdios, em sua limpidez abstrata, rejeitam qualquer tipo de nomeação, convivendo perfeitos em sua ausência de títulos ou temas explicitados (traço essencial da música de Chopin, que resistia em dar nomes a suas peças musicais, ou fazer qualquer associação destas com o mundo exterior). Também não há palavras nos prelúdios de Chopin, gênero híbrido, criação romântica.

Apesar das características intrínsecas a cada uma das artes aqui analisadas, que muitas vezes implicam diferenças intransponíveis, é inegável a semelhança de alguns processos utilizados por Azevedo, Ingres e Chopin na criação de suas obras. A visão de mundo romântica leva o autor a deixar em cada obra as suas marcas indeléveis, através da hibridização dos gêneros e formas, dos defeitos e da aparência de obra inacabada, e provoca no leitor/espectador/ouvinte o impulso análogo de completar, corrigir, classificar. Efeitos do Romantismo, incansável na sua busca por uma unidade e uma harmonia há muito perdidas: nostalgia da obra perfeita, expressa em sua forma antípoda.

¹⁵ Consultar, a este respeito, TEMPERLEY, 1989, p. 77-78.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- . Noite na taverna. 4 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. Lira dos vinte anos. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. "Iracema: uma arqueografia de vanguarda." *Metalinguagem e Outras Metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de *Cromwell*). Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NOVAES, Adauto. (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- TEMPERLEY, Nicholas. *Chopin*. Tradução de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM, 1989.

"DOKTOR FAUSTUS" DE THOMAS MANN E A HISTÓRIA CULTURAL DA ALEMANHA

Günther Augustin

A abordagem intercultural do ensino da língua e literatura estrangeira valoriza o estudo de temas culturais de forma contrastiva, entre a cultura do aluno e a cultura da língua estudada, visando atingir uma melhor compreensão intercultural. Dentro dessa perspectiva, o estudo de textos literários tem a sua função específica. A partir dos anos 80, a teoria dos estudos da literatura alemã aborda as questões de identidade e alteridade através do estudo de textos literários (WIERLACHER, 1).

A cultura, como objeto de estudo, constitui um campo heterogêneo que requer uma didática interdisciplinar. Conhecimentos culturais são fundamentais para a aprendizagem e a compreensão de uma língua e literatura. Mas é bom lembrar que num curso de letras a produção e compreensão de textos fica em primeiro plano, enquanto os dados culturais entram num segundo plano, como suporte, visando a transparência dos textos (AUGUSTIN, 214). Uma didática integralizadora, holística e intercultural trabalha com toda a gama de textos, da conversa do dia a dia até textos literários mais variados. O importante é a escolha equilibrada e programada conforme o objetivo de cada aula e a receptividade dos alunos. Nesta abordagem, o texto literário tem seu lugar como fonte rica, tanto em termos da formação do juízo formal-estético quanto, em termos de informação

cultural. A literatura oferece um caminho amplo de associações que torna mais fácil a aproximação de temas culturais.

Um romance apto para esse tipo de leitura é o "*Doktor Faustus*" de Thomas Mann, no qual o autor aborda questões fundamentais da história, da cultura e do pensamento alemão. O romance foi escrito durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial, quando do exílio do autor nos Estados Unidos. Nele, Mann procura respostas à pergunta de como a cultura humanista alemã pôde cair no nível de barbárie verificada durante a guerra, de como a cidade de Weimar, terra do classicismo de Goethe que levantou o ideal clássico da '*humanitas*', proclamada capital cultural da Europa do ano e herança cultural mundial da UNESCO em 1999, pôde abrigar um campo de concentração, enquanto os seus cidadãos alegavam nada saber?

HISTÓRIA E NARRATIVA EM "DOKTOR FAUSTUS"

"Doktor Faustus" é subintitulado "A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, narrado por um amigo". O amigo é Serenus Zeitblom, um filólogo clássico e humanista. O "Doktor Faustus" vai muito além da biografia ficcional de um compositor genial; transmite a representação da época em que foi escrito como sendo um período de crises e do fim das artes e do humanismo. O autor procura identificar algumas das raízes dessa crise abordando fatores culturais como religião, filosofia, teologia, sociologia, história, arquitetura e arte, entre outros. A música aparece neste romance apenas como paradigma, um meio adequado de expressar a situação da arte como tal em uma época de crise. Ao mesmo tempo, entrelaça o destino do compositor Lerverkühn, entregue ao diabo, com o destino do povo alemão, intrincadamente ligado a Hitler. Thomas Mann atribuiu algo irracional à música. Já no seu romance "Zauberberg" (Montanha Mágica), ele expressa a opinião de que a música se opõe à palavra, sendo a palavra a portadora do espírito e a ferramenta do progresso, enquanto a música é o meio articulado, o dúbio, o irresponsável, o indiferente. Assim a música apela aos sentimentos, enquanto é preciso apelar para a razão. Em "Doktor Faustus" Thomas Mann aprofunda essa problemática. A biografia do músico em si constitui apenas um dos níveis nos quais o romance se desenvolve, enquanto o outro ilumina e revela toda a história alemã.

Os acontecimentos e as pessoas do romance têm de ser interpretados simbolicamente como bem destacou Erwin Theodor, 1 pois se por um lado o romance se ocupa da história alemã desde a época de Dürer, por outro se apresenta como a biografia de um compositor cuja vida representa, no seu mais íntimo, os estágios de evolução da história dos alemães. Entretanto, o diabo, que no romance concretiza uma ameaça letal, imita na apresentação e no discurso, os líderes nazistas. O músico Adrian Leverkühn simboliza a problemática essência e a ameaça que paira sobre aquilo que Mann denomina o "ser alemão". Isso explica o nome "Fausto", dado ao livro e para que o leitor se aperceba nitidamente desse relacionamento, o narrador intervém, abrindo a possibilidade de desenvolver a ação em duplo nível temporal, ou seja, através da ligação da existência de Adrian com os eventos do momento presente, que comovem e assustam o biógrafo Serenus, ocupado em redigir a história do seu amigo. A intervenção ocorre de forma cada vez mais frequente, entremeando os capítulos com comentários acerca da situação política, da evolução da guerra e observações sobre a Alemanha nazista, cada vez mais próxima da derrocada final, como neste trecho:

... li no jornal noticias sobre a bem-sucedida ressuscitação da nossa guerra submarina, que acabava de vitimar, no curso de vinte e quatro horas, nada menos de doze navios, entre eles dois vapores grandes, um inglês e outro brasileiro, com quinhentos passageiros.²

O AUTOR E SEU NARRADOR

Uma crônica da sua vida baseado em documentos de Thomas Mann informa a época do início do romance:

> 23. Mai 1943 (Sonntagmorgen) Beginn der Niederschrift des "Doktor Faustus".³

No dia 23 de maio de 1943, dois anos antes do fim da Segunda Guerra Mundial, Thomas Mann deu início, no seu exílio na Califor-

¹ ROSENTHAL, 1990, p. 90.

² MANN, 1984, p. 231.

³ BÜRGIN/MAYER, 1974, p. 195-196 "23 de maio de 1943 (domingo de mãnhã) Início da redação de "Doutor Fausto"". (Trad. G. A.)

nia, Estados Unidos, ao romance "*Doktor Faustus*", que ele carateriza como difícil, sombrio e triste. Já o próximo item da crônica faz sentir o contexto histórico da obra, quando menciona uma manifestação pública contra as atrocidades dos nacional-socialistas.

Em 21 de junho, Thomas Mann anota a forma preliminar do título e atribui à história do romance, contada por um narrador bem racional e humanista, um toque alemão-medieval. Fica evidente a estrutura narrativa do romance no qual a vida do compositor Adrian Leverkühn, caraterizada como 'estranha' no título preliminar, é contada por um narrador ficcional que representa um posicionamento distanciado, equilibrado e racional, em outra palavra, sereno. O nome dado por Thomas Mann ao seu narrador é Serenus Zeitblom. É ele que narra a vida do seu amigo Adrian Leverkühn que, por sua vez, representa caraterísticas bem opostas àquelas de Serenus. A oposição entre o racional e o irracional, o anti-cartesiano, será uma constante do romance.

Ainda consultando a crônica da vida de Thomas Mann, somos informados do contato entre Thomas Mann e Theodor Adorno, vizinho de Thomas Mann no exilo da Califórnia, durante essa fase inicial da composição do "*Doktor Faustus*". Adorno tornou-se o consultor de Thomas Mann nos assuntos relativos à música, particularmente a moderna. Mas a visão de Adorno está presente no romance também na oposição entre razão e barbárie que é a temática da "*Dialética do Esclarecimento*" que Adorno estava terminando com Max Horkheimer em 1944, na mesma época que Thomas Mann estava escrevendo "*Doktor Faustus*".

Na primeira página do "*Doktor Faustus*", o narrador ficcional nos informa que está iniciando a biografia do seu amigo infeliz Adrian Leverkühn, no mesmo dia em que o autor Thomas Mann começou o romance:

...eine gewisse Unruhe ..., die nur zu bezeichnend ist für den Gemütszustand, in dem ich mich heute, den 23. Mai 1943, zwei Jahre nach Leverkühns Tode, ... niedersetze, um mit der Lebensbeschreibung meines in Gott ruhenden ... unglücklichen Freundes den Anfang zu machen.⁴

⁴ MANN, 1971, p. 7. "Uma certa intranquilidade ... bastante caraterística do estado de ânimo no qual me encontro hoje, a 23 de maio de 1943, dois anos

O narrador se apresenta como uma pessoa equilibrada, voltada ao harmônico, ao razoável e às belas artes. Ele se considera um sucessor dos humanistas alemãs do início do século 16.

Sou um homem perfeitamente moderado e - creio poder dizer - são, de temperamento humano, tendente à harmonia e ao raciocínio, um erudito e *conjuratus* da "Legião latina", não desprovido de relações às artes (toco viola d' amore); mas, filho das Musas no sentido acadêmico do termo, gosto de considerarme descendente dos humanistas alemães da época das *Epistolae obscurorum virorum* ... ⁵

A HISTÓRIA NA NARRATIVA

As "Epistolae obscurorum virorum" ("Dunkelmännerbriefe" mencionados por Serenus), foram publicadas pouco antes das 95 teses de Lutero, que desencadearam a reforma da Igreja, em 1517. As "Epistolae" fazem parte de uma disputa travada, através de panfletos anônimos, entre teólogos escolásticos e os humanistas que defendiam um pensamento mais livre, aberto e menos dogmático. A causa dessa disputa era a questão dos judeus. Lutero, inicialmente, era simpático aos princípios humanistas. Entretanto, eles não o acompanharam em sua pregação reformatória e Lutero se afastou deles. Assim, enquanto o humanismo continuou se expandindo pela Europa, na Alemanha ele sofreu um retrocesso devido à atuação de Lutero. Com a reforma, a igreja foi dividida em confissão católica e confissão protestante, separando a Europa em reformistas e em anti-reformistas.

No romance a reforma assume uma importância fundamental para a história alemã.

após a morte de Leverkühn, ... sentando-me a dar início à descrição da vida de meu infeliz amigo que descansa na paz de Deus...."

Cabe citar este trecho do original em alemão porque na tradução brasileira, utilizada para as citações em português, consta a data 27 ao invés de 23 de maio. A coincidência da data real com a data ficcional é relevante para a interpretação da relação autor-narrador, e do posicionamento polémico de Thomas Mann em relação à história alemã, embora essa problemática não seja o tema deste trabalho.

⁵ MANN, 1984, p. 8.

Mas eu gostaria de comparar a Reforma com uma ponte que conduz não só de períodos escolásticos até ao nosso mundo do livre pensamento, mas também, em direção oposta, adentro da Idade Média – talvez ainda mais além, sob a forma de uma transmissão cristã-católica, preservada do cisma, de um alegre amor à Cultura.⁶

A LOCALIZÇÃO DA HISTÓRIA CULTURAL

Tendo em vista a importância da formação religiosa tanto para a construção da cultura alemã, quanto para a estruturação do próprio romance, o leitor encontra um mapeamento detalhado dos locais da formação teológica-acadêmica dos dois amigos dos quais o narrador Serenus é católico e o músico Adrian luterano, quer dizer protestante.

No que tange a minhas origens católicas, é natural que elas tenham plasmado e influenciado minha personalidade intima, sem que, todavia, jamais resultasse dessa matização de minha vida qualquer conflito com minha concepção humanística do mundo ou com meu amor às "melhores Artes e Ciências", como se dizia em outros tempos. Entre esses dois elementos de minha pessoa reinou sempre total harmonia, tal como, sem dúvida alguma, pode ser mantida com facilidade por quem se haja criado no clima tradicional de uma cidade antiga, cujos monumentos e reminiscencias recuam muito longe adentro de eras pré-cismáticas, quando existia um mundo de unidade cristã. Kaisersaschem encontrase, na verdade, bem no centro da região onde se originou a Reforma, no coração da terra de Lutero, circunscrita pelos nomes das cidades de Eisleben, Wittenberg, Quedlinburg, como também de Grimma, Wolfenbüttel e Eisenach - o que é, por sua vez, elucidativo com relação à vida íntima do luterano Leverkühn e explica seus primeiros estudos, que se dedicavam á Teologia.⁷

A localização cultural dado aqui por Serenus vai do local geográfico até o posicionamento religioso-teológico, passando pela caracterização arquitetônica da sua cidade natal e a formação da "Weltanschauung" dos amigos, sugerindo, inclusive, uma interrelação

⁶ MANN, 1984, p. 13.

⁷ MANN, 1984, p. 13.

entre a arquitetura urbana (externa) e a humana (interna). A terra natal dos dois amigos é a terra de Lutero e da sua Reforma, fato relevante, na percepção de Serenus, para a formação da psique de Adrian, enquanto ele mesmo atribui seu equilíbrio psíquico ao fato de ter nascido numa cidade cuja tradição e cujos monumentos remetem a um passado pré-cismático do cristianismo pré-reformatório e unificado.

Serenus apresenta uma espécie de mapeamento do processo da cisão causada pela Reforma tanto em termos geográficos quanto em termos históricos, psíquicos e filosóficos, de pensamento e mentalidade. Ele associa com as cidades que marcaram a formação dos dois amigos, determinadas mentalidades e processos da história das idéias. Kaisersaschern, a cidade natal dos dois, é a única cidade ficcional entre todas as mencionadas no romance. Ela é localizada no coração da terra do Lutero, perto de Halle, Leipzig, Weimar, Dessau e Magdeburg. Ao contrário dessas cidades, a arquitetura de Kaisersaschern representa o conservadorismo, a conexão ao passado, o imobilismo da escolástica. Mas o ar dela respira algo ainda mais atrasado:

Mas no seu ar pairava ainda um quê do espirito dos homens dos últimos decênios do século XV, a histeria do declínio da Idade Média, algo de uma latente epidemia psíquica. ... esse tempo, repito, inclina ao próprio retorno àquelas épocas e reitera com entusiasmo atos simbólicos que têm em si algo tenebroso, decididamente contrário ao espírito dos tempos modernos, atos tais como queimas de livros e outros que prefiro não mencionar.⁸

A psique histérica do final da Idade Média sugerida pela atmosfera da cidade é semelhante àquela dos tempos do narrador, à queima de livros então e agora.

O PIETISMUS

De Kaisersaschern os dois amigos se mudam para estudar em Halle, há muito tempo o centro do *Pietismus*, onde se encontra a interação entre a tradição teológica e filológica-pedagógica, entre religião de um lado e leitura e edições críticas de textos. Nessa interação baseia-se o *Pietismus* que Serenus define assim:

⁸ MANN, 1984, p. 50.

Porém, o que a essa altura acontecia no seio da Igreja universal, a saber a insurreição da arbitrariedade contra a disciplina objetiva, repetir-se-ia, uns cento e tantos anos depois, dentro do mesmo Protestantismo, sob a forma de revolução dos piedosos sentimentos e da íntlma alegria celestial contra uma ortodoxia fossilizada, ... portanto, sob a forma do Pietismo, que, na época da instalação da universidade de Halle, tomava conta de toda a faculdade de Teologia. Também ele, cujo baluarte a cidade permaneceria por muito tempo, era, assim como antes fora o Luteranismo, uma renovação da Igreja, tentativa reformatória de reavivar a religião já agonizante, já abandonada á indiferença geral.⁹

Para firmar a posição da sua igreja protestante, Lutero a estruturou de forma tão dogmática como a igreja católica. No final do século 17 os pietistas protestaram contra esse dogmatismo dentro da igreja luterana. O *Pietismus* tornou-se um movimento espiritual de maior impacto na formação daquela maneira de sentir, pensar e vislumbrar o mundo real e espiritual, o que Thomas Mann denomina de "profundamente alemã" ("wurzelhaft deutsch"). Este é tema fundamental em "Doktor Faustus", porque nele encontramos as raízes do pensamento dos dois personagens principais do romance, Adrian Leverkühn e Serenus Zeitblom.

Dentro do protestantismo, o *Pietismus* repetiu o movimento da Reforma como revolta da subjetividade contra as normas objetivas e dos sentimentos religiosas contra a ortodoxia. De um lado a visão pietista do interior do sujeito valorizou os sentimentos e a devoção introvertida. De outro lado os pietistas começaram a tratar a religião como ciência ('*Wissenschaft'*), dando continuidade a um tratamento humanista do texto da Bíblia numa época de crescente valorização de uma visão científica do mundo e do cosmos. As conseqüências desse questionamento da ortodoxia eram profundas na abordagem não só das questões da relação entre fé, filosofia, ciência, artes e política, mas principalmente entre ciência e religião.

Serenus discorda da confusão da religião com a ciência Ao seu ver, a ortodoxia protestante cometeu o erro de deixar a razão infiltrar na área religiosa procurando comprovar as verdades religiosas com argumentos racionais. Uma vez aceito o critério da verificabilidade

⁹ MANN, 1984, p. 118.

à luz da razão, no iluminismo, a teologia se viu cada vez mais confrontada com as suas próprias contradições. Procurando adaptarse às ideais da sociedade burguesa, essa teologia degrada o religioso a uma mera função de humanidade, reduzindo o estático e o paradoxal inerente no gênio religioso à idéia do progresso ético. A superioridade da teologia racional-liberal em termos científicos é incontestável mas sua posição teológica é fraca porque seu moralismo e humanismo carecem da compreensão do caráter demoníaco da natureza humana. Essa posição fraca provoca o surgimento de correntes irracionais, como aponta Serenus:

Nesse ponto pode-se observar claramente como se infiltram no pensar teológico irracionais correntes da Filosofia, em cujos domínios havia muito o não-teórico, o vital, a vontade ou o instinto, numa palavra outra vez o demoníaco, tinham-se tornado tema central da Teologia..... Pois a Teologia ligada ao espírito da filosofia da vida, ao irracionalismo, corre por índole o perigo de transformar-se em demonologia. 10

O que preocupa Serenus é a infiltração do irracional no pensamento teológico através de correntes irracionais da filosofia que valorizam o não-teórico, o vitalismo, a vontade ou o instinto, quer dizer o demoníaco. A preocupação do Serenus foi toda justificada, como veremos no excurso seguinte.

"DER DEUTSCHE SONDERWEG"11

Uma mistura perigosa dessas idéias, que Mann carateriza como demoníacas, foi aproveitada pela ideologia nacional-socialista. Elas vêm de longa data. Já na Idade Média podemos identificar a tendência anti-racional e anti-ocidental da cultura e história alemãs que levou ao que ficou denominado de "*der deutsche Sonderweg*". Essa especificidade se refere tanto ao pensamento filosófico-religioso quanto ao desenrolar da história alemã. Na verdade, os dois sempre se influenciaram de forma dialética.

¹⁰ MANN, 1984, p. 121.

^{11 &}quot;O caminho específico alemão".

Como Thomas Mann deixou bem claro, a Reforma luterana significa um marco fundamental na história alemã. A devoção luterana tem suas raízes nas experiências dos místicos alemães que procuraram, com sua visão voltada para o interior das suas almas, a 'união mística'. Lutero transformou a experiência mística como ato positivo, ativo e libertador em um ato de fé e devoção introvertido e passivo, reduzido a uma mística espiritual e devota, alimentada pela interpretação luterana da Bíblia, Schleiermacher, por sua vez, elaborou uma sistemática desse processo interpretativo que levou à "Verstehenslehre" (hermenêutica) e à "Geisteswissenschaft" (ciências humanas) de W. Dilthey no século 19. Dilthey apresentou sua hermenêutica em explícita oposição às tendências positivistas, na França e na Inglaterra, de aplicar métodos das ciências naturais nos estudos culturais. Sem negar os méritos dessa abordagem hermenêutica, precisa-se chamar a atenção para o fato de que Dilthey se enquadra não apenas na tradição de Schleiermacher e Hegel, mas fica preso numa forma secularizada da devoção introvertida luterana.¹²

O culto da reflexão interiorizada ("Innerlichkeit") se afirma no século 19, quando a burguesia fica excluída da participação política, pela monarquia. Ao invés de engajar-se nas questões públicas, a burguesia se dedica aos seus negócios, à vida privada, à sua formação erudita. É o chamado "Bildungsbürgertum" que levou o "Pietismus" ao "Quietismus" e que se mostrou, em sua atitude apolítica, pouco resistente às seduções ideológicas que apelavam ao emocional, ao irracional e ao vital.

Com a industrialização da Alemanha no século 19 e a ascensão das ciências naturais e exatas, a visão romântica da filosofia idealista da natureza perde muito da sua razão de ser. No seu lugar entra o paradigma da filosofia da vida (*"Lebensphilosophie"*), alimentado por idéias vitalistas. Supõe-se nessa visão uma força ou energia (*"Kraft"*) da natureza que não é perceptível pela observação empírica. Ela se manifesta nas expressões vitais, antes de tudo no artista como gênio. As categorias do autêntico (*"Ur..."*), da vida, do devir, do povo e outros, são categorias básicas dessa visão.

¹² REINWALD, 1988, p. 69.

Sob o impacto da derrota na Primeira Guerra Mundial e das condições humilhantes e esmagadoras da paz de Versalhes, com suas desastrosas consequências econômicas e políticas surge, entre grande parte da intelectualidade alemã, uma reação contra a política e o pensamento 'ocidentais', questionando a noção materialista de progresso e a autoridade absoluta da racionalidade nas questões da vida humana, dando continuidade à tradição anti-cartesiana. Essa reação é reforçada pela sufocante consciência de uma crise cultural européia. Momentos críticos como este sempre levam a um profundo questionamento da identidade humana.

Em 1939, o filósofo H. Plessner começa um artigo sobre filosofia da época na revista Maß und Wert, editada por Thomas Mann, com uma frase do romanista E.R.Curtius: "In Deutschland, und nur in Deutschland, wird heute eine neue Erkenntnis des Menschen erarbeitet." 13 Essa afirmação que só na Alemanha elaborava-se, na época, um novo conhecimento sobre o homem, indica duas coisas. De fato ocorreu, nos anos 20, uma "antropologische Wende", uma antropologização da filosofia. Mas a idéia que isso só aconteceu na Alemanha é indicativo do "deutsche Sonderweg", uma saída especificamente alemã para a crise da época. Como em vários momentos da história cultural européia, procurava-se, então, um caminho específico alemão. O lamentável é que os pensamentos elaborados não conseguiram evitar uma catástrofe ainda maior do que aquela da Primeira Guerra Mundial; muitos pensadores não souberam ficar imunes ao discurso nacionalista que sempre ganha força em momentos de crise, não mantendo assim o caminho da razão proposto por Kant, não conseguiram enfim, resistir aos apelos irracionais que todas ideologias lançam mão para apoderar-se do pensamento humano. Reinwald, em seu trabalho sobre os diferentes estilos do pensamento científico na França, Inglaterra e Alemanha respectivamente, destaca esses aspectos ao escrever:

Essas figuras de pensamento voltam reforçadas na forma de devoção luterana quando, sob o impacto da catástrofe da Primeira Guerra Mundial, a ciência alemã se levanta mais uma vez para atacar a crença no progresso no 'ocidente', outra vez questionando o domínio totalizador da racionalidade. Essa

¹³ FISCHER, 1990, p. 408.

postura constitui-se como revisão filosófica-científica nas principais correntes influenciadas pela filosofia da vida: o neokantianismo de Cassierer, Windelband e Rickert, na fenomenologia de Husserl, na ontologia existencial de Heidegger, na filosofia existencial de Jaspers, na filosofia antropológica e na sociologia alemã, principalmente na sociologia interpretativa.¹⁴

A resistência contra o racional-ocidental manifesta-se também na própria língua, como observou Adorno. A língua alemã não conseguiu assimilar as palavras estrangeiras como aconteceu na França ou na Inglaterra. Ele aponta esse fato ao escrever:

A língua também testemunha que a civilização como latinização só teve sucesso parcial na Alemanha. ..., onde os elementos latinos-civilizatórios não fundiram-se com a língua mais antiga do povo, mas sim sempre ficaram separados dela pela cultura erudita e cortesã; as palavras estrangeiras sempre se destacaram como não assimiladas...¹⁵

FINAL

O final do romance se aproxima quando Serenos escreve:

Meu relato apressa-se para alcançar seu fim - como, de resto, fazem todas as coisas. Tudo se arremessa, precipita-se em direção ao fim. Sob o signo do fim se encontra o globo, pelo menos para nós, os alemães, cuja história milenar ficou refutada, levada *ad absurdum*, baldada tragicamente, e se evidencia errada, como demonstra esse seu resultado. Ela embocará no nada, no desespero, em bancarrota sem igual, na descida ao Inferno em meio a chamas estrondeantes, que bailam ao redor. ¹⁶

O final do romance é representado em três dimensões: o final do próprio romance, o final da guerra, que parece não apenas o final da Alemanha mas o final do mundo, e a apresentação da última peça musical de Adrian entitulada "Apocalipsis cum figuris". Para os

¹⁴ REINWALD, 1988, p. 68-69. (Trad. G..A)

¹⁵ ADORNO, 1981, p. 218-219. (Trad. G..A)

¹⁶ MANN, 1984, p. 608-609.

alemães, a sua história se revela como um caminho errado que levou ao nada, ao desespero e a uma bancarota sem igual, acabando numa viagem ao inferno. Com sua linguagem sacra, o narrador sugere que o demoníaco tomou conta da história alemã. O "*Irrweg*" do romance é o "*Sonderweg*" que procuramos delinear e explicitar. É o caminho da decadência da humanidade clássica para a barbárie. No final do livro essa decadência é focalizada numa cena que transcorre justamente na cidade de Weimar:

Entrementes, um general transatlântico obriga os habitantes de Weimar a desfilarem diante dos crematórios do vizinho campo de concentração e declara – deve-se dizer: injustamente? – cúmplices a esses cidadãos, que, sob a aparência da honestidade, tinham andado ocupados com seus afazeres cotidianos, tentando ignorar tudo, posto que o vento vindo de lá lhes assoprasse nas narinas o fedor de carne humana queimada; explica-lhes que também eles participam da culpa das atrocidades agora reveladas e impele-os a vê-las com seus próprios olhos.¹⁷

Por ironia da história, Weimar representa ao mesmo tempo o ideal da humanidade de Goethe, o lugar onde, em 1919, no teatro nacional fundado por Goethe, foi proclamada a constituição da Primeira República da Alemanha, e o lugar do confronto dos cidadãos de Weimar com as vítimas do campo de concentração instalado perto daquela mesma cidade. Weimar acabou por representar o caminho da dialética do esclarecimento na Alemanha.

¹⁷ MANN, 1984, p. 647-648. O narrador refere-se aqui a uma cena real ocorrida após a libertação do referido campo de concentração. Ela foi filmada, e as imagens correram o mundo na época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Noten zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.
- AUGUSTIN, Günther. Interkultureller Ansatz im DaF-Unterricht oder: Gibt es einen deutschen Diskurs? In: *Deutsch als Fremdsprache weltweit interkulturell? Standpunkte, Untersuchungen und Beispiele aus der Praxis. Kulturen in Bewegung Band 2.* Wien: Verband Wiener Volksbildung,, p. 207-225, 1998.
- BÜRGIN, Hans & MAYER, Hans-Otto *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens.* Frankfurt am Main: Fischer, 1980.
- FISCHER, Joachim. Die exzentrische Nation, der entsicherte Mensch und das Ende der deutschen Weltstunde. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64° ano, Stuttgart, v. 3, 395-426, set. 1990.
- MANN, Thomas. Doktor Faustus. Frankfurt am Main: Fischer, 1971.
- MANN, Thomas. Doutor Fausto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- REINWALD, H.: Zur Genese der wissenschaftstheoretischen Zentralbegriffe "Erklären" und "Verstehen". In: AMMON G./EBERHARD, T. (Hrsg.). *Kultur Identität Kommunikation*. München: Eberhard, p. 11-83, 1988.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Perfis e sombras:estudos de literatura alemã*. São Paulo: EPU, 1990.

FORMAS TEATRAIS LATINO-AMERICANAS: MODERNIDADE /PÓS-MODERNIDADE

Sara Rojo

Resgatar vozes novas no teatro latino-americano ou voltar para as já estudadas, que permitam questionar as leituras feitas sobre a Modernidade ou a Pós-modernidade no teatro latino-americano. Esta questão é o objetivo deste estudo. Interessa-me, desta maneira, analisar algumas das vozes que, dentro do teatro latino-americano, tecem um entrecruzamento entre a América Hispânica e o Brasil, bem como entre América Latina e outras culturas. Isto permite repensar nossa história, partindo de novos pontos de enunciação e abre uma brecha para a constituição de uma América Latina mais democrática em termos culturais e estéticos. Desenvolver estas idéias no teatro contemporâneo latino-americano possibilita conectar dialogicamente os conceitos teóricos que hoje estão sendo objeto de debate com o processo artístico teatral.

A América Latina, nas últimas décadas, sofreu transformações e manteve certas estruturas em todos os âmbitos. Este desequilíbrio trouxe e traz alguns conflitos para as produções artísticas e para a crítica, pois significa questionar conceitos solidificados e receber um caudal emergente de propostas muitas vezes contraditórias:

No teatro latino-americano, a contribuição de elementos da cultura ocidental nestes últimos vinte anos foi enorme, tanto a nível técnico (das propostas de Grotowski às de Peter Brook), como a nível conceitual e teórico (Brecht e Stanislavski, passando

por Artaud). Todo esse caudal riquíssimo de contribuições foi assimilado ou provocou tremendas indigestões, mas começa a produzir frutos no novo teatro latino-americano. ¹

Seria necessário acrescentar à citação anterior que nos últimos anos as contribuições foram mais abrangentes. O teatro oriental e algumas formas teatrais da África (ainda menos do que se espera) ganharam espaço de diálogo junto a produções nascidas de rituais indígenas ou da tradição ocidental.

Interessa-me discutir nesta oportunidade e através de produções específicas do teatro latino-americano, a relação entre Modernidade e Pós-modernidade porque entendo que são tópicos intensamente debatidos, muitas vezes, a partir de perspectivas excludentes. Entendo por Modernidade o movimento conceitual e teórico que começou na América Latina no século XIX. Quando se fala de Modernidade surge a confusão com o termo Vanguarda. Voltemos a Compagnon para diferenciá-los:

Do ponto de vista histórico, vimos que havia vantagem em distinguir os valores do novo e do futuro, pois assim se separam, estética e filosoficamente, duas noções muitas vezes confundidas: a modernidade e a vanguarda (...) Quando modernidade e vanguarda se confundem em um só critério, o que se impõe, como nas narrativas mais comuns, é a procura da originalidade. A luta contra o conformismo e a convenção, a cruzada da criatividade contra o clichê teriam, pois, começado na metade do século XIX e, a partir de então, elas teriam, simplesmente, se radicalizado e se acelerado.²

Em relação ao conceito de Pós-Modernidade, os debates são hoje ainda mais intensos. A colocação de Terry Eagleton fornece alguns elementos básicos para esta discusão:

De um ponto de vista radical, a defesa do pós-modernismo seria, de modo apenas esboçado, como se segue. O pós-modernismo representa a última emergência iconoclasta da vanguarda, com sua demótica subversão de hierarquia, sua subversão auto-

¹ GARCÍA, 1988, p. 42.

² COMPAGNON, 1996, p. 60.

reflexiva do fechamento ideológico, seu ataque populista ao intelectualismo e ao elitismo. Se isso soa um pouco eufórico demais, pode-se passar a palavra ao procurador, que chamará nossa atenção para o seu anti-historicismo consumista, hedonista e filisteu; seu completo abandono da crítica e do engajamento; sua anulação cínica da verdade, do significado e da subjetividade; seu tecnologismo vazio e reificado.³

Analisarei, na medida do possível, algumas produções teatrais tendo como referencial estes debates. Isto me leva à necessidade de começar afirmando que nem todas as peças apresentados neste final de século são pós-modernas.

De fato, entre as obras que estrearam recentemente na América Latina e entre as teorizações desenvolvidas se observam reminiscências de outras práticas e outras teorizações surgidas na Modernidade. Por exemplo, *Querida Mamãe* de Maria Adelaide Amaral (1996), dirigida por José Wilker em São Paulo, que corresponde esteticamente a um realismo psicológico stanislavskiano, trata de representar no palco um texto escrito; *El sueño de la razón produce monstruos* do grupo TET de Venezuela, apresentada no *Festival de Inverno 1997* da *Universidade Federal de Minas Gerais*, coloca no palco uma concepção teatral ligada ao teatro do absurdo; as peças e metodologias de Augusto Boal, que partem do distanciamento brechtiano, procuram usar o teatro como uma ferramenta. O Grupo colombiano La Candelaria, de Santiago García, continua trabalhando com criações coletivas:

Vamos falar de um processo de trabalho que durante os últimos anos estivemos realizando no grupo de teatro La Candelaria, mas que, com variações, pequenas ou grandes, é praticado em muitos grupos de nosso país e da América Latina: a criação coletiva. No nosso caso de La Candelaria ele é definido como um processo de trabalho e não como um método, pois consideramos que as possibilidades de aplicação como modelo seriam hipotéticas. Um método pressupõe um processo definido ou teorizado que se pode repetir. Nós estamos longe de propor uma teorização definitiva.⁴

³ EAGLETON, 1993, p. 269.

⁴ GARCÍA, 1988, p. 24.

Um aspecto interessante que posso observar é que, junto a estas propostas, existem outras que estão dando forma a um *corpus* teatral inserido na pós-modernidade e nas ideologias surgidas a partir dela.

Alguns grupos, por exemplo, pesquisam a partir de reescritas ou de resgate dos mitos que permeiam nosso *habitar*.⁵ Procuram criar novas leituras e novas formas de apresentá-los:

- Flor de Obsessão (1997), do grupo Pia Frauss de São Paulo, constrói o universo de Nelson Rodrigues, reescrevendo-o através de um diálogo entre bonecos e atores. Nelson Rodrigues transformou o universo de temas possíveis no palco e o grupo faz uma leitura deste material transcendendo a atuação exclusiva no palco do ator.
- Gerald Thomas amplia este espectro além da modernidade, chegando assim a recriações intertextuais de personagens como Electra, Fausto, Don Juan, etc. Este diretor, por exemplo, constrói um novo texto nascido da obra de Heiner Müller, onde as relações amorosas da corte transformam-se nas relações existenciais de dois açougueiros homossexuais:

Tudo é simulacro: o sangue que corre nas veias é feito de catchup de fast food, a ação é feita para as câmaras, e todo o maneirismo é como uma cortina de fumaça sobre feridas abertas no pósmoderno, nada nos atinge, nem nos excita mais. Somos açougueiros; mas quando nos apaixonamos, as palavras que vêm à boca são do século XVIII, tornando imediatamente visível o irrealizável do nosso desejo.⁶

O multiculturalismo se transforma na base de diversos trabalhos, lidando com peças que criam tensão entre o local e o universal e entre as diferenças culturais.⁷ Por exemplo:

 O Grupo teatral Galpão, no Brasil, resgata as tradições religiosoprofanas de Minas Gerais nas suas apresentações de textos clássicos da cultura ocidental (Romeu e Julieta, Um Moliere

⁵ Estou utilizando o conceito *habitar* nos termos de Heidegger.

⁶ COELHO, 1997.

⁷ Bhabha, 1998.

Imaginário). O grupo, a partir de 1998, começou um trabalho com Cacá Carvalho (diretor e ator brasileiro radicado na Itália) inspirado nos textos do escritor Ítalo Calvino que estreio no dia 06 de maio de 1999. 9

- Gustavo Meza dirige no Chile La reina Isabel cantaba rancheras, 10
 de Hernán Rivera Letelier, que procura revisar a história nacional
 através do mundo particular dos mineiros e um grupo de prostitutas. A peça a partir das especificidades sociais locais do norte
 de Chile discute as problemáticas nacionais.
- O Teatro boliviano de los Andes, segundo as palavras de seu diretor, César Brie, pesquisa através da prática-reflexão-registro com sua Revista El tonto del pueblo e com a prática do Teatro de los Andes, que constitui um diálogo de vozes originárias de diversas fronteiras geográficas. Trata-se de um discurso multicultural de resgate e encontro. Por exemplo, Ubu en Bolivia (criado em 1993 e apresentado no Brasil em 1995) possui estas características porque realiza semanticamente um diálogo entre a peça de Jarry e as ditaduras latino-americanas, e na atuação estabelece um entrecruzamento entre os rituais indígenas e as técnicas ocidentais.
- Griselda Gambaro incorpora esta mesma dimensão multicultural em vários de seus textos. Por exemplo, em uma de suas últimas produções, Es necesario entender un poco, dirigida por Laura Yusen em Buenos Aires (1995), apresenta-se recriada a história de John Hu, um letrado chinês na França de 1722, que, incapaz de descodificar a nova cultura, foge através da loucura. O ser humano, quando não pode criar pontes de entendimento, isolase ou morre.
- Estas práticas multiculturais adquirem a cada dia uma presença maior. O Kathakali - teatro sagrado de Malaba, apresentado pelo Teatro Mínimo Brasil e Índia no III Festival Internacional de

⁸ Apresentaram esta montagem em diversos eventos. Assisti a peça no Festival de Invierno de Ouro Preto, Minas Gerais, 1997.

⁹ Entrevista cedida ao MGTV, abril de 1999.

¹⁰ Assistimos em 1998.

Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT), é uma reelaboração de uma história do épico indiano *Mahabharata* e se apresenta através do Kathakali, que é uma técnica indiana baseada no controle consciente do corpo.

Uma outra diferença importante surge da concepção da direção teatral. Hoje entende-se o conceito do diretor como um montador (utilizo esta palavra tentando expressar a idéia de um *régisseur* em francês). Dentro desta linha, existem alguns diretores "polêmicos" tanto por suas criações como por suas teorizações:

- O chileno Ramón Griffero, que a partir dos anos oitenta vem questionando os temas, as formas e até os lugares historicamente destinados ao teatro.
- Luis Tavira no México, que desarticula em formas pós-modernas a estética e concepções hegemônicas no teatro mexicano.
- O diretor brasileiro José Celso Martinez Corrêa, que nos anos 60 montou o vanguardista Oswald de Andrade (1890-1954) e hoje propõe uma razão não colonial (não Ocidental) baseada na homoerótica (no desejo).

Esses diretores articulam novos discursos que colocam em questão a idéia do espetáculo como representação de um texto e propõem, através de suas teorizações e de suas práticas, o espetáculo como um outro texto que surge das diversas linguagens do espetáculo:

...tende-se a abrir caminho progressivamente para uma concepção (fundadora) do espetáculo teatral como texto complexo, sincrético, composto por mais textos parciais ou subtextos, de diversa matéria expressiva (texto verbal, gestual, cenográfico, musical, texto das luzes, etc.) E regido, entre outras coisas, por uma pluralidade de códigos freqüentemente heterogêneos entre si e de diferente especificidade.¹¹

Finalmente, considero pertinente incluir nesta reflexão sobre o teatro latino-americano, minha prática como diretora e membro do grupo de Teatro Hispânico Mayombe, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com o intuito de colocar em

[&]quot; DE MARINIS, 1997, p.23.

debate uma experiência que tem como objetivo principal a ruptura das fronteiras estabelecidas artificialmente entre o acadêmico e o artístico, entre o ensino e a arte, e entre as línguas portuguesa e espanhola.

O grupo de Teatro Hispânico Mayombe nasceu em agosto de 1995 na Faculdade de Letras, ligado ao setor de espanhol do Departamento de Letras Românicas e ao Centro de Extensão. Durante 1994 e 1995, ministrei dois cursos de teatro que culminaram nas seguintes montagens: *Decir sí*, de Griselda Gambaro (argentina), e *Cinema Utoppía*, de Ramón Griffero (chileno); destas montagens nasceu o Mayombe. O grupo apresentou: *El Continente Negro* (1996-1997), de Marco Antonio de la Parra (chileno), *Saga Real* (1997), de Graciela Ravetti (argentina), *Fluxo Invertido* (1998-1999) de Denise Pedrón (brasileira) e Graciela Ravetti. Atualmente, trabalhamos em *Por um Reino*, de Patricia Zangaro (argentina), peça para a qual estamos pesquisando formas artísticas surgidas em diferentes períodos: no século de ouro espanhol (a picaresca), no século XIX (o esperpento), no século XX (o grotesco argentino) com o intuito de tecer uma nova leitura delas.

O grupo trabalha em duas linhas: como um laboratório teóricoprático (reflexão sobre teorias e metodologias teatrais, pesquisa com
as línguas e culturas hispânicas e brasileiras e práticas de encenação)
e procurando produzir um macro-signo teatral pós-moderno que
estabeleça conexões entre as diversas culturas. Estas determinantes
significam que pretendemos abranger o maior número de pessoas
possíveis dispostas a romper a barreira cultural-idiomática e viver
uma experiência multicultural. As apresentações que até aqui temos
realizado nos permitiram constatar a existência de um vazio histórico
e cultural no que diz respeito à criação artística de espetáculos que
procurem estabelecer pontes lingüísticas e culturais entre América
Hispânica e o Brasil.

Nosso último espetáculo, *Fluxo invertido*, fez uma leitura dos processos vitais do homem contemporâneo, através das suas necessidades básicas. A peça estabeleceu um jogo com o universo das galinhas, gerando um tom de comédia desconstrutiva de clichês e formas estereotipadas. A montagem trabalhou com diversas linguagens tanto do corpo como da palavra (português, espanhol, idiomas inventados, latim, inglês, etc.), dentro de um cenário quase despojado e no mesmo nível do público; criou-se uma atmosfera através de

slides, músicas e luzes para gerar um diálogo com os espectadores na procura de espaços vivenciais conjuntos. A peça, dentro de uma estética pós-moderna, é estruturada através de intertextualidades com Arrabal, a Biblia, Spivak, etc. A fragmentação gera um novo fio condutor: os ritmos das pulsações substituem a história cronológica.

Penso que vivemos uma época na qual se estão redefinindo os limites culturais. Estamos começando a reconhecer que a cultura e a produção artística dos latinos nos Estados Unidos também são nossas. É dentro desta perspectiva que nasce o Mayombe. Este processo de ruptura e reencontro é a base de nosso trabalho. Pesquisamos entendendo que o teatro latino-americano pode absorver antropofagicamente as possibilidades que nos oferecem todas as culturas, como propunham os modernistas brasileiros, mas inseridos em suas raízes e na crença de ter nas mãos uma ferramenta que possibilita não só a comunicação como também a transmissão, através da arte, de uma leitura do "além". Bhabha define este conceito da seguinte maneira:

Estar no "além", portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir "no além" é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então o espaço intermédio "além" torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. 12

Em síntese, este fim de século latino-americano se caracteriza por uma multiplicidade de propostas provenientes de diversas ideologias e estéticas, sendo que se destacam aquelas que misturam diversas enunciações, pensamentos, contextos. As concepções da arte estão mudando – mudanças que, para alguns, não constituem mais que intensificações de práticas modernas e, para outros, uma verdadeira revolução da *episteme*. O interessante das práticas latino-americanas aqui analisadas é que permitem vislumbrar certos movimentos na teoria e nas produções teatrais que levam a um pensamento diferenciador pela possibilidade de diálogo que oferece.

Tradução: M. Alexandre e Jane D'Arc

¹² BHABHA, 1998, p 27.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1977.
- BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BHARUCHA, Rustom. *Performance and politics of culture*. London- New York: Routledge, 1993.
- BOAL, Augusto. Teatro de Augusto Boal. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BRIE, César. "Por un teatro necesario" en *El tonto del pueblo*. Bolivia: Plural editores, 1995.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.
- COELHO, Sergio. Programa de *Quartett*, dirección Gerald Thomas, Belo Horizonte, 1997.
- COMPAGNON, Antonoine. Os cinco paradoxos da Modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DE MARINIS, Marco. Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. A ideologia da estética. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELAM, Keir. The semiotic of theatre and drama. London N.Y.: Methuen, 1980.
- GARCÍA, Santiago. "A aculturação na América Latina e os problemas da identidade nacional" in *Cadernos do teatro latino-americano*. Rio Janeiro: Fundacen, 1988.
- _____. Teoría e prática do teatro. São Paulo: Hucitec, 1988.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio Janeiro: DP&A Ed., 1997.
- HELBO, André. (org.) Semiologia de Representação. Teatro, televisão e história em quadrinhos. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JAMESON, Frederick. Espaço e Imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995
- LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- PAVIS, Patrice. Los nuevos instrumentos del análisis teatral in *Semiósfera*. Madrid: Universidad carlos III, 1997.
- _____ El teatro y su recepción . La Habana: Casa de Las Américas, Embajada de Francia, 1994.
- ROSTER, Peter e Mario Rojas. De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1992.

GENEALOGIAS JUDAICAS NA AMÉRICA LATINA

Lyslei de Souza Nascimento*

Para Esther Carvalho

Talvez escutando as coisas, os sonhos que as precedem, os delicados mecanismos que as animam, as utopias que elas trazem atrás de si, possamos aproximar-nos ao mesmo tempo dos seres que as produzem, usam e trocam, tecendo assim o coletivo misto, impuro, sujeito-objeto que forma o meio e a condição de possibilidade de toda comunicação e todo pensamento.

Pierre Lévy1

A tradição judaica configura-se, desde a mais remota história, como um ponto de fissura – uma irregularidade no entorno daqueles que se pretendem iguais – e carrega uma imagem do estranho, do outro de si mesmo e do outro solitário, que faz do exílio sua morada e do estrangeiro sua cidadania.² Constituir-se enquanto herdeiro des-

^{*} Mestre em Literatura Brasileira e Doutoranda em Literatura Comparada (UFMG).

¹ LÉVY, Pierre. *As novas tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.* Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 11.

² FUKS, Betty Bernardo. Freud e a questão do tornar-se judeu. In: LEWIN, Helena. (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997, p. 23-34.

se legado seria, assim, ostentar uma irregularidade que, ao ferir os princípios de homogeneização das massas, ressaltaria a estranheza provocante e sedutora de um povo sobrevivente e perseverante. Nesse sentido, a história judaica é paradigmática.

Na América Latina, essa condição não é diferente. Desde a Inquisição na Península Ibérica – cuja atuação esteve quase sempre voltada para a perseguição aos descendentes dos judeus convertidos compulsoriamente ao catolicismo em 1492 – centenas de famílias dos chamados cristãos-novos foram obrigadas a emigrar para o novo continente.

A imigração judaica em massa para a América Latina data de poucas décadas, porém a história judaica possui liames com o continente americano desde o seu descobrimento. Há notícias de atividades judaicas, inclusive literárias, na América, desde a época colonial. A maioria desses registros foi perdida no afã da Inquisição de queimar e dizimar a cultura letrada judaica que aportou no continente desde Cristóvão Colombo. No entanto, os processos inquisitoriais, como uma espécie de registro nefasto, fazem referências a livros, cartas e mapas judaicos deste período.

As raízes ancestrais judaicas trazidas para a América Latina pelas correntes migratórias têm sido recuperadas não só pela historiografia, mas também por uma escrita ficcional que intenta resgatar do esquecimento o traço indelével da presença judaica no Novo Mundo. Esses textos, incluídos na trajetória literária e cultural latinoamericana, não são pouco representativos.

Na face caleidoscópica da América Latina, o perfil judaico ainda está por ser aferido. Surgem, no entanto, a partir da ficção, obras que empreendem um mapeamento dessa presença que marca de forma muito especial as letras e as artes da América.

Num continente cada vez mais acossado diante das forças homogeneizantes da globalização do capital, a cultura acaba por se ver atrelada a uma conjuntura de dissolução de diferenças que intenta abolir os relevos da geografia humana, cultural e política. Nesse contexto é que surgem narrativas que promovem um discurso interdisciplinar entre a narrativa histórica e a construção de cenários e vozes pela ficção em contraponto a esse discurso totalizador. Norteiam essas narrativas uma espécie de concerto híbrido que recolhe da crônica histórica elementos para se delinear traços de memória e de identidade quase perdidos nas dobras do tempo.

Essas narrativas podem ser vistas, então, como produtos híbridos, à medida que se valem do discurso histórico, mas, ao mesmo tempo, apropriando-se desse registro, falseiam, forjam e promovem uma releitura crítica e ficcional do passado. A preocupação em percorrer os itinerários históricos é atravessada pela consciência das emendas ficcionais, da fabulação e das falhas da memória. Tal consciência conflui, paradoxalmente, com um desejo de recompor os traços perdidos de uma presença, de um rastro na história americana a partir da ficção.

Um dos traços dessas narrativas é o desejo de recuperar, no sentido que se recuperam vestígios, rastros e sombras, genealogias que, trançadas ao destino do continente, constituem parte importante dessa cultura. A face homogênea e cristalizada da América Latina – desejada por uns – estala e ostenta uma fissura através de uma tradição que aqui aporta com os imigrantes judeus desde os primórdios da história da colonização da América.

Nesta ocasião, gostaria de me deter especificamente em três romances que instauram essa busca ficcional de genealogias judaicas na América Latina: A estranha nação de Rafael Mendes (1983) do brasileiro Moacyr Scliar, A saga do marrano, do escritor argentino Marcos Aguinis (1991) e Mozart não era judeu (1997), de Gabriela Avigur-Rotem, nascida na Argentina, mas desde criança reside em Ramat Efal, um discreto subúrbio de Tel Aviv, onde é professora de literatura.

Avulta-se, nesses romances, a condição judaica que se nutre da referência ao passado, do intrincado jogo entre os documentos e a elaboração ficcional. Também destaca-se, nessas três narrativas, o plurilingüísmo, fenômeno intrínseco de um povo que sofreu a contingência de êxodos e diásporas.

No instigante romance de Moacyr Scliar, *A estranha nação de Rafael Mendes*,³ um personagem às voltas com escândalos financeiros e a corrupção do poder no Brasil, recebe de forma misteriosa uma caixa com um caderno cheio de anotações, fotografias e roupas do pai, médico, desaparecido em 1938, segundo diziam, na guerra civil espanhola.

³ SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

Abordado mais tarde por um genealogista – que era também astrólogo, quiromante e adivinho – recebe uma inusitada proposta: obter outros cadernos do pai nos quais haveria um segredo: a história dos seus antepassados, a reconstrução genealógica dos Mendes desde os tempos bíblicos e o mapa de uma árvore de frutos de ouro. Por alguns mil dólares, é claro, porque trabalho de genealogista, esclarece o velho baixinho, rechonchudo e de cabelos faceiramente brancos e compridos:

...não é fácil. No caso de sua família fui obrigado a consultar dezenas de obras de minha biblioteca que é vastíssima, única no gênero aqui no Estado – vale uma fortuna. Agora: subir e descer escadas, manipular livros empoeirados, isto mata qualquer um. Sem falar no esforço mental. Genealogia é coisa de detetive, senhor Rafael. Às vezes temos de partir de detalhes insignificantes: um brasão gravado em talheres, um quadro antigo, ou referências lendárias (...) E depois, no caso de sua família, não era uma tarefa pequena. Não se tratava de nenhum arbusto genealógico, senhor Rafael, posso lhe assegurar.⁴

Envolvido por esse misto de genealogista e farsante – a qual o pai encomendara a genealogia – Rafael Mendes recebe os cadernos em que estão transcritas, pela letra desconhecida do pai, narrativas que ele vai costurando ao seu destino: a vida de outros tantos judeus, cristãos-novos e cripto-judeus desde tempos imemoriais.

A árvores dos Mendes remonta ironicamente ao profeta Jonas e sua inusitada história dentro do ventre do grande peixe assolado por profecias e perplexidades diante do Deus judaico da Torah: "eu, perplexo e Tu enigmático, isto não vai dar certo". De Jonas a Habacuc ben Tov e depois deste a um famoso antepassado: Moisés ben Maimon, mais conhecido pela forma grega do seu nome: o filósofo e médico, Maimônides. O nome grego vai sofrendo suas mutações no decorrer dos tempos: Maimônides, Mimendes, Memendes, Mendes. Este últimos que viviam ao norte de Portugal é que imigram para o Brasil para fugir dos horrores da inquisição.

⁴ SCLIAR, 1983, p. 69.

⁵ SCLIAR, 1983, p. 84.

Desde Portugal, todos eles recebem o nome de Rafael Mendes. Este nome perpetuará até aquele leitor ávido das memórias não só do pai desaparecido, metáfora de uma origem que é impossível de ser recuperada inteiramente, mas também da história ancestral familiar judaica, coadjuvante em momentos históricos de grave relevo.

Desde a conquista da América por Colombo e o seu cartógrafo Rafael Mendes, a narrativa fantasiosa e ancorada de soslaio na História, oferece a personagens ilustres, amigos, companheiros, cúmplices, todos, Rafael Mendes:

O que acrescenta saber que um antepassado – se é que existiu – conversou com Tiradentes – se é que conversou? Não sabe. Nem sabe se o que leu é verdade, ou mentira, ou mistura de verdades e mentiras. Continua tão perplexo como antes; descobriu, apenas – escasso consolo – que vem de longe, esta perplexidade. Vem de séculos.⁶

Rafael Mendes, lendo os manuscritos do pai, se aproxima da reflexão de um antigo antepassado, também Rafael Mendes: coisas arcaicas são assim: poderosas, ainda que misteriosas.⁷

Sobre a égide da Torá (os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica), o romance *A saga do marrano* ⁸ se estrutura em cinco partes: Gênese: Brasas da infância; Êxodo: o trajeto da perplexidade; Levítico: a cidade dos reis; Números: Chile, a breve Arcádia e Deuteronômio: abismo e cume. Através dos cinco livros bíblicos, o romancista trança a história de uma família judia perseguida pelo Santo Ofício na América do século XVI e XVII com a tradição religiosa judaica.

A narrativa busca reconstruir a saga de Francisco Maldonado da Silva, cristão-novo, filho do primeiro médico diplomado do Chile,⁹ Diego Nunes da Silva. Como todos os judeus e mouros que foram

⁶ SCLIAR, 1983, p. 187.

⁷ SCLIAR, 1983, p. 183.

⁸ AGUINIS, Marcos. *A saga do marrano*. Trad. Hugueta Sendacz. São Paulo: Scritta, 1996.

⁹ JOSEF, Bella. O diálogo Literatura/História: Moacyr Scliar e Marcos Aguinis. In: NOVINSKY, Anita e KUPERMAN, Diane. (Orgs.). *Ibéria Judaica: roteiros da memória*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 709-719.

forçados a se converterem na Península Ibérica, recebe o apelido de marrano, vocábulo que designa aqueles judeus convertidos ao catolicismo. Muitos, embora professando abertamente o cristianismo para evitar perseguições, continuariam ocultamente fiéis à religião judaica.

O termo pejorativo liga a imagem do judeu à tradução da palavra em castelhano: porco. No sentido figurativo, homem sujo, pouco asseado, vil, baixo e ordinário. ¹⁰

A conversão forçada e a prática secreta do judaísmo confere ao judeu da Península Ibérica uma vida dupla: o efeito é trágico, diz o narrador, somos católicos na aparência para sobreviver na carne, e somos judeus por dentro, para sobreviver no espírito. ¹¹ Farto das perseguições, Diego Nunes Maldonado da Silva decide fugir para o Brasil, mas ao desembarcar na colônia portuguesa, percebe que seria melhor afastar-se dos domínios dessa Coroa. Assim, continua até o Peru, a lendária Potossi, e finalmente instala-se na província de San Miguel de Tucumán, na Argentina. Ali casa-se com uma cristã-velha, Aldonza Maldonado e tem quatro filhos que foram educados no catolicismo.

A identidade judaica do médico é descoberta e ele é delatado. Preso pela Inquisição e deportado para Lima, tem os pés queimados e o corpo atravessado por torturas até que renega a fé judaica e aceita ostentar o sambenito:

escapulário infamante, que chegava até os joelhos e vociferava sobre sua condição repudiável. Aqueles que eram humilhados com essa roupa terrível deviam usá-la eternamente para que os fiéis os discriminassem. E, após sua morte, o sambenito seria pendurado junto à porta da igreja, com seu nome em letras gigantescas, para que sua descendência sofresse a devida mortificação.¹²

A família de Maldonado da Silva sofre as mazelas da Inquisição: confisco de bens, torturas, confinamentos. Francisco, o filho mais jovem, no entanto, vai para Lima em busca do pai, sob o pretexto de estudar medicina. O encontro dos dois e a posterior prisão de

¹⁰ DICIONÁRIO DE ESPANHOL-PORTUGUÊS. Porto Editora, Porto, 1988.

¹¹ AGUINIS, 1996, p. 44.

¹² AGUINIS, 1996, p. 218.

Francisco deflagram uma série de descrições pormenorizadas de sessões de torturas que se entrecruzam a detalhadas descrições dos parcos recursos da medicina da época. A narrativa, por essa via, intenta suturar uma memória que se apresenta mutilada e sombria. O corpo dos prisioneiros é continuamente sujeito ao vilipêndio e às dores da tortura para que se faça cumprir a didática função de exemplo. Sangrias, amputações, lepra e tortura se equivalem.

Destaco da narrativa, o episódio em que se narra o flagelo da jovem judia, Mencia de Luna. O notário do Santo Ofício registra a posição dos juizes diante da tortura:

E se no dito tormento morresse ou fosse aleijada, ou ocorresse perda de sangue ou mutilação de membros; seja por sua própria culpa e responsabilidade e não por nossa.¹³

Para construir o romance, Aguinis se vale de incansáveis pesquisas de historiadores (que ele tem o cuidado de nomear nos agradecimentos), de livros e de documentos quase infinitos, de acesso e pesquisa a arquivos e acervos que são devassados pelo ficcionista que se configura como uma dupla escrita: a de romancistahistoriador.

O último romance a que gostaria de me referir é *Mozart não era judeu*, de Gabriela Avigur-Rotem. ¹⁴ A romancista-historiadora desenha sobre o mapa latino-americano a genealogia judaica dos emigrados que se mescla aos destinos do próprio continente. Ao estabelecer vínculos entre as línguas, as religiões e os costumes, pouco a pouco, a narrativa deixa entrever, no registro de vida dos judeus emigrantes, tonalidades e ritmos da América. As famílias judias, cujas histórias são rastreadas, deixam também, na terra que as acolhe, sulcos e traços de sua cultura.

Como uma espécie de concerto híbrido entre ficção e história, o romance apresenta-se como invenção do desejo e da memória judaica que, no Novo Mundo, através da música, da escrita e dos relatos orais, intentam resgatar a tradição européia em meio a bem

¹³ AGUINIS, 1996, p, 453.

¹⁴ AVIGUR-ROTEM, Gabriela. *Mozart não era judeu*. Trad. Nancy Rozenchan. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

urdida trama de conflitos e afetos entre os latino-americanos, herdeiros de uma tradição cristã, e os judeus emigrantes da Europa.

Os capítulos, nesse romance, são marcados pelas notas musicais: Dó, Ré, Mi, Sol... temas musicais que se abrem como "flores nos laranjais argentinos". Os Hidekel, em Buenos Aires, e os Gurman, nos pampas, encontram-se com a cultura e a identidade latino-americana e, a partir de suas histórias, o narrador compõe uma renda cujos pequenos furos, provocados pelo esquecimento e pela obliteração voluntária da memória, desvelam os destinos que aqui são cruzados.

Tal qual uma pauta musical que ostenta várias linhas musicais simultâneas orquestradas, a narrativa ostenta, também, vozes diversas que constituem o intrincado tecido latino-americano.

Até onde é possível chegar quando se quer reescrever o passado?, pergunta o narrador que, ciente da escrita bruxuleante da história, cola, às margens do texto, a lenda, a fábula, os casos transmitidos de pai para filho. O leitor precisa estar atento aos trechos que esvaziam a narrativa do apelo rigoroso da construção fiel do passado, porque

a verdade, se é que ocorreu, já se perdeu na escuridão que se vai fechando entre o ser humano e suas origens, mas a história surge e aflora como seiva tornando-se mais tênue de geração a geração, transformando-se em uma copa gloriosa de um rendado de folhagens e desejos, quase tocando o céu...¹⁵

A preocupação em percorrer os itinerários históricos dos ancestrais é atravessada pela consciência das emendas ficcionais, da fabulação e das falhas da memória. Se a documentação histórica é escassa e passível de retoques, burlas e sujeita à recriação, é importante que o leitor não perca de vista a reencenação do passado pelo romance não como um documento histórico, mas como um palco onde a ficção, lugar por excelência do desejo e da fantasia, pode reinventar histórias. Porque a História não está ausente no texto, ela se mescla ao contorno ficcional que, apesar de recompor o passado, não o faz com a intenção de recuperar os fatos tal como aconteceram, mas contaminá-los com a inusitada interferência dos elementos ficcionais que desconstroem a autoritária escrita que se quer verdade absoluta, incontestável e sem lacunas.

¹⁵ AVIGUR-ROTEM, 1997, p. 15.

Os pianos – um, dois, três... sete... – constituem uma metáfora do sonho do futuro e o apego judaico ao passado europeu. Literalmente, tomando a casa dos Hidekel, eles são presenteados a cada criança que nasce na nova terra. Esses pianos apontam para um desafio: uma terra a ser cultivada, uma promessa a ser perseguida. Os pianos traduzem a cultura européia e judaica que transmigram e aqui adquirem uma cor e um tom se afeiçoando à cultura local.

A identidade dos pais, enraizada na alma, desfia-se nos destinos dos filhos. Sem a cicatriz de uma origem, esses filhos acabam por escrever seus próprios caminhos, escapando, através das fendas da memória, para a instância dos próprios desejos, onde o destino do emigrante judeu e de sua descendência enlaça-se ao destino latino-americano e ali cria gavinhas, vínculos, abraços.

Mas até onde será possível rasgar as películas da memória? Talvez, até os espaços das narrativas possíveis, aquelas que construam uma identidade que negocie espaço e comportem a diferença e o outro. Desse modo, os empreendimentos narrativos (romances, poesias, depoimentos e diários, por exemplo) poderiam deixar confluir os desejos – dos pais, dos filhos – tecidos com a história, a geografia, as antigas histórias de viagens e, por que não, as pesquisas sobre a gramática hebraica empreendidas pelos descendentes judeus. Os romances, esses tecidos rendados de fios que, ora se mostram, ora se ocultam, estendem-se de estrela à estrela, desenham castelos de cristal azul nos campos e cidades da América Latina.

ESPELHO E MOSAICO: UNA PRIMAVERA ROTA EM MÁRIO BENEDETTI

Miriam L. Volpe*

A primavera é como um espelho mas o meu tem uma quina quebrada # era inevitável após este quinquênio um tanto nutrido # mas ainda com uma quina quebrada o espelho serve a primavera serve #

Benedetti, p.150

Na trajetória literária do escritor uruguaio Mario Benedetti podem ser destacadas como características mais salientes de sua obra, além da preocupação constante pelo rigor estilístico e o interesse pela estética, uma busca incessante pela justiça social expressa através de uma apreciação realista do mundo que, baseada na veracidade da história atual, é configurada na literatura.

Umberto Eco afirma, em *Obra aberta*, que a arte nasceria de um conteúdo histórico, refletindo-o e promovendo sua redefinição. A obra de Benedetti se inscreveria nesse contexto na medida em que o escritor se afirma como tradutor e testemunha dos momentos históricos que tem marcado o Uruguai e a América Latina na contemporaneidade. Note-se a reflexão do autor sobre o papel do intelectual:

^{*} Mestre em Teoria Literária. Professora no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas do Instituto de Ciências Humanas e Letras, na UFJF. Doutoranda em Literatura Comparada – UFMG.

Es un deber de nuestra ensayística, de nuestra crítica, de nuestra história de ideas el de vincularnos a nuestra história real, no de modo obsequente y demolidor, vincularnos a ella para buscar allí nuestra expresión [...]como el medio más seguro de interpretar y asumir nuestra realidad y también como una inevitable y previa condición para cambiarla.

De acordo com esse pressuposto, Benedetti assinala o caráter promovedor e partícipe de transformações culturais e sociais dos intelectuais latino-americanos. Sua condição de refugiado na Espanha, durante o período da ditadura militar no Uruguai, contribui para essa reflexão. Nessa ocasião, escreve o romance *Primavera con una esquina rota* para, a partir de sua própria condição de exilado, tratar do exílio como tragédia coletiva, como uma experiência inédita vivida por toda uma geração de uruguaios e latino-americanos. Uma situação histórica que a História oficial não registra e que a literatura se propõe a resgatar através da elaboração ficcional, no momento em que essa própria História está sendo repensada.

Se, segundo Le Goff, a ciência histórica se define em relação a uma realidade sobre a qual se testemunha, como relato testemunhal de uma experiência vivida, daquele que pode dizer eu vi, eu senti, *Primavera con una esquina rota* aproxima-se da narrativa histórica como em suas origens – no termo grego para história que tem como raiz indo-européia "wid", que significa "ver". Esse conceito, embora tenha perdido vigência, durante algum tempo, para a preferência pelo documento, não desaparece completamente. Hoje, a crítica à noção de fato histórico como sendo construção do historiador e ao documento, que não é inocente, mas exprime o poder da sociedade sobre a memória, provocou o reconhecimento de realidades históricas antes negligenciadas pelos historiadores, que passaram a se interessar cada vez mais pelas relações história-memória.

Nesse contexto, a evidência obtida por uma pessoa viva, com sua humanidade, sua emoção e relação de detalhes no nível do cotidiano, contribuiria com dados que, de outra forma, seriam inacessíveis e que poderiam ser usados para confirmar outras fontes de documentação. Sobre essa multiplicação e extensão da documentação histórica contemporânea, Le Goff cita Lefèbvre:

¹ BENEDETTI, 1995, p. 43.

A história deve fazer-se com documentos escritos que há [...] e [...] com tudo o que a engenhosidade do historiador permite utilizar para fabricar seu mel quando faltam as flores habituais: com palavras, sinais, paisagens e telhas; com formas de campos e com mais ervas; com eclipses de lua e com arreios.[...] Em soma com tudo o que, sendo próprio do homem, dele depende, lhe serve, o exprime torna significante sua presença, atividades, gostos e maneira de ser.²

Essa revitalização da noção da vida diária ou do cotidiano, como fora antecipado por Lefèbvre, abriu espaços inesperados não só na nova concepção de história, como também na literatura.

O hiato produzido pela ditadura e o exílio exigiam estratégias do discurso literário adequadas a esse contexto porque Benedetti foi "testemunha" de uma história escamoteada pelos desvãos da narrativa oficial, e, segundo o autor, não é possível registrar memórias de um passado doloroso através de poéticas criadas para outras circunstâncias socio-culturais:

Este parentesis se cerrará algún día, cuando ya nadie será capaz de retomar el hilo de la antigua oración. Habrá que empezar otra en que las palabras no serán las mismas en las que los sujetos y las preposiciones y los verbos transitivos y los complementos directos, ya no serán los mismos. Habrá cambiado la sintaxis [...] pero con el tiempo [...] vendrán nuevas reglas y nuevas excepciones, palabras flamantes desde las cenizas[...], conjunciones copulativas más adecuadas para servir de puente entre los que se quedaron y aquellos que se fueron y entonces volverán.³

Em vez de confrontar-se diretamente com o poder e com as condições geopolíticas que assolavam o país e o continente, o que já não seria viável, Benedetti opta por reconstruir ficcionalmente, através dos eventos, aparentemente de pouca monta, do cotidiano no exílio, o perfil de um povo dilacerado. O autor assim define a função artística do escritor exilado:

Creo sinceramente que el deber primordial que tiene un escritor del exílio es con la literatura que integra, con la cultura de su

²LE GOFF, 1994, p.107.

³ BENEDETTI, 1992, p.190.

país, con su pueblo. Tiene que recuperar su condición de escritor y, a pesar de todos los desalientos, las frustraciones y las adversidades, buscar el modo de seguir escribiendo [...]La labor con más sentido social y político que en definitiva pueden llevar a cabo los escritores y artistas en el exilio es por lo tanto crear, inventar, generar poesía, construir historias, plasmar imágenes, airear el sórdido presente, transformar cada uno en una activa filial de la cultura de su pueblo.⁴

Em *Primavera con una esquina rota*, as imagens plasmadas pela enunciação para preencher esse silêncio da História, metaforizado como um espelho vazio, apresentam-se fragmentadas — como as vidas das personagens, como a própria vida do escritor e a do país. A trama da fábula ficcional aparece como um mosaico em torno de Santiago, personagem "exilada" no interior de uma prisão uruguaia, por motivos políticos. Tece-se, em capítulos breves e tenuamente conexos, o cotidiano, em país latino-americano indeterminado, de sua família (pai, esposa e filha) e de um companheiro de lutas, que passa a ser amante de sua esposa durante o exílio. Os títulos dos capítulos dão a marcação da narrativa quanto as personagens: 'Intramuros' correspondem ao preso; 'Don Rafael', ao pai; 'Beatriz', à filha; 'Heridos e contundidos", à Graciela, a esposa; 'O outro' à Rolando, o amigo.

Entremeadas na trama ficcional, o escritor mosaísta insere passagens verídicas que relatam suas experiências pessoais em capítulos intitulados "Exílios". Nesses relatos, que se constituem como testemunhos, além de colocar instâncias de sua experiência vivida, Benedetti apropria-se de fatos e seres de existência conhecida e comprovada, como estratégia para assegurar a verossimilhança do narrado. Em entrevista concedida a Hugo Alfaro, o autor esclarece:

En Primavera me pareció que la historia inventada, por referirse al cerrado círculo de una familia, podía dar una visión muy limitada del exilio uruguayo. Pienso que los capítulos denominados "exilios" (todos basados en la realidad, pero situados en muy distintos y distantes puntos de la diáspora) dan otra dimensión de esa colectividad dispersa. Si algunos de tales

⁴ BENEDETTI, 1995. p.90.

episodios son "autobiográficos a texto expreso", es porque también yo soy (o fui) un personaje en el exilio y de esa forma puedo narrar desde adentro experiencias vividas en esa emigración forzosa y frustránea.⁵

Intercalam-se, assim, ficção e história, num romance híbrido em que também se mesclam os pontos de vista narrativos e os recursos de estilo. Ao construir a narrativa como um mosaico, entrecruzam-se os diálogos entre as personagens no exílio; o registro epistolar dos capítulos em forma de cartas – única forma de comunicação de Santiago com os seus; o tom poético – um dos capítulos é constituído por um poema do próprio Benedetti; o monólogo interior – que revela os pensamentos das personagens dialogando com si próprios; o fluir psíquico – em que se misturam, na consciência das personagens, acontecimentos do mundo exterior e seus próprios pensamentos, sem uma ordem lógica e linear; e o estilo indireto livre – através do qual a narração em terceira pessoa parece ser a de um narrador externo que corresponderia, na verdade, à personagem. Um verdadeiro "livro-entrevero" segundo a proposta do autor:

De antiguo aspiré secretamente a escribir mi personal libro entrevero, ya que siempre consideré ese atajo como un signo de libertad creadora y, también, del derecho a seguir el derrotero de la imaginación y no siempre el de ciertas estructuras rigurosas y prefijadas. [...] Ahora, tras haber asimilado los vaivenes y desajustes del exílio, me siento por fin lo suficientemente suelto para intentar mi caleidoscopio.⁶

A fragmentação enquanto recurso da escritura pode ser analisada como uma espécie de manifestação de denúncia dos mecanismos de repressão político-social que provocaram rupturas irreversíveis nos níveis pessoal, familiar, social e da própria identidade cultural dos uruguaios. Arte, vida e história foram conjugadas para estender pontes e recompor cacos numa tarefa impossível. As fissuras permanecem como cicatrizes para sempre. Benedetti exibe através deste romance essa almejada completude da imagem cons-

⁵ ALFARO, 1986. p.152.

⁶ BENEDETTI, 1990. p.3.

truída pela fabulação, como promessa de uma primavera utópica, que aparece, no entanto, no espelho com um canto quebrado.

Em *Primavera com una esquina rota*, como num jogo de estações encontradas, as vozes narrativas se sucedem, se somam, cedem passagem umas às outras, organizando assim um diálogo clandestino entre monólogos do cárcere e do exílio que configuram um esforço de reconstrução de um mundo esfacelado, roto, que não mais poderá voltar a ser o mesmo.

As personagens exiladas permanecem divididas entre a "pátria titular", que foram forçadas a deixar, e a "pátria suplente" que as acolhe: [...] cuál es mi patria [...] por qué [...] no me acuerdo nada de mi patria titular y en cambio sé muchas cosas de mi patria suplente (Beatriz).7 O pai descobre que não mais conhece o filho que a prisão e a tortura transformaram: Tengo que encontrar a ese bijo verdadero que acaso todavía no sé quién es.8 (Don Rafael). O filho sente ameacada a sua própria identidade: Todo este terremoto nos ha dejado rengos, incompletos, parcialmente vacíos, insomnes. Nunca vamos a ser los de antes (Intramuros) 9 e percebe a transformação da esposa: Es terrible admitirlo, pero a Santiago ya no lo necesito. Será que el exilio me ha transformado en otra mujer? (Heridos y contundidos) 10 una esquina rota # quizá la haya roto la nueva graciela la graciela distante (Idem,).11 A filha, criança, ressente a separação dos pais e deseja: A lo mejor a mi papá le dan amnistía... Cuando venga la amnistia capaz que Graciela le dice al tio Rolando, bueno chau. (Beatriz).12

Seu desejo é esperança vã. Para Benedetti, anistia não é amnésia, segundo o autor, os povos sempre lembram, mas uma forma de ajudá-los (e ajudar-se) a recordar é escrever como era o passado enquanto ainda era presente. 13 Desse modo, o escritor acredita

⁷ BENEDETTI, 1992. p.96.

⁸ BENEDETTI, 1992. p.118.

⁹ BENEDETTI, 1992. p.183.

¹⁰ BENEDETTI, 1992. p.83.

¹¹ BENEDETTI, 1992. p.189.

¹² BENEDETTI, 1992. p.168.

¹³ BENEDETTI, 1993.

cumprir, mesmo no exílio, ao permanecer integrado à cultura de seu país e de seu povo, seu papel de intelectual preocupado em preencher ausências nessa memória coletiva que será relevante nas instâncias da reconstrução nacional. Como todos os uruguaios forçados ao exílio, ele cultiva a esperança de voltar: habrá que volver pero a qué país a qué uruguay # también tendrá una esquina rota y sin embargo reflejará más realidades que cuando el espejo estaba virgen # habrá que volver pero a qué primavera #.14

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO, Hugo. *Mario Benedetti detrás de un vidrio claro*. Montevideo: Ed. Trilce, 1986.
- BENEDETTI, Mario. Despistes y franquezas. Madrid: Alfaguara, 1990.
- BENEDETTI, Mario. *Primavera con una esquina rota*. Montevideo: Ed. Nueva Imagen, 1992.
- BENEDETTI, Mario. *Perplejidades de fin de siglo*. Montevideo: Cal y Canto, 1993.
- BENEDETTI, Mario. El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. In: *El ejercicio del criterio*. *Obra crítica 1950-1994*. Buenos Aires: Seix Barral. 1995.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

¹⁴ BENEDETTI, 1992. p. 190.

TENDÊNCIAS TEÓRICAS DA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Rachel Esteves Lima

O trabalho de levantamento das linhas teóricas predominantes na produção dos cursos de pós-graduação das áreas de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada de cinco universidades do país (PUC-RJ, UFRJ, UNICAMP, UFMG e USP), que resultou em minha tese de Doutorado, intitulada A crítica literária na universidade brasileira, tornou manifesta a coexistência de diferentes formas de compreender a atividade crítica, nos dias atuais. Se, na década de 50, as diferenças entre as facções da crítica universitária não eram muito marcadas, essa situação seria bastante alterada nas décadas seguintes. A coexistência de paradigmas diferenciados no universo acadêmico contemporâneo expressa, num certo sentido, as posturas assumidas diante do projeto da modernidade, que constitui, afinal, a motivação para sua criação. Repensar a crítica em suas origens se propõe como tarefa que incide na forma como ela se configura no presente. A crítica literária universitária não pode se auto-analisar sem que se compreenda as razões que a levaram a se desviar de seus objetivos originais. Daí a necessidade de contextualizá-la, de vinculá-la ao trajeto cumprido pela instituição em que se insere.

A crítica universitária brasileira é produto do esforço despendido pela intelectualidade liberal para que se criasse um espaço de reflexão que pudesse auxiliar a nação na marcha rumo ao progresso, garantindo-se, ao mesmo tempo, a existência de um mercado para os bens simbólicos produzidos, no país. O modelo universitário

adotado pressupunha a coexistência pacífica entre saber e poder, entre a técnica e o homem, o que acabou se revelando mais uma das falácias que a crítica teria que denunciar. Nenhuma das faculdades abordadas passou incólume à racionalidade científica que dominou a área de Letras nas décadas de 50 a 70. Não obstante, ainda que imersa num processo de especialização crescente, a crítica literária brasileira comportou-se de quatro formas distintas. Na USP, a tentativa de aliar a técnica a uma perspectiva humanista não se mostrou uma tarefa fácil e acabou pendendo para o segundo termo dessa relação. As pesquisas ali produzidas acabavam subordinando a técnica (as teorias imanentistas e objetivistas) a uma leitura naturalizante da literatura. A luckacsiana "síntese dialética" proposta por Antonio Candido para a superação do impasse entre história e literatura levou ao não questionamento do caráter ideológico do conceito de literário e manteve a confiança na participação da crítica no projeto da modernidade.

Já a alternativa proposta por Roberto Schwarz pressupõe a consciência quanto à unidade formada por saber e poder, mas mantém, ao mesmo tempo, o conceito idealista de literatura, na medida em que confere à "verdadeira" obra literária o papel de transcender essa analogia e ao crítico a função de tornar manifesta essa transcendência. A distinção entre o nível de consciência do autor literário e do crítico parece bastante problemática e a denúncia do caráter fetichista das análises científicas não impede que Schwarz continue mantendo a confiança na objetividade imprescindível ao trabalho de crítica da modernidade.

A proposta da crítica científica de base estruturalista, desenvolvida preferencialmente na PUC do Rio de Janeiro e na UFMG, representou o abandono de toda conotação humanista no trabalho acadêmico da área de literatura. Ao canonizar a tese da autonomia da linguagem e da supremacia do significante sobre o significado, o estruturalismo operou a destituição do sujeito e da história como categorias centrais do pensamento. Paralelamente, contribuiu para desierarquizar os discursos e abriu caminho para que se pensasse a história não apenas diacronicamente, mas também na sua relação com a sincronia. Ao abordar as tendências críticas das últimas décadas, Terry Eagleton ressalta o contraditório papel desempenhado pelo estruturalismo:

Ainda está por ser feito um levantamento dialético adequado de como o estruturalismo foi *ao mesmo tempo*, em seu cientificismo, funcionalismo, idealismo, holismo compulsivo, em sua liquidação da história e da subjetividade, e redução da prática social a um processo reificado, uma ideologia perfeitamente ajustada ao capitalismo avançado, e *simultaneamente*, em seu convencionalismo exacerbado, uma implacável desmitificação do "natural", uma recusa das ortodoxias humanístico-burguesas e uma exposição da verdade como "produção", uma crítica limitada dessa mesma ordem social.!

Se as pesquisas da PUC e da UFMG incorriam na ilusão do objetivismo e na fetichização da linguagem, as da UFRJ mantinham o fetichismo da linguagem ao acreditar que através dela o sujeito se revelava. E, nas duas escolas, a ênfase na história continuava ausente. O grande privilégio concedido à teoria durante a década de 70, nessas faculdades, acabou fornecendo munição para que se associasse a atividade teórica a um processo alienado de especialização.

A abertura para a prática da interpretação, como conceituada por Nietzsche e pelos teóricos da desconstrução, marca o retorno do sujeito e da história à cena de leitura. Esse retorno não significaria, entretanto, uma volta à crença nas possibilidades emancipatórias da história e do sujeito cartesiano. Ao contrário, a história que se propõe recuperar não oferece nenhuma perspectiva teleológica, caracterizandose pela fragmentação, pela descontinuidade e pelo fato de se apresentar como uma "história a contrapelo",² caracterizada pela releitura do passado que não foi recortado pela história dos dominantes. O sujeito que é retomado nas práticas discursivas, por sua vez, está marcado por uma cisão insuperável, e sua participação no texto constitui-se apenas como um gesto de encenação. O retorno à história e ao sujeito se dá, portanto, em uma relação de diferença e não de semelhança para com as idéias positivistas que antecederam o estruturalismo.

O questionamento quanto à existência efetiva de cumplicidade entre a racionalidade científica e as narrativas de emancipação

¹EAGLETON, 1991, p. 88.

² BENJAMIN, 1985, p. 225.

humana³ e o desenvolvimento da ciência pós-moderna enquanto "pesquisa de instabilidades" ⁴ têm como conseqüência a revisão do conceito de objetividade, que sustentava a distinção dos diversos ramos do conhecimento. O processo de especialização em curso nas diversas disciplinas sofre uma reversão e tende a transformar o modelo universitário idealista, que pressupõe a totalidade e não a fragmentação do saber:

A "crise" do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que, por sua vez, seria o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela advém da erosão interna do princípio de legitimidade do saber. Esta erosão achase em ato no jogo especulativo e é ela que, ao desmanchar a trama enciclopédica na qual cada ciência deveria encontrar o seu lugar, as deixa emancipar.

As delimitações clássicas dos diversos campos científicos sofrem com isto um trabalho de problematização: desaparecem disciplinas, produzem-se encavalitamentos nas fronteiras das ciências, nascendo novos territórios. A hierarquia especulativa dos conhecimentos dá lugar a uma rede imanente e, por assim dizer, plana de investigações cujas respectivas fronteiras não cessam de se deslocar.⁵

A complexidade das questões que se colocam a partir da desterritorialização das disciplinas, da relativização do conceito de ciência e do reconhecimento do caráter intersubjetivo de toda interpretação não pretende ser aqui priorizada. Não se pode deixar de tentar perceber, entretanto, como essas questões têm sido conduzidas nas pesquisas que constituem o *corpus* deste trabalho. Pelo levantamento das orientações que vêm sendo seguidas nas diversas universidades, já se pode observar a tendência para uma certa postura analítica que reconsidera o lugar a ser ocupado pelo sujeito diante do objeto de estudo. É significativo o fato de um grande

³Cf. LYOTARD, 1989.

⁴ Ibidem, p. 109.

⁵ Ibidem, p. 82.

número dos trabalhos realizados a partir de meados da década de 80 incorporar o uso da primeira pessoa do singular, mas as questões que se colocam com o retorno do sujeito à cena de leitura vão muito além da mera escolha quanto à melhor forma de enunciação do discurso crítico.

Com o descrédito da proposta de análise hermenêutica da obra literária, o texto crítico deixa de ter a pretensão de se constituir numa prova objetiva e assume sua parcialidade e incompletude. O reconhecimento do caráter fragmentário e transitório de todo conhecimento leva a crítica a se preocupar menos com o *que* dizer e mais com o *com*o dizer. O ensaio passa a ser a forma privilegiada pelas dissertações e teses e a utilização de recursos próprios ao regime da ficção, uma constante. Gênero híbrido, situado entre a teoria e a arte, o ensaio se apresenta como a configuração de um espaço em que o sujeito pode encenar o seu saber como um espetáculo, utilizandose para isso das diversas estratégias de elaboração textual, que muitas vezes levam o discurso crítico a confundir-se com a ficção.

A atenção conferida à perigrafia nas dissertações e teses produzidas a partir da década de 80 testemunha a mudança paradigmática que se operou na área da crítica literária. Antoine Compagnon afirma que a perigrafia – notas, índices, bibliografia, prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos, enfim, tudo que constitui a periferia do texto propriamente dito – "est une scénographie qui met le texte en perspective, et l'auteur en est le centre". Assim, a exibição do sujeito se faz notar, inicialmente, a partir da área que constitui o limite entre o dentro e o fora do texto: as epígrafes passam a apresentar fragmentos de textos de ficção, deixando de limitar-se aos teóricos que, na década de 70, sustentavam as análises "científicas" do texto literário, e os títulos e subtítulos assumem uma dimensão metafórica, que evidencia o trânsito entre a teoria e a arte.

Os limites estabelecidos entre a perigrafia e o texto propriamente dito não se manteriam intactos por muito tempo. Em um grande número de trabalhos, a projeção da subjetividade se espraiaria por toda a atividade de construção do sentido e a interpretação passaria a ser considerada uma prática criativa. Aqui, algumas

⁶COMPAGNON, 1979, p. 328.

restrições se impõem. Não se questiona a dicção ensaística dessa produção, principalmente no que se refere à busca de fluência e narratividade. Tampouco se discute a "potencialidade inventiva" 7 do discurso teórico. O que se mostra problemático é o fato de muitos dos trabalhos inventivos manifestarem, às vezes explicitamente, uma resistência a situar-se enquanto produto de uma orientação teórica. Não se trata, evidentemente, de admitir que o texto deva se enquadrar em modelos teóricos que pressuponham a configuração da essência do literário, mas de perceber que o texto literário não se constitui como uma entidade preexistente que aceita teorização, mas como uma entidade que é construída pela teoria.8 O conceito de teoria, tanto quanto o de literatura, não assume um valor ontológico, mas se define como uma "metateoria", uma articulação transdisciplinar que favorece o trânsito entre instâncias discursivas diferenciadas.9 O literário se constitui a partir da leitura, atividade para a qual são mobilizados conhecimentos extra-literários, como a lingüística, a psicanálise, a filosofia, a política, a história, etc.

Ao afirmar o primado do texto no ato da interpretação, propondo uma crítica que se situe "do lado de dentro", que se manifeste pela "ânsia de freqüentar a linguagem", que se justifique apenas a partir do "prazer do texto", muitas dissertações e teses acabam reificando novamente o conceito de literatura, recaindo numa relação "estegnósica" com a linguagem. Nesses casos, a projeção da subjetividade assume uma conotação nostálgica e a mimetização dos procedimentos textuais só consegue manifestar o narcisismo de quem não quer enxergar a fratura que se apresenta na imagem refletida pelo texto.

É certo que as temáticas privilegiadas na atualidade favorecem o trabalho de representação da "ego-história" ou do "biotexto", 10 na

⁷SOUZA, 1998, p.443-447.

⁸Cf. EAGLETON, 1994.

⁹Cf. MORICONI, 1994, p.117.

¹⁰ As palavras colocadas em parêntesis do parágrafo anterior até este rodapé reproduzem expressões encontradas em algumas teses produzidas do final da década de 80 em diante. A expressão "ego-história", retomada de Pierre Nora (1987), nem sempre é apropriada, nesses trabalhos, de acordo com o sentido

crítica escritural. Os discursos das minorias e da memória apresentam uma potencial capacidade de desvelar o corpo que esteve sob censura durante tanto tempo no discurso da crítica, o que constitui um ponto extremamente positivo da postura pós-moderna. O que se questiona é a ontologização desses discursos por uma atividade de interpretação que se pauta apenas pela experimentação erótica da linguagem, deixando de lado a contextualização que poderia levar a um rendimento capaz de colocar em questão as forças ideológicas que perpetraram essa censura.

Compreender a atividade crítica como um exercício metateórico significa ir além do comentário, que geralmente se detém na superfície do texto. Significa reconhecer a cultura como uma prática intersubjetiva, colocando em perspectiva tanto as suas instâncias de produção quanto as de recepção e, justamente por isso, assumindo o caráter ideológico de qualquer julgamento de valor. Dessa forma, a arte e a literatura, em particular, nunca assumem um lugar determinado e uma definição fixa, podendo, ao articular-se com outras disciplinas humanísticas, se apresentarem como instrumento para a desconstrução dos sentidos estabelecidos.

O reconhecimento de que a erudição é um objetivo praticamente inalcançável atualmente, uma vez que não é possível pensar que uma pessoa consiga abordar todas as áreas de conhecimento numa sociedade que atingiu um nível de especialização tão alto, não pode ser um álibi para que o ensaísmo contemporâneo se reduza a girar em torno da textualidade, limitando-se a efetuar uma paráfrase em que o sujeito ocupa o primeiro plano. A disciplina "Teoria Literária" perdeu o seu caráter propedêutico, não fornecendo mais modelos a serem utilizados na análise literária, mas continua a

que lhe é conferido pelo historiador: "Ni autobiographie faussement littéraire, ni confessions inutilement intimes, ni profession de foi abstraite, ni tentative de psychanalyse sauvage. L'exercise consiste à eclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre, à essayer d'appliquer à soi même, chacun dans son style et avec les méthodes qui lui sont chères, le regard froid, englobant, explicatif qu'on a si souvent porté sur d'autres. D'expliciter, en historien, le lien entre l'histoire qu'on a faite et l'histoire qui vous a fait" (Nora, 1987, p.7).

assumir importância crucial para orientar a reflexão crítica contemporânea, ao propor novas formas de convivência entre as disciplinas que constituem as Ciências Humanas e ao facilitar o estabelecimento de analogias entre a literatura e outros campos cognitivos. Só dessa forma o exercício crítico pode hoje almejar se constituir numa força, atuando no meio de tantas outras, num jogo interdiscursivo em que as contaminações são recíprocas e onde a literatura certamente ainda tem muito o que dizer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).
- COMPAGNON, Antoine. La seconde main. Paris: Seuil, 1979.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna*; Razão histórica e política da teoria hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- NORA, Pierre (Org.). Essais d'ego-bistoire. Paris: Éditions Gallimard, 1987.
- SOUZA, Eneida Maria de. Ficções e paradigmas. In: CONGRESSO ABRALIC, 5, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. v.1, p.443-447.

NÃO HÁ LITERATURA

Lúcia Castello Branco

"Não há Literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros". 1

Assim escreveu Maria Gabriela Llansol, em 1984. E talvez seja preciso ainda que alguns anos se passem para que possamos receber, sem muito espanto, estas palavras. Sobretudo quando a autora, em outro momento, declara escrever "para que o romance não morra". O romance, então, definitivamente exilado do campo da Literatura, pode talvez, no sistema teórico fundado pelo texto de Llansol, ser abrigado por um outro campo: o da escritura, ou, como a autora define, o da textualidade.

E aí, nesse lugar em que as noções do literário e do romanesco se expandem a ponto de virem a tangenciar os domínios da escrita – a "margem da língua", como quer Llansol – é preciso que se comece a admitir uma certa expansão do conceito de Literatura em direção à escrita, ou, mais propriamente, ao que Barthes denominou de escritura. Nesses domínios, pode-se pensar no desejo da escrita em sua dupla via: trata-se não só do desejo do escritor pela estrita, mas do desejo da própria escrita, que é então percebida em sua natureza de ser autônomo daquele que julga possuí-la, o escritor.

Barthes já apontara para esse deslocamento em suas formulações acerca do texto de gozo. Aliás, é mesmo esse deslocamento que

¹ LLANSOL, 1997, p. 57.

² LLANSOL, 1996, p. 116-123.

está na base da construção de *O Prazer do Texto*, livro em que o leitor é sutilmente transportado da noção corriqueira de que os textos podem provocar prazer no leitor para a idéia inquietante de que os textos têm o seu prazer. "O texto me deseja",³ diz Barthes, e é também nessa direção que eu gostaria de pensar, neste texto, sobre um desejo da escrita: não exatamente um desejo do escritor, mas um desejo da própria escrita.

E porque se trata do desejo (e da escrita), decido correr o risco de me deixar levar pelo tom insustentavelmente leve do depoimento para tentar chegar (se a insustentável leveza o permitir), à densidade do pensamento, do desejo de pensar.

X.X.X.

Quando eu era menina e me perguntavam aquelas perguntas que sempre se fazem às crianças, eu dizia: "quero escrever, quero ser escritora". Colocava-se aí, em primeiro plano, o meu desejo da escrita, talvez maior que aquele que eu manifestava pelas bonecas ou por outra espécie de jogo.

Hoje, quando já não sou mais menina e quando outras espécies de jogo ocupam meu desejo – dentre elas, o desejo de pensar –, ainda sou capaz de dizer: "quero escrever, quero ser escritora". Mas nesse querer já não posso mais me colocar como um sujeito que escolhe e determina. As coisas já não me parecem assim tão simples. Nesse querer me coloco então como alguém que foi por ela – a escrita – atravessado. E quando digo "quero escrever", imediatamente escuto, em algum canto de mim: "ela, a escrita, me quer".

Talvez seja esse o sentido mais literal de um dos meus livros, escrito em co-autoria com a Ruth Silviano Brandão: *A Mulher escrita*. Ali, quando objetivamente teorizamos sobre duas modalidades de texto – uma que se debruça sobre a representação feminina, outra que se constrói numa dicção feminina –, outra coisa também se escreve: a mulher, uma mulher que um dia foi escrita por ela, a escrita. Não sei se a Ruth diria também que essa mulher é ela, mas

³ BARTHES, s.d.

hoje, passados quase dez anos da publicação desse livro, eu posso dizer que essa mulher – a mulher escrita – sou eu.

"Escrevo porque sou incumbida", costumava dizer Clarice Lispector. E creio que o que Clarice aí proferia não era exatamente uma frase de efeito. Assim acontece com alguns, que não parecem escrever por escolha ou por prazer, mas por necessidade, por incumbência. Trata-se, em última instância, do movimento do desejo, sabemos. Mas é do desejo da escrita, mais que do desejo do escritor, que alguns nos falam:

Era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro,

a matriz de todos os seres existentes.

Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face,

nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo,

esvaindo a arenosa substância da sua imagem.4

Esta, dentre inúmeras outras formulações de Llansol, afasta-nos do campo da Literatura para nos lançar em domínios mais amplos ("escrever é amplificar pouco a pouco", ela dirá em *Um Falcão no punho*): os domínios da escritura. E aí já não se coloca, em sua autoridade, a figura do escritor, mas a da escrita, matriz de todos os animais, de todas as plantas, de todos os seres existentes.

Porque a escrita desde sempre esteve lá. Sem opor-se à fala – essa instância considerada primeira, por teorias que reduzem a escrita a um registro da fala –, sem circunscrever-se apenas à Literatura – essa instância considerada muito rapidamente apenas como o abrigo do imaginário e das ficções do sujeito –, a escrita, esse ser constituído por milhares de paisagens e sinais fugazes, desde sempre esteve lá.

É esse o pensamento teórico de Derrida e de Lacan, que reconhecem a anterioridade e a primazia da escrita com relação à fala, além de considerarem-na também como um sistema autônomo da

⁴ LLANSOL, 1984, p.88.

linguagem. É Lacan quem, em vários de seus seminários, privilegia a escrita, demarcando, em suas tentativas de cercar o conceito destacado da noção de linguagem, os conceitos de significante e de letra:

É justamente aqui que se trata de captar mais de perto a relação da significância à estrutura visual, a qual se encontra, por força das coisas, a saber, pelo fato de que parece, até nova ordem, que nós não teremos nunca nenhum rastro da voz dos primeiros homens, é certamente do estilo de escrita que nós encontramos as primeiras manifestações nele da palavra.⁵

Se não há rastro da voz, a escrita, por sua vez, constitui-se no puro rastro, no traço que, anterior ao sujeito, nele escreve, inscrevendo-o na ordem do simbólico, de maneira a podermos dizer que "a escrita habita desde sempre a palavra e, sem a primeira, a segunda não seria abordável." ⁶

Daí a emoção indescritível de Lacan, ao se deparar com a costela de uma espécie de antílope ou cervo, no museu de Pré-História de "Saint-Germain de Laye". Trata-se, evidentemente, de emoção pela constatação da anterioridade e da prevalência da escrita, esta "matriz de todos os animais":

"Como transmitir-lhes essa emoção que tomou conta de mim quando, debruçado sobre uma dessas vitrinas, eu vi, sobre uma costela fina, claramente uma costela de mamífero – eu não sei bem qual, e eu não se alguém saberia melhor do que eu, tipo de cabra ou cervídeos – uma série de pequenos riscos: primeiro dois, depois um pequeno intervalo e, em seguida, cinco, e depois tudo recomeça." 7

Primeiro dois, depois um pequeno intervalo, em seguida, cinco. Estavam aí, nesses *petits batons* que emocionam Lacan, as primeira letras, os fundamentos da escrita.

⁵ LACAN, citado por MACHADO, 1998, p. 222.

⁶ MACHADO, Op. Cit., p. 222.

⁷ LACAN citado por MACHADO, Op. Cit., p. 198.

De qualidade análoga parece ser o alumbramento de alguns escritores que, despossuídos de si mesmos, parecem manifestar essa anterioridade da escrita em textos que atestam, de maneiras distintas, a possessão do sujeito pela letra. Assim se declaram, por exemplo, escritores como Artaud – para quem a literatura interessava bem pouco – ou Joyce – que se interessaria não exatamente pelo literário, mas pelo percurso do "homem de letras".

Assim se declaram, em seus textos ou fora deles, falando dessas questões ou fazendo-as operar em seus textos de maneira a produzir neles não exatamente um efeito literário, mas um "efeito de escrita", três escritoras da contemporaneidade: Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol e Marguerite Duras.

Basta uma breve leitura da obra dessas três autoras para que se perceba o quanto o conceito de literatura é ali deixado de lado, abrindo espaço para os conceitos de escrita/escritura. São inúmeros os exemplos nas obras dessas autoras. Tomemos apenas três (um de cada uma delas), que me parecem contundentes:

Destituo-me da literatura e passo para a margem da língua (...) a reflectir que devia me perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela.8

Acho que é isso que condeno nos livros, em geral, o fato de que não são livres. Vê-se isto através da escrita: eles são fabricados, organizados, regulamentados, convenientes, poderíamos dizer (...) há ainda gerações de mortos que fazem livros pudibundos. Mesmo os jovens: livros *charmosos*, sem o menor prolongamento, sem noite. Sem silêncio.⁹

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco se me dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado que eu, por falso respeito humano, não dei. 10

⁸ LLANSOL, 1997, p. 10, 11.

⁹ DURAS, 1994, p. 17.

¹⁰ LISPECTOR, citada por BORELLI, 1991, p. 65.

Seja por uma tentativa de escrever o borrão vermelho, o grito ou o silêncio, a "literatura" produzida por essas autoras terminará por promover uma dissolução do próprio literário, desembocando no que Llansol denominará de "margem da língua". E porque não se trata mais da constituição de um Sentido, mas da disseminação de diversos sentidos, em diversas direções, o conceito de literatura torna-se insuficiente para comportar essa travessia da escrita que termina por desembocar na *escritura*.¹¹

Exilados da literatura e possuídos, radicalmente, pela dimensão escritural da língua, esses textos se aproximam, perigosamente, da loucura. A esse respeito, pronuncia-se, com extrema precisão, Marguerite Duras:

Eu tento traduzir o ilegível, passando pelo veículo de uma linguagem indiferenciada, igualitária. Eu me privo então da integridade da sombra interna que, em mim, balança minha vida vivida. Sou arrebatada pela massa interior, faço por fora o que devo fazer por dentro (...) Mutilo-me da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de que me ordeno quando me despovôo, que faço a luz quando a apago. Ou então faz-se toda a luz e se está louco. Os loucos operam *por fora* a conversão da vida vivida. A luz luminosa que penetra neles caçou a sombra interna, mas a substitui. *Só os loucos escrevem completamente.* ¹²

Mas aqui não se trata exatamente da loucura, já que só os loucos escrevem completamente. Trata-se, antes, da escritura, essa matéria ainda amorfa, essa massa interior que traga aquele que escreve e aquele que se abre à leitura desses textos. E aí, parece-me, já não se pode falar em desejo da escrita como um desejo de escrever, mas como o desejo dela, a escrita, naquele que por ela é possuído.

Esta possessão, parece, não se dá sem lutas, sem resistências, sem dor, como o atesta, também, Marguerite Duras:

A escrita sempre foi destituída de quaisquer referências (...) portanto, é sempre a porta aberta para o abandono. Existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho

¹¹ Utilizo aqui o termo na acepção que lhe é conferida por Barthes em, sobretudo, *O Prazer do texto*.

¹² DURAS, GAUTHIER, 1974, p. 26.

no interior de sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar (...) Isso também existe na função de escrever e sobretudo, talvez, dizer a si mesmo que não é possível se matar todos os dias, visto que é possível se matar a qualquer dia. ¹³

X.X.X.

Mas entre a solidão do louco e a solidão do escritor, mora, também, um abismo. Nele se debruçam alguns, os beiramismos como Clarice, Llansol e Duras. Nele se lançaram outros, como Artaud, Hölderlin. Entre essas duas solidões, a do louco e a do escritor, uma terceira se coloca, em sua alteridade radical: a da escritura. Dela só sabem aqueles que, despossuídos da literatura e do desejo da literatura, foram por ela, um dia, habitados. Essa solidão, que Maurice Blanchot denominou de "solidão essencial", pertence, pois ao campo da obra, esse inalcançável que o escritor deseja alcançar, só lhe restando, no movimento em direção à escrita, habitar provisoriamente:

Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

()

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mundo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. 14

Quando essa solidão se instaura, quem fala já não é mais o escritor, mas seu silêncio. Dele emergem sinais, manchas gráficas, rumores, grunhidos. Se pudesse significar, essa matéria escritural, ainda assim, não nos apaziguaria. Pois ela não faria mais do que nos lançar de volta ao silêncio do qual, desavisadamente, um dia, emergimos:

¹³ DURAS, 1994, p. 19.

¹⁴ BLANCHOT, 1987, pp. 12-13.

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Porporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. 15

Felizmente, a escrita, esta que nos decompõe, é também capaz de construir palavras, frases e, com elas, fazer algum sentido. E aí estamos de volta, senão à Literatura, ao reino apaziguador de uma certa ficção que encobrirá, com seu véu de beleza, o horror do real. Para que o romance não morra, a escritura é capaz também de fazer ficção. E tudo, então, não terá passado de um sonho. Sonho de um dia

"em que a presença que de nós ficará dos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos da nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza _______ o que eu esperava ficou, ficou a chave, ficou a porta, ficou a pedra dura ao luar.

Regresso a casa através da serra em que plantas brilham

¹⁵ BLANCHOT, 1987, p. 17.

uma casa que se apagou, numa das avenidas da cidade serrana

onde reina ainda uma profusão amarga de sinais." 16

Deste sonho que esbarra no horror do Real, alguns, algumas – os "devotos da escritura" – não desejam nos fazer despertar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. O Prazer do texto. São Paulo: Cultrix, s.d.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORELLI, Olga. *Clarice: esboço para um possível retrato.* 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

DURAS, Marguerite. Escrever. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière. Les parleuses. Paris: Minuit, 1974.

LLANSOL, Maria Gabriela. Causa amante. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. Um falcão no punho. Lisboa: Rolim, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. In: *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, n. 143/144, jan.-jun. 1997.

MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. RS: UNIJUÍ, 1998. Pp. 7-18.

¹⁶ LLANSOL, O sonho de que temos a linguagem, Colóquio-Letras, 1997, p. 18.

PARA OS DEUSES NÃO HÁ ARGUMENTOS

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

A reflexão que colocaremos – visto que pretendemos comentar apenas um detalhe de texto – é paradoxalmente diminuta e ampla. Propomos a apreciação estética de uma única palavra, em uma única ocorrência – a palavra *epos* em ocorrência no verso 1404 da tragédia *Medéia* de Eurípides – em relação com todo o texto da peça euripidiana. Assim, dessa forma, usaremos da peça e do tema na medida em que eles nos sirvam para justificar uma opção de leitura acerca de uma palavra que em um manuscrito é *epos* e em outros dois é *lógos*. ¹

¹ As palavras lógos e épos:

Com relação ao par *lógos* e *épos* resultará, no grego ático, uma oposição do gênero animado e inanimado. O caráter de abstração tende a ser designado por *lógos*, enquanto que o caráter material e inerte fica ao encargo de épos. Com a mudança de uso a palavra lógos substitui *épos* no par *lógos-érgon* e toma de *eipeîn* as acepções de *alusão*, *menção*, *nome*, *ordem*. No frag. 206, 5 Nauck, por exemplo: 'eu, porém, entendo que as *ações* podem sempre mais que as *palavras*' —, Eurípides propõe o par *práxis-lógos*.

Lógos incorpora, ainda, o sentido de 'coisa' antes veiculado por épos, com a distinção de que há nele um caráter de processo, de sequência, daí, o sentido de matéria tratada, como aparece na Retórica de Aristóteles (1415 a 12). Nesse sentido podemos tomar como exemplo o verso 120 de Helena, quando Teucro, propondo uma mudança de assunto na conversa diz: 'fala-me de outra coisa, e não dela'.

Para uma pesquisa lexical talvez devêssemos percorrer todas as ocorrências da palavra epos no drama escolhido e num apanhado estatístico tentar resolver seus vários significados como se fosse possível fazer com palavras uma espécie de máximo divisor comum ou de mínimo múltiplo comum. Não vamos fazer isso. Não nos interessa o estudo do uso específico de cada ocorrência da palavra, porque um dado maior se sobrepõe: a palavra epos no verso que a estudamos é dita por Medéia já transformada pela paixão.

Vamos, então, olhar apenas a ocorrência do verso 1404, detalhe, de fato muito pequeno e volátil, mas que, na perspectiva deste estudo, foi magistralmente utilizado num verso estrategicamente colocado na fala da protagonista da peça. Assim, veremos, que maximizando o mínimo, facilmente arrematamos toda uma leitura da peça.

Propomos, para além da escolha cuidadosa entre os múltiplos significados possíveis de cada palavra traduzida, um trabalho de seleção – ainda no idioma grego – dos sentidos e significados mais eficazes para a personagem que profere a palavra, para o poeta que optou por inserir a palavra naquela situação, proferida por aquela personagem e, finalmente, para a audiência que recebe a palavra e a personagem a proferi-la. Dessa forma buscamos privilegiar uma harmonia de palavras, sentenças e personagens – entendendo a audiência como um dos personagens mais relevantes da tragédia da *polis*.

Em Eurípides, o *lógos* parece estar voltado para um determinado tipo de discurso que envolve uma noção de estrutura lógica e pessoal na sua composição. Porém, não devemos nos esquecer de que o termo está inserido em uma obra de arte e, nessa circunstância, é preciso olhar o todo juntamente com o particular. Pela observação da abrangência de *épos* em Homero e de sua restrição em Eurípides, e contrariamente, pela intensificação do uso de *lógos* pode-se perceber que o termo *lógos* ganha espaço no período clássico enquanto que épos tende para designar uma forma arcaica e homérica. Se *épos* apresentava o sentido de *'expressão, texto, provérbio'*, esse também passa a ser registrado para *lógos* no período clássico. Eurípides serve de exemplo em *Helena* 513-514 – 'há um *dito*, que não é meu, mas palavra de sábios; nada é mais forte que a necessidade'. Dale traduz parte do texto *como not my saying, but a wise word.* Em seu comentário acrescenta que *lógos* e *épos* são quase sinônimos, embora *épos* seja o termo mais freqüente **nas sentenças epigramáticas.**

Por esse processo, já que pressupomos uma teoria que estabelece a leitura do todo como quesito para a tradução da parte, faz-se necessário, ainda que muito sucintamente, falar da peça inteira. Vamos portanto à peça.

Todos conhecem a história de Medéia, se não à moda grega em Eurípides, pela maneira brasileira de ver em Chico Buarque. Resumidamente, Médeia é a mulher apaixonada, que quando se sente ultrajada, para vingar o abandono imposto pelo marido, mata os próprios filhos.

Percorrendo a literatura grega, desde os poemas homéricos, passando pela lírica, pela tragédia, pelos diálogos, parece-nos que toda a nossa herança textual helênica foi construída dentro de um mundo literário quase que exclusivamente masculino. Talvez pudéssemos até afirmar que a mulher, com raras exceções, não tivesse sequer o seu lugar neste mundo varonil que poderíamos chamar de *mundo do logos*. Talvez ela se limitasse ao serviço do masculino, quer seja na literatura, sendo usada para construir a figura do estranho ou do terrível, quer seja na vida prática, usada na procriação – é preciso lembrarmo-nos que, até com relação ao prazer sexual, o homem grego não dependia da mulher.

Pelo que se sabe dos oradores antigos² a mulher tinha direitos – limitados é verdade – mas era-lhe concedido, por exemplo, ir até o tribunal para reivindicar o que lhe parecesse justo. O casamento era, por excelência, o seu mantenedor social e na ausência de um marido ela deveria submeter-se a um tutor (*kýrios*) que poderia ser seu próprio pai, seu filho ou mesmo o parente mais próximo de seu marido ausente.

A situação da mulher na escrita masculina é mais dura, ao que parece, do que era a realidade. Para Ésquilo, que usa para se expressar o deus Apolo, a função da mulher ao ser mãe é apenas a de guardar uma semente de vida, bem precioso dos homens, os semeadores propriamente ditos:

Quanto a isto argumentarei e tu compreenderás que falo corretamente. Não é mãe a que dizem do filho

² MOSSÉ, 1983. Na obra a autora dá o testemunho de Apolodoro, *Contra Neera*; Demóstenes, *Contra Macartatos* e Pseudo-Andócides, *Contra Alcebíades*.

matriz, mas nutriz do germe nela plantado. Gera o que semeia; ela, estrangeira para um estrangeiro, apenas conserva o embrião, isso se a eles um deus não os impedir. (Eumênides vv. 658-661)

Nos textos de Eurípides, também situados entre palavras varonis da *pólis* – a situação aparece mais iluminada. Para *o mais trágico dos trágicos*,³ numa primeira leitura, a tensão homem-mulher parece ser de tal modo inquietante, que deveria ser abolida. Entretanto vislumbramos, nestes mesmos textos, dados curiosos: se a tensão é manifesta e racionalizada pelo discurso, o cotidiano não a percebe. Hipólito, na tragédia homônima, sobre as mulheres diz o seguinte:

Ó Zeus por que um mal mentiroso aos homens? por que as mulheres a viver sob a luz do sol? Se desejavas semear a raça humana, não era preciso delegar isto às mulheres! Antes pudessem, os mortais, colocando nos teus templos bronze, ou ferro ou ouro maciço, comprar sementes de crianças no valor de sua renda cada um e assim, em casas livres, habitariam - sem mulheres! le daí, ao conduzir para casa o primeiro mal nós é que vamos pagar com a felicidade da casal É evidente por isto que a mulher é um grande mal: o pai, o semeador que também a alimentou, dá um dote para tirá-la de casa, como se livrasse de um mal. E aquele que leva para casa a azarenta criatura, satisfeito esforça-se por prestar ao ídolo vilíssimo um belo cerimonial com roupas... desgraçado, tornas-te um destruidor da fortuna da tua própria casa. (*Hipólito* vv. 616-642)

Na *Medéia* Jasão também diz coisa semelhante⁴ e diante da leitura de trechos como estes poderíamos acusar Eurípides de misógino, como tantos o fizeram, contudo a situação não é tão simples. Podemos

³ ARISTÓTELES, Poética, 53 a, 22.

⁴ vv. 573-575.

observar na fala de Hipólito dois momentos: um em que se fala de uma situação ideal e outro onde se apresenta uma possível situação real. Hipólito coloca a situação ideal da seguinte forma:

Ó Zeus por que um mal mentiroso aos homens? por que as mulheres a viver sob a luz do sol? Se desejavas semear a raça humana, não era preciso delegar isto às mulheres! Antes pudessem, os mortais, colocando nos teus templos bronze, ou ferro ou ouro maciço, comprar sementes de crianças no valor de sua renda cada um e assim, em casas livres, habitariam – sem mulheres!

Esta situação ideal é confrontada, num lamento, pela situação pseudo-real⁵ onde um infeliz, satisfeito, esforça-se por prestara um ídolo vilíssimo um belo cerimonial com roupas e, desgraçadamente, torna-se um destruidor da própria fortuna.

A situação *pseudo-real* que propõe Hipólito parece ser uma situação privilegiada, que nos dias de hoje dificilmente acontece; contudo, é muito perigoso, com os olhos de nossa cultura, afirmar vantagens e desvantagens sobre a situação da mulher na Grécia clássica, sobretudo quando sabemos que as informações sobre a situação feminina teriam que passar pela instância de um literário tragicamente concebido para chegarem até nós.

É fato também que não podemos desprezar as representações em desenhos, pinturas e esculturas, porém isso é mote para outro estudo. Fixando-nos ao estudo de textos, podemos dizer que, sem sombra de dúvida, o valor mais natural da mulher, o seu valor fisiológico – para recorrer etimologicamente à palavra *phýsis* – é o de procriar e de manter viva a raça do marido.

Este valor é, dentro da modernidade, visto com reservas e beira até o limite de um desvalor, no entanto insistimos em reforçar as diferenças: a função da mulher não seria apenas a função de manter

⁵ Usamos a expressão *pseudo real* como forma de deixar manifesto que estamos falando de literatura e que a literatura, como bem afirmou Aristóteles (*Poética* 1451a 36 ss.), não tem compromisso com o real, mas com o crível.

viva a raça do marido – devemos tirar o *apenas* da frase e entendêla abrindo mão de preconceitos. Trata-se de fato, gostemos ou não, de uma função única, de valor vital e insubstituível, ou seja, o valor de conservar um *génos* e, por extensão, o de administrar um *oîkos*. Assim, abrindo mão de preconceitos, chegaremos à conclusão de que na antigüidade a função de procriar é sem dúvida uma função social inerente à *pólis* e de grande valor.

Mas o valor atribuído às mulheres, se pensarmos bem, é *tragicizante* para o *anér* (homem viril/herói) que, soberano na *pólis*, deverá curvar-se ao feminino para manter viva a sua semente. Tenhamos ainda em mente que no caso de *Medéia*, por se tratar de poesia trágica e obedecer às normas fixas dessa forma, a situação trágica do masculino fica superlativizada.

Retomemos a partir deste ponto o nosso assunto. O poeta inicia seu texto colocando em cena, no prólogo, uma serva a descrever uma mulher abandonada pelo marido. Injuriada, esta mulher desenvolve uma postura agressiva dirigida contra os filhos que teve com Jasão, o que significa dizer que ela está a rejeitar o fator que lhe garante um papel social de prestígio na *pólis*.

Curioso é que, para uma mulher que está a ponto de perder seu lugar na *pólis* (afinal o papel da mulher é condicionado à procriação e à tutela de um *kýrios*), esta reação é, na verdade, uma atitude suicida. Apesar disso, o poeta insiste na atitude de rejeição dos filhos por parte da protagonista (vv. 36, 37, 90-95, 98-105, 111-118) e no valor da mulher como procriadora que aparece no texto de Eurípides sob várias máscaras, uma delas é a passagem de Egeu por Corinto.

O assunto da cena de Egeu, a personagem escolhida, a *dispositio* utilizada pelo poeta, todos os elementos realçam a questão 'feminino *versus* o masculino'. Assim, o poeta apresenta-nos um Egeu, rei de Atenas, fragilizado, de volta de uma penosa viagem até o santuário de Delfos onde esperava encontrar uma resposta dos deuses sobre a maneira de se fazer uma prole. Ora, é exatamente esse Egeu que se encontra com a *poderosa* Medéia que, se não por ser neta do Sol e saber todo o tipo de magia para fazer de Egeu um homem fértil, é também, pelo menos por enquanto, uma mulher e, vamos e convenhamos, filhos são coisas próprias da *phýsis* feminina.

⁶ Até que a ciência consiga libertar-nos de nossa própria natureza e *clonar* o ser humano.

Abro aqui um parêntese para fornecer um dado enriquecedor. Das 37 imagens de Medéia no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 7 26 representam-na com os filhos. Em 5 imagens ela está só e em outras 5 ela está com elementos que fazem alusão à magia. Ainda das 37 representações, em 14 ela aparece no carro do Sol.

Mas é preciso realçar que Medéia é no início da peça de Eurípides simplesmente uma mulher movida por um espírito indomável (vv. 103-105) e traída por seu legítimo marido. Mas com a sua entrada em cena, o poeta dá início à construção de uma Medéia que é também *sophós* (vv. 214-266) e, num *crescendo*, reforça sua condição de *sophós* (sábia) no episódio de Creonte, de Jasão e em toda a peça. Ela própria, (no v. 409), vai dizer-se *sapientíssima* para as coisas ruins.

Temos então o dado de que a Médeia de Eurípides rejeita a sua função de mulher colocando-se como *sophós* em boas disputas com homens. Assim, a situação de nossa protagonista espelha um papel social ambíguo: o de marginais integrados, ou ainda, o de marginais com poder. Como uma mulher da *pólis* ateniense, onde eram representados os espetáculos teatrais, Medéia não passa de um ser marginal, como ela própria bem afirma (vv. 214-265), mas o texto euripidiano garante-nos a consciência de que os homens da peça estavam submetidos a ela – pelo menos no que diz respeito à procriação e a recursos de magia.

Admitamos portanto que a situação de Medéia como mulher e como *sophós* poderia ser vista como uma situação de poder.

Mas a peça de que tratamos é peculiar sob vários aspectos.

Em primeiro lugar Eurípides nos apresenta, como já afirmei, uma mulher estrangeira abandonada pelo marido 'legítimo'. Porém, cabe dizer que, nesse particular, há um detalhe importante que deve ser observado. Na antigüidade os casamentos legítimos eram estabelecidos só a partir de pactos firmados entre famílias⁸ de cidadãos e isso na situação da peça não se dá. O pacto é feito entre os esposos apenas e sem a confirmação da *pólis*. Acrescente-se a isso que um dos consortes era uma princesa e como tal, acostumada ao poder

⁷ Catálogo de imagens de figuras mitológicas da antiguidade (esculturas, vasos, gemas, moedas, mosaicos, pinturas) com análise de seus nomes, fontes literárias, comentários e bibliografia.

⁸ Homero, *Il.* 9, 146; 16, 325; Xenofonte, *Econ.* 7, 5-11.

político (*krátos*) e à superioridade. Se hoje a inferioridade masculina em certos espaços ainda é inquietante, na Grécia era uma ameaça. Uma associação assim prevê conflitos, que no seu extremo podem levar, no caso da peça euripidiana, a uma representação da destruição da *pólis* pelo *oîkos*, a pequena empresa doméstica.⁹

Contudo, num hábil artifício do poeta para fazer acontecer o imprevisível, Medéia aparece desde o início do drama enfraquecida e completamente descuidada do *oîkos* de Jasão. Além disso, como vimos, Medéia é aquela que, por sua própria deliberação, entende a necessidade de eliminar o único objeto da função social feminina, os filhos.¹⁰

Observem que Eurípides está, simultaneamente, construindo e desconstruindo a imagem de Medéia como mulher da *pólis*. Se Medéia deseja uma união estável, em exclusividade com o cidadão grego Jasão, temos também, por outro lado, dados que sugerem uma completa inadequação da natureza da neta do Sol à natureza da cidadã grega:

- 1. ela é estrangeira. Ser estrangeira significa não ser cidadã, não ter um tutor (*kýrios*), não ser recebida em casamento.
- ela está displicente nas suas funções administrativas no oîkos de Jasão e estar displicente nessa função significa abrir mão de uma função importante como mulher da pólis.
- 3. finalmente, sabemos que ela, Medéia, matando os próprios filhos, elimina a prova real de seu compromisso com Jasão e abre mão deliberadamente do único e insubstituível papel social da mulher na *pólis*.

Mas a proposta do presente trabalho não é analisar o tema *mulber*, embora o texto de Eurípides faça uma apresentação dele de maneira magnífica.

Disporemos então nossa argumentação de forma mais direta, pontuaremos novamente os elementos levantados para chegar ao ponto que desejamos.

Na *Medéia* de Eurípides, tem-se inicialmente, no prólogo proferido pela criada, a descrição de uma mulher que abre mão das suas

⁹ Xenofonte, Econ. 7, 3.

¹⁰ Eliminando a sua função feminina na *pólis*, o poeta certamente tira Medéia da condição de 'mulher' e justifica a sua saída como deusa *elevada aos céus* no carro do sol.

funções sociais e administrativas. Dentro do *oîkos* ela permanece trancada em seus aposentos, sem se inteirar do que acontece na casa. As implicações da rejeição de Jasão são graves: Medéia fica colocada na condição de uma mulher que se vê assolapada na sua função social de procriar e de manter viva a raça do marido. A sua única ação se constrói pela linguagem ritual (ela profere vitupérios e invoca os deuses).

No confronto com a cidade, diante do coro de cidadãs, Medéia se coloca como a mais desprezada das mulheres, ¹¹ a qual, injuriada por ter sido trocada pela jovem princesa filha do rei Creonte, merece a piedade de todas as outras.

Reafirmamos então que Medéia começa o drama como mulher e sábia – ela mesma insiste nisso por várias vezes, mas, com as suas próprias atitudes, no crescer da paixão, a princesa da Cólquida vai aos poucos se desprendendo das funções femininas e se transformando até ganhar autorização para ultrapassar os limites do humano e poder sair, finalmente, como deusa *in machina*. A Medéia que sai de cena *in machina* é uma mistura de mulher e de leoa mais selvagem que Cila, é uma deusa. Assim beiramos a incorrer em *hýbris*, mas ousamos contestar Aristóteles¹² na afirmação de que Medéia não aparece *in machina* apenas para resolver o drama...

E se falamos até agora de coisas que aparentemente não dizem muito sobre a opção léxica do verso 1404 que nos propusemos discutir, colocamos, depois de todo este enorme prólogo, a nossa palavra em cena.

Procuremos visualizar as coisas. É fim do drama. A mansão de Jasão e Medéia está com as portas fechadas. O *logeîon* está vazio. Jasão entra desesperado depois de ter presenciado os horrores mágicos produzidos por sua esposa na casa de Creonte. Desesperado ele tenta resgatar os seus dois filhos, desesperado ele tenta invadir sua própria residência.

Eurípides parece ter virado a mesa. Medéia eliminou definitivamente sua função social para com Jasão. Já não tem o papel de uma mulher que deve cumprir suas obrigações na *pólis*. Depois de todo esse percurso o poeta faz aparecer Medéia *in machina*, no alto,

¹¹ vv. 225-258.

¹² Aristóteles, Poética 1454 b.

pronta para partir para outro espaço. Sua condição de superioridade é absoluta. Nesse ponto do texto as coisas, antes certas, estão todas destruídas pela deusa. Jasão estará mais que nunca à mercê de um ser que, ao que parece, definitivamente não é uma mulher. "Here there is nothing fixed, no ties upon which one might depend. At any moment a sudden change may occur; nothing is permanent." ¹³

Medéia então aparece na *mechané* a falar como um imortal¹⁴ que se dirige a um mortal. Ela fala de realizações (v. 1318 - *eirgasménen*) e incita Jasão a falar (*lége* - v. 1320).

Por que balanças e tentas arrombar essas portas, perseguindo mortos e a mim, que fiz tudo isso? Cessa essa peleja. Se tens necessidade de mim, fala, se desejas algo... com a mão me não tocarás jamais! v. 1318-1321

Pelo texto pode-se notar que para Jasão existe uma única possibilidade colocada, a palavra. A sua retomada dos domínios do oikos é ineficaz, o seu acesso à Medéia não é sequer permitido – com a mão jamais me tocarás. Diante disso ele responde da seguinte maneira: ó odiosa, ó grandíssima e asquerossíssima mulher... (v. 1323). É bem verdade que Jasão chama Medéia de mulher. Mas embora o termo seja um definidor preciso e inequívoco, é preciso que façamos notar o tom de sua fala. O grande homem desejado por duas princesas, agora profere vitupérios e lamenta não poder sequer dizer adeus aos filhos – não (...) poderei falar a filhos viventes (vv. 1349-1350).

Pensemos no texto de Ésquilo, comentado anteriormente, segundo o qual aquela a quem chamam mãe não é a geradora do seu filho, mas tão só a alimentadora do germe nela recentemente semeado. Que direito tem Medéia, de eliminar os filhos de Jasão da face da terra? Como bárbara que aprendeu a eloquência grega, a eloquência masculina da ágora, como bárbara que se igualou e superou no discurso aos cidadãos do drama, como ser que repudiou a condição

¹³ Jens, *apud* BUXTON, 1982, p. 154.

¹⁴ KNOX, 1986, p. 304: Medea is presented to us not only as a hero, but also, at the end of the play, by her language, action, and situation, as a theos or at least something more than human.

feminina, Medéia, do alto da *mechane*, como deusa, tripudia sobre o desespero do pai de seus filhos. A deusa diz: *Longamente me estenderia contra estes teus argumentos...* (v. 1351-1352).

Mas, que argumentos? A fala anterior de Jasão não busca argumentar. Não propõe premissas, não apresentas provas, nem traz marca alguma de um discurso argumentativo. A argumentação se faz entre iguais e apenas quando se tem poder de barganha. Jasão não tem esse poder, ele já perdeu tudo e quem perde tudo, mesmo quando profere imprecações, só tem a pedir, nada para exigir.

Na fala de Jasão que antecede as palavras de Medéia, o argonauta só faz expressar seu horror ao dar atributos a essa 'deusa em máquina'. Então perguntamos: Medéia poderia se alongar refutando o quê?

Quando Medéia diz que podia se alongar muito a refutar argumentos, ela parece estar propondo um *agón*, mas para Jasão já não há argumentos, já não há *lógos*.

Digamos que ela quisesse refutar as acusações de assassina dos próprios filhos. Pois bem, acusações dizem respeito ao ilícito, ao escondido e ao proibido. Isso na peça não se dá. Jasão não pode acusar Medéia de algo que ela planejou, realizou e ostentou para ele e para toda a cidade como prova de força e poder. Tudo foi feito às claras e com a permissão dos deuses.

Resta para Jasão apenas o *threnos*, o lamento (v. 1396; v. 1409), o *epos*, a palavra inanimada (v. 1404) e o *epitheazein*, o choro (v. 1409) não o *lógos*, a palavra argumentativa.

A cena continua numa espécie de *sparagmós* ¹⁵ de Jasão. Medéia agora está mais insensível que nunca, mais distante e inatingível que qualquer deus jamais visto por Jasão. Depois de 28 versos onde Jasão expressa horrores em cima de horrores, depois de um diálogo cheio de declarações de ódio, ò que temos da parte da neta do Sol em resposta são as seguintes palavras: – *Não chores ainda; espera a velhice...* (v. 1396)

E quando Jasão, que se reconhece destruído e pede para tocar a pele das suas crianças, nossa querida e poderosa deusa responde: – Não pode ser; em vão jogaste palavra.

¹⁵ O ritual de Dioniso era feito com 3 etapas bem marcadas das quais temos registro n*As Bacantes* de Eurípides. São elas: a *oreibasía* – subida ao monte; o sparagmós – caça e dilaceração da vítima com as unhas e a omofagía – ingestão da carno crua da vítima.

Jasão, então, sem ter como agir, conclui que só lhe resta lamentar: *Mas até onde posso, junto destas [crianças] choro e invoco os deuses...* (v. 1409).

Chega ao fim nosso trabalho. Estamos no verso 1404, como queríamos. Para ele os manuscritos dão duas lições diferentes. Há registro de três manuscritos que estabelecem o texto com a palavra épos e dois que optam pela palavra lógos. Diggle e Page preferem épos. Sob o ponto de vista métrico as duas palavras eqüivalem-se. Temos, depois de nossa análise, a tendência para também optar por épos. Os motivos são dois: o contextual e o semântico. No contexto fica claro que Jasão está emocionalmente abalado e que as suas ações são de imprecar (v. 1344; 1323-1346), lamentar-se (v. 1347), chorar e invocar os deuses. Nada lhe resta. Quando Medéia, nos versos 1351-1353, afirma ter muitos elementos para refutar, as imprecações e lamentos, os quais ela nomeia argumentos, vemo-la com profunda ironia. No trecho, como já afirmamos, não há o que refutar, pois o que se tem naqueles versos são as manifestações de dor de Jasão.

É possível refutar a dor?

No verso 1401, Medéia afirma, imediatamente antes da ocorrência da palavraé*epos*, que Jasão procura pelos filhos em alto e bom som (*prosaudaîs*) como quem clama aos deuses. Os elementos se ajuntam. Jasão profere uma súplica. ¹⁷ Dor, desespero e súplica não dizem respeito a quem elabora um *lógos*.

Quanto ao motivo semântico, o que aconteceria se Medéia estivesse insistindo em fazer referência às ações de Jasão como *lógos*? Seria talvez a possibilidade de uma dissimulação na dor? Isso é muito pouco provável! Talvez uma tentativa de barganhar alguma coisa? Impossível. A onipotência com que surge a neta do Sol na *mechané*

¹⁶ Diggle, app. ad. locum.

¹⁷ BURKERT, 1993, p. 160. Segundo Burkert, a súplica do homem grego *é mais um tornar-se notado do que um entregar-se*. Daí então o fato de Jasão dizê-la em alta voz e perante testemunhas. Há ainda a possibilidade de Jasão pretender manipular as palavras de maldição como um *mantis*, como um adivinho o faria, mas o contexto não parece privilegiar tal interpretação, visto que Jasão está aniquilado e Medéia se retira impune para Atenas.

impede qualquer possibilidade de troca de ambas as partes. Quem sabe o *lógos* pudesse significar provérbio, dito? É possível, contudo não há registro de *sententiae* no texto.

Assim, por todos esses motivos, acreditamos que o termo *épos* cumpre melhor o papel no texto. A Jasão resta apenas o *épos*!

Assim, vimos o drama terminar, o drama que Medéia e o poeta acharam por bem realizar. Não há mais o que argumentar, só nos resta a dor de corações tresloucados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *La poétique*. texte, trad. et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris: Éd. Seuil, 1980.
- BURKERT, W. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad. port. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.
- BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- EURIPIDES. *Euripides Fabulae*. J. Diggle (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1984.
- . Medea. D. L. Page (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1961.
- HOMERO. *Homeri Opera Iliadis*. D. Munro et T. W. Allen (eds.). vols. I e II. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- KNOX, B. Word and Action. London: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- MOSSÉ, C. La femme dans la Grèce antique. Paris: Albin Michel, 1983.
- XENOFONTE. Xenophontis Opera Omnia. E. C. MARCHANT (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1989.

Traduções, Versões, Recepções e Paralelos

UM CONTO E SUAS VERSÕES: A TRADUÇÃO DE *CHAPEUZINHO VERMELHO* NO BRASIL

Ana Maria Clark Peres

Escrever para crianças, a meu ver, é sempre traduzir, ainda que no interior de uma mesma língua. Acreditando-se detentores de um saber sobre as necessidades e desejos dos leitores infantis, inúmeros autores de Literatura Infantil procuram traduzir suas percepções de mundo, suas inquietudes morais e pedagógicas, sua linguagem de adulto, em suma, numa outra linguagem, mais simplificada e pretensamente adequada às diversas faixas etárias das crianças.

E esse trabalho tradutório vem ganhando cada vez mais adeptos no Brasil, país onde o mercado editorial destinado à infância cresceu vertiginosamente nos últimos anos, constituindo-se num setor capaz de resistir a qualquer crise econômica. Mas, apesar desse desenvolvimento (desenfreado, diria até) do gênero em questão, para muitos a Literatura Infantil ainda se confunde com os contos de fadas. Tal associação não é fortuita, uma vez que um dos marcos iniciais do gênero é justamente a tradução (no sentido lato do termo, ou "adaptação"), para os pequenos leitores, de antigas narrativas populares e orais, com uma específica finalidade pedagógica: incutir nas crianças valores morais. Refiro-me, aqui, ao trabalho de Charles Perrault, considerado um dos fundadores da Literatura Infantil (em 1697, é publicada na França sua coletânea de contos, *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités*, endereçada às crianças).

Nessa época, uma nova concepção de infância predomina na sociedade francesa: consideradas seres inocentes, frágeis, débeis e

irracionais, as crianças começam a ser descobertas, particularizadas e isoladas do mundo adulto, capaz de "corrompê-las".

É para essas crianças – para educá-las e diverti-las – que escreve Perrault. Apoiando-se na concepção de infância da época, ele teria identificado a mentalidade popular à mentalidade infantil, ambas pouco desenvolvidas: a primeira, devido à condição social; a segunda, à idade. Católico convicto, advogado da corte de Luís XIV, redige em prosa, numa "linguagem clara, desembaraçada, direta e sabiamente inocente", dotando cada conto de uma moralidade apresentada no fim da história, moralidade essa que "aponta sempre para *normas de comportamento* que facilitariam o sucesso de pessoa junto aos demais ou lhe evitariam dissabores".²

Soriano nos informa que, na realidade, já se produziam textos para crianças: obras eruditas (como as dos jesuitas) e contos de advertência, orais e populares (*Chapeuzinho Vermelho* seria um deles).³ Em geral, no entanto, os contos folclóricos eram destinados aos adultos e somente à época de Perrault foram utilizados para instruir e distrair as crianças.

Mais de cem anos depois (em 1812), surgem na Alemanha as adaptações desses relatos feitas pelos Irmãos Grimm, filólogos e folcloristas que se dispõem a fixar as narrativas orais de seu país. A preocupação com a suposta inocência das crianças faz com que, na sua adaptação, eles suprimam contos ou passagens dos contos coletados.

A partir dessas duas adaptações, os contos de fadas se difundiram e se tornaram fonte de interpretações diversas, que buscam realçar, sobretudo, seu significado e/ou seu valor pedagógico na formação da criança. Entretanto, no meu entender, nenhum desses estudos introduz uma questão fundamental: como tais narrativas são

¹ Vale assinalar que não havia particularização da infância na sociedade medieval e no início da era moderna. Assim que podiam viver sem os cuidados da mãe ou da ama, as crianças eram imediatamente introduzidas na sociedade dos adultos, misturando-se a eles. Todos se divertiam e trabalhavam juntos, uma vez que os pequenos não freqüentavam regularmente a escola, destinada a um pequeno grupo de clérigos, jovens ou velhos. Cf ARIÈS, 1981.

² COELHO, 1981. p. 238-239.

³ Cf. SORIANO, 1977. p. XXI.

apresentadas às crianças, atualmente, nos diversos países? Em outros termos, quais são as características das diversas traduções (ou adaptações), seu grau de afastamento das adaptações clássicas de Perrault e de Grimm? Que conceito de criança subjaz às novas produções?

Na tentativa de responder a algumas dessas questões, optei por focalizar o conto *Chapeuzinho Vermelho*, um dos mais difundidos entre os diversos contos de fadas.⁴ Na escolha dos textos a analisar, procurei selecionar inicialmente trinta e três versões publicadas no Brasil de 1953 a 1985, versões essas que narram a história tradicional (a de Perrault e a de Grimm), sem que haja, a meu ver, uma intenção deliberada de parodiá-la.⁵

Para que seja possível verificar com mais clareza as características das diversas versões, examinarei, num primeiro momento, as diferenças principais existentes entre a adaptação de Perrault e a dos Irmãos Grimm.

No que concerne à caracterização de Chapeuzinho Vermelho, a versão de Perrault realça tão somente a beleza da menina. Já a de Grimm nos informa que ela é "pequena e meiga". Na primeira, a mãe não dá conselhos à filha, quando esta lhe pede para levar à avó uma "galette" e um potinho de manteiga. Na segunda, a garota deve presentear a avó com um bolo e uma garrafa de vinho, e sua mãe lhe dá inúmeras lições de bom comportamento no caminho e na casa da avó. No texto francês, ao encontrar Chapeuzinho Vermelho na floresta, o lobo tenta enganá-la, sugerindo-lhe um caminho mais longo até a casa da avó, enquanto decide ir por um outro, mais curto,

⁴ Chapeuzinho Vermelho, bem como outros contos adaptados por Perrault, não contém fadas. Trata-se, na verdade, de um conto maravilhoso, onde há a intervenção do elemento mágico (por exemplo, um lobo que fala). Entretanto, na França e em outros países, costuma-se chamar todas essas narrativas de "contos de fadas".

⁵ Não incluí em meu estudo, por exemplo, textos como *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, que, num trabalho cuidadoso com o significante e numa alusão à ditadura militar vigente no Brasil na década de 70, apresenta-nos uma Chapeuzinho medrosa no início, mas capaz de enfrentar seu medo e o autoritarismo de um lobo que se pretende muito forte, mas que na realidade é frágil se se perde o medo dele.

⁶ Bolinho de massa folhada.

o que faz com que chegue a seu destino antes da menina. Na narrativa alemã, o lobo sugere à criança que observe a natureza, e Chapeuzinho lhe obedece, acabando por deixar seu caminho e penetrar profundamente na floresta. Nas duas versões, o lobo come a avó, assim que entra em sua casa e, deitado na cama da velha senhora, espera a chegada da menina. Na primeira, logo após entrar na casa (depois de ter batido à porta), Chapeuzinho recebe um convite do lobo: "Venha se deitar comigo". Ela concorda prontamente. Na segunda versão, Chapeuzinho entra na casa sem bater à porta (pois esta se encontra aberta) e se espanta com a estranha aparência de sua "avó". No texto francês, o dialógo final contém referências aos braços, às pernas, às orelhas e aos dentes do lobo. Na versão alemã, a menina faz menção às orelhas, aos olhos, às mãos e ao focinho do animal. Na primeira, o lobo come Chapeuzinho Vermelho, e a história termina nesse ponto. A seguir, apresenta-se a "moral" do relato, moral essa que serve para alertar as meninas (sobretudo as mais bonitinhas) do perigo que representa o fato de escutar estranhos, principalmente os lobos mais doces e gentis, que, dentre todos, são os mais perigosos. No texto de Grimm, o lobo devora Chapeuzinho, mas o desenlace é feliz: um caçador aparece providencialmente e abre a barriga do animal adormecido, salvando a avó e a neta. Esta promete nunca mais desobedecer à sua mãe.⁷ A narrativa de Grimm apresenta, ainda, a volta de Chapeuzinho Vermelho à casa da avó, mas a menina não corre agora mais nenhum perigo. pois na estrada ela não presta atenção a um outro lobo que tenta desviá-la do caminho.

Quanto às trinta e três versões de *Chapeuzinho Vermelho* em língua portuguesa, no Brasil, verifiquei que dez dentre elas se dizem originárias de Perrault, e cinco, de Grimm. A maior parte (quatorze) não indica sua origem, mas pode-se observar uma preferência (trinta edições) pelo final feliz de Grimm, ainda que várias informações do original alemão tenham sido modificadas. Quatro textos, apesar de

⁷ Segundo pesquisas de Delarue e Rumpft, o conto dos Irmãos Grimm deriva do de Perrault. Os folcloristas alemães teriam recolhido sua versão de uma vizinha francesa e inserido no conto o trecho final de outra narrativa, *O lobo e os sete cabritinhos*. Cf. SORIANO, 1981. p. 150.

fiéis, em linhas gerais, aos enredos clássicos de Perrault e de Grimm, não fazem nenhuma referência a esses autores, mais citam outros nomes de autores originais, aparentemente os adaptadores da obra. Somente sete edições indicam que se trata de "traduções", e oito assinalam que são "adaptações", misturando bastante as informações de Perrault e de Grimm (duas apresentam o apelido e não o nome do adaptador). A maior parte das versões não diz se é uma "adaptação" ou uma "tradução", no sentido estrito do termo. Sua intenção é tão somente contar a história de Chapeuzinho Vermelho.

Das sete versões que se dizem "traduções", quatro citam Perrault como autor original, e três declaram ser originárias do texto alemão. Na verdade, essas versões se aproximam mais das adaptações clássicas, mas já contêm características que marcarão as outras versões, a saber: 1 - utilização reiterada de diminutivos e adjetivos que não existem nos originais; 2 - presença de clichês de linguagem; 3 - omissão de certas passagens da narrativa (das versões que seguem Perrault, apenas uma afirma que Chapeuzinho Vermelho se deita na cama com o lobo).

Das quatro narrativas que se dizem "traduções" de Perrault, três apresentam um desenlace infeliz, e apenas uma contém a moral no fim da história. Das três versões que indicam ser originárias de Grimm, somente duas trazem a volta de Chapeuzinho Vermelho à casa da avó.

Vejamos agora as principais características das produções que se pretendem "adaptações" ou que não explicitam se são "traduções" ou "adaptações": l - é frequente a atribuição de um nome a Chapeuzinho Vermelho ou de uma idade, ao mesmo tempo em que se omite a expressão "Era uma vez" 8; 2 - as características morais da menina são quase sempre reforçadas (ela se torna "gentil", "boa", "obediente", "bem educada", etc); 3 - introduzem-se, igualmente, festas, hábitos, passeios e brincadeiras de Chapeuzinho Vermelho com seus "amiguinhos bichinhos"; 4 - novos conselhos são dados pela mãe à

⁸ Fere-se, aqui, o princípio da indefinição, característico das narrativas orais populares. E mais: segundo Cooper, "Era uma vez", equivale ao Primeiro Tempo dos antigos egípcios, ao tempo mitológico que faz parte de todas as tradições do mundo. Cf. COOPER, 1986, p. 112.

filha; 5 - os tipos de alimentos variam bastante, num nítido apelo ao "infantil": trata-se de pratos "gostosos" ou de tortas "deliciosas", colocadas em "belos cestinhos"; 6 - chegando ao bosque, a menina gasta seu tempo em longos passeios, antes mesmo de encontrar o lobo: ela saltita, canta, brinca com os coelhinhos, que também lhe dão conselhos: 7 - quando encontra a menina, o lobo lhe sugere passeios e jogos os mais diversos, chegando até a apostar corrida com ela: 8 - a entrada do animal na casa da avó (e a de Chapeuzinho Vermelho, um pouco mais tarde), rápida nos textos originais, se prolonga desnecessariamente nas versões analisadas: 9 - em um grande número de relatos, o lobo não come a avó, pois esta desmaia, ou foge, ou se esconde no armário, ou no sótão, ou no porão; 10 - o segundo encontro da menina com o lobo, na casa da avó, é também consideravelmente retardado, graças à introdução de diversos diálogos; 11 - nenhuma versão indica que Chapeuzinho se deita na cama com o lobo; 12 - quanto ao diálogo final, nenhuma narrativa, igualmente, se refere às pernas do animal, como em Perrault; 13 - na maioria das versões, o lobo só ameaça Chapeuzinho Vermelho, em vez de comê-la: a menina grita por socorro e é ajudada por seus amigos bichinhos, ou corre, perseguida pelo lobo, numa enorme agitação; 14 - caçadores a salvam, surram o lobo, atiram nele com um fuzil ou o deixam escapar (ou ele é preso, ou cai num espinheiro e se torna "um lobo bom"); 15 - a avó é libertada, e há prolongadas festas para comemorar o final feliz, além de novas lições de moral, seguidas de promessas reiteradas de Chapeuzinho de se comportar sempre bem; 16 - somente uma versão contém a volta da menina à casa da avó.

No que concerne à linguagem dessas versões, observamos uma intensificação dos processos já encontrados nas ditas "traduções" dos contos: 1 - utilização excessiva de diminutivos e de numerosos clichês de linguagem: "bela como uma flor"; "cabelos tão louros, que parecem fios de ouro"; "flores cobrem o chão como um tapete"; 2 - emprego, também excessivo, de adjetivos: a menina está sempre "alegre", "contente", "feliz"; é uma pequena "inocente" (o lobo, por sua vez, aparece em algumas versões transformado em gênio da floresta, e, em outras, disfarçado em anjo, chegando a ter um apelido: "Bombom"; de mau, ele passa, às vezes, a guloso, malandro ou se apresenta como um lobo "bonzinho").

Após esse rápido resumo das características principais das versões em língua portuguesa, no Brasil, é possível fazer uma síntese das modificações propostas:

- 1- omissão de partes da narrativa: ao que tudo indica, cenas consideradas violentas ou indecentes são omitidas, para preservar a suposta inocência e ingenuidade das crianças;
- 2- acréscimo de informações ou substituição de expressões: retardando o suspense da narrativa, introduz-se muita ação, além de diálogos diversos e longas descrições. O universo infantil é estereotipado e idealizado, marcado sempre pela leveza, alegria, ingenuidade, irresponsabilidade e inconseqüência. Visando talvez a uma simplificação da linguagem e a uma intensificação da afetividade, há um excesso de diminutivos e de adjetivos, que não se encontram nos textos originais. Pretendendo transmitir muita emoção, chega-se facilmente ao melodrama ou a uma grande banalidade, com o emprego de inúmeros clichês de linguagem;
- 3- ênfase no tom moralizador: a moral expressa em vários textos não se situa mais fora da história, como em Perrault, ou nas recomendações maternas e nas promessas de Chapeuzinho, como em Grimm. Na maior parte das versões estudadas, é possível encontrá-la ao longo da narrativa, sob a forma de conselhos variados a serem assimilados pela protagonista (na realidade, essas lições se destinam ao leitor infantil).

Na tentativa de verificar se as traduções ou adaptações mais recentes do conto *Chapeuzinho Vermelho* sofreram uma modificação significativa, procurei, recentemente, selecionar e analisar um novo *corpus*.

Para não restringir minha seleção a livrarias e editoras de uma só cidade, optei por pesquisar edições do conto existentes numa livraria virtual que recebe pedidos de livros, via Internet, e os envia à maioria dos estados brasileiros. Dessa maneira, pude ter acesso a sete novas edições de *Chapeuzinho Vermelho*.

Dessas sete versões, cinco não se referem ao adaptador original (Perrault ou Grimm), mas todas contêm o desenlace feliz de Grimm. Quatro delas, além de não especificarem sua origem, não explicitam se se trata de "traduções", no sentido estrito do termo, ou de "adapta-

ções", não apresentando nenhuma outra referência além do título da história. Três versões se dizem "adaptações" (não foran encontradas "traduções" dos originais).

Várias das características assinaladas anteriormente persistem na maior parte dessas edições atuais de *Chapeuzinho Vermelho*, a saber: novos conselhos e lições de moral são dados à menina por sua mãe; passeios e brincadeiras com seus "amiguinhos bichinhos" marcam a caminhada de Chapeuzinho, que se dirige à casa da avó, alegre e saltitante; o lobo não come a avó nem a neta; um excesso de diminutivos está presente em inúmeras descrições e diálogos.

Observa-se, portanto, que as transformações de nossa sociedade neste fim de milênio não foram suficientes para alterar significativamente a situação da tradução dos contos de fadas no Brasil, país onde o gênero Literatura Infantil, atingiu, como já foi dito, um desenvolvimento intenso, a partir, sobretudo, dos anos 70.

A análise de todas essas produções me leva, finalmente, a uma questão crucial: a que criança se destinam essas versões? Não é difícil constatar que pressupõem um leitor inocente, ingênuo, frágil, inferior, incapaz de observar determinadas cenas ou de compreender uma linguagem menos "simples" e "afetiva". Se o texto de Perrault, publicado no final do século XVII, já pressupunha um leitor débil, que necessitava de uma "boa formação", e se o texto de Grimm, no início do século XIX, destacava lições de bom comportamento, tais produções intensificam consideravelmente o tom moralizador e – o que é pior, em se tratando de realizações literárias – banalizam a trama, utilizando uma linguagem estereotipada e supostamente "expressiva", que reduz o universo da criança, concebida, antes de mais nada, como um ser não apenas ingênuo, mas "bobo".

Mas como conceber as crianças atuais?

Acreditando ser impossível definir a criança contemporânea, paradigma de todas as crianças, busco uma abordagem que as situe, nesta passagem de século e de milênio, entre uma tradição e um novo tempo.

Inseridas gradualmente no complexo mundo da Informática e abertas aos problemas nacionais e internacionais nesta era da globalização, muitas delas antecipam um futuro em que as exigências de novas e imprevisíveis tecnologias as tornarão cada vez mais ativas e capazes. Essas crianças se interessariam ainda por narrativas força-

damente simplificadas e didáticas? 9 Crianças que recebem cotidianamente convites altamente sedutores de *video games* sofisticados e são capazes de utilizar com desenvoltura programas de computador (muitas vezes considerados difíceis pelos próprios adultos) se interessariam, insisto, por coelhinhos saltitantes, por menininhas sempre obedientes e boazinhas, por avozinhas indefesas e lobos que não podem sequer ser maus, por lições e lições de moral?

Os clássicos contos europeus teriam perdido, então, a validade, neste fim de milênio?

Não creio. A meu ver, existe na infância algo impossível de ser rompido: a presença do pensamento mágico, do animismo, da atração pelo maravilhoso, inerentes aos antigos contos folclóricos. Por mais competentes e bem informadas que sejam, as crianças não deixariam de se sentir atraídas pelo mundo mágico e encantatório dessas antigas narrativas, que, originárias de velhas lendas e mitos, seduzem desde sempre a humanidade.¹⁰

Se essa atração pelo maravilhoso persiste, uma espécie de tradição, no entanto, poderia ser rompida: a do didatismo de tantas produções ditas "literárias", que insistem em considerar a criança como um ser inferior, e mesmo "bobo", que teria necessidade de determinado trabalho "tradutório", para se tornar um adulto "íntegro" e "sábio".

Aliás, essa distinção rígida entre literatura "para" criança e literatura "para" adulto não seria, ela própria, um vestígio da sociedade do século XVII (que precisava separar os dois mundos para preservar a suposta inocência infantil) presente na sociedade contemporânea?

⁹ É bem verdade que nem todas as versões de *Chapeuzinho Vermelho* estudadas apresentam essas características. Em algumas (poucas), houve um trabalho sério de tradução, sem tantas omissões ou acréscimos tendenciosos.
¹⁰ Por que, então, não traduzir com uma certa fidelidade as adaptações de Perrault e de Grimm, que, apresentando uma estrutura narrativa coerente e não se caracterizando por uma linguagem imbecilizante, persistem através dos tempos? Ou, então, por que não recriá-las ou reconstruí-las, tendo em vista as exigências da contemporaneidade? E mais: se várias pesquisas são capazes de nos trazer as versões populares que serviram de modelo às adaptações infantis de Perrault, por que não traduzi-las, permitindo que as crianças tenham acesso a narrativas que não foram escritas especialmente para elas?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Trad. D. Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DARNTON, R. O grande massacre dos gatos. Trad. S. Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- COELHO, N. N. *Literatura infantil*; história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron, 1981.
- COOPER, J.C. *Cuentos de hadas*; alegorias de los mundos internos. Trad. Xóchitl Huasi. Málaga: Sírio, 1986.
- PERES, Ana Maria Clark. A linguagem na literatura infantil: as várias falas do adulto para a criança análise de versões de Chapeuzinho Vermelho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 1987. (Dissertação, Mestrado em Língua Portuguesa).
- SORIANO, M. *Les contes de Perrault;* culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1977.

Versões do conto Chapeuzinho Vermelho analisadas:

Em alemão:

GRIMM, B. "Rotkäppchen". Kinder und Hausmärchen. Frankfurt: Insel, 1974.

Em francês:

PERRAULT, C. "Le Petit Chaperon Rouge". *Contes de Perrault.* 7 ème tirage. Paris: Gründ, 1984.

Em português:

- d'AGUIAR, C. D. O Chapeuzinho Vermelho. Rio de Janeiro: Tecnoprint. 1975.
- BANDEIRA, P. "Chapeuzinho Vermelho". *Alegria*, Suplemento da Revista Cláudia, São Paulo, Abril, 262, 3-6.
- BILDER, P. *Chapeuzinho Vermelho*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos (Série Ver e Ouvir), 1983.
- Chapeuzinho Vermelho. Rio de Janeiro: Brasil-América (Coleção Estrelinha).
- Chapeuzinho Vermelho. Rio de Janeiro: Cedibra (Coleção Grandes Contos), 1982.
- Chapeuzinho Vermelho. Rio de Janeiro: Cedibra (Coleção Contos Alegres), 1982.
- Chapeuzinho Vermelho. Rio de Janeiro: Cedibra (Coleção Contos Fantásticos), 1982.
- Chapeuzinho Vermelho. Orient. M. C. Machado. Rio de Janeiro: Cedibra, 1982.

- Chapeuzinho Vermelho. Adap. M. C. Machado. Rio de Janeiro: Cedibra.
- Chapeuzinho Vermelho. Adap. A. C. Machado. Rio de Janeiro: Record (Coleção Joaninha).
- Chapeuzinho Vermelho. Adap. M. Mazzetti. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Record (Coleção Contos da Carochinha).
- Chapeuzinho Vermelho. Ao livro Técnico (Coleção Panorama).
- Chapeuzinho Vermelho. São Paulo: Siciliano. (Coleção Contos Tradicionais), 1983.
- Chapeuzinho Vermelho. JACKSON, W. M. *Tesouro da Juventude*. v. XIII. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira. 101-103.
- Chapeuzinho Vermelho. *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm*. Trad. I. M. Bonini. São Paulo: EDIGRAF. v. V, 7-14.
- Chapeuzinho Vermelho. Rio de Janeiro: Bloch, 1982.
- Chapeuzinho Vermelho. 3.ed. Recontado por João de Barro (Braguinha). Consultoria editorial de Nelly Novaes Coelho. São Paulo: Moderna, 1995.
- Chapeuzinho Vermelho. Blumenau: Eko (Coleção Fábulas de Ouro), 1993.
- O Chapeuzinho Vermelho e Os Músicos de Bremen. Trad. R. Alberty. São Paulo: Verbo. 6-16.
- Chapeuzinho Vermelho. 11.ed. Tradução e adaptação Sérgio Luiz de Oliveira Silva. Caramelo (Coleção Pom-Pom), 1997.
- Chapeuzinho Vermelho. Blumenau: Eko (Coleção Clássicos Ilustrados), 1997.
- Chapeuzinho Vermelho. São Paulo: Girassol (Coleção Escreva e Pinte).
- Chapeuzinho Vermelho. Blumenau: Todolivro (Coleção Fabulândia).
- O Chapeuzinho Vermelho. Redação definitiva de J. Roberto Michelazzo. São Paulo: Egéria (Coleção Paraíso Infantil).
- GRIMM, J. e W. *Chapeuzinho Vermelho*. Adap. R. Azevedo. São Paulo: Rideel (Série Minha Maleta Escolar).
- GRIMM, I. *Chapeuzinho Vermelho*. Trad. V. S. Kühle. Porto Alegre: Kuarup (Coleção Era uma vez), 1985.
- GRIMM, I. *Chapeuzinho Vermelho*. Narrat. B. S. Hazen. Trad. E. Nascimento. Rio de Janeiro: Record (Coleção Contos de Fadas).
- GRIMM, I. *Chapeuzinho Vermelho*. 6. ed. Recontado por Sylvie Rainaud. Traduzido e adaptado por Irami B. Silva e Erdna Perugine Nahum. São Paulo: Scipione, 1997.
- MACHADO, M. C. "Chapeuzinho Vermelho". *Contos de Grimm*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1975.
- PERRAULT, C. *Chapeuzinho Vermelho*. Adap. Naufer. Rio de Janeiro: Brasil-América (Coleção Samba-Lelê).

- PERRAULT, C. Chapeuzinho Vermelho. Adap. Helô. Rio de Janeiro: Brasil-América (Coleção Xuxuquinha).
- PERRAULT, C. *Chapeuzinho Vermelho*. Adap. Helô e Naumim. Rio de Janeiro: Brasil-América (Coleção Xodó).
- PERRAULT, C. "Chapeuzinho Vermelho". *Miudinho* (Edição Especial). Rio de Janeiro, Brasil-América, 4, 1979.
- PERRAULT, C. *Chapeuzinho Vermelho*. Adap. P. Oliveira. Rio de Janeiro: Brasil-América (Coleção Abracadabra).
- PERRAULT, C. "Chapeuzinho Vermelho". *Fábulas encantadas*. 2.ed. São Paulo: Abril, 1982.
- PERRAULT, C. *O Chapeuzinho Vermelho*. Trad. O. Ribeiro Neto. São Paulo: Editora Brasil (Coleção Os mais belos contos de fadas).
- PERRAULT, C. "A Capinha Vermelha". Contos de fadas. LOBATO, M. São Paulo: Brasiliense, 5-10, 1960.
- PERRAULT, C. "Chapeuzinho Vermelho". *Contos de Perrault.* 3a. ed. Trad. Olívia Krähenbünle. São Paulo: Cultrix, 11-14, 1963.
- PERRAULT, C. Chapeuzinho Vermelho. Traduzido da edição francesa: Le Petit Chaperon Rouge. São Paulo: Agir (Coleção Contos Tradicionais), 1968.
- WATTS, M. *Chapeuzinho Vermelho*. Trad. e adap. R. Rocha. Abril (Coleção Beija-Flor).

BUCÓLICAS DE VIRGÍLIO: UMA EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO POÉTICA

Raimundo Carvalho

O espaço da tradução, longe de ser um campo neutro, é o palco de uma verdadeira batalha, pois, à maneira de um canto *amabeu* ou de uma peleja entre cantadores, em que cada um dos combatentes deve desenvolver o mote lançado pelo adversário, o espaço da tradução poética é o lugar onde dois poetas debatem, medem força e levam adiante o processo de construção e expansão do signo poético.

Neste embate milenar, o veredito final é quase sempre desfavorável ao poeta-tradutor, creio que, entre outras razões, porque nestes tempos de desacralização e de perda da aura dos objetos artísticos, a sociedade moderna e industrial, numa atitude regressiva e ideologizante, reserva ainda para a poesia uma aura de sacralidade que tenta anular os seus efeitos e afastá-la do trabalho humano, entendido como ação transformadora e crítica.

A tradução poética traz a poesia para o reino dos homens, numa atitude que beira à profanação e merece, por isso, desde já, se não uma condenação cabal, uma desconfiança prévia, tornando-se muitas vezes o crítico de tradução, um atento fiscal alfandegário, preocupado em não deixar passar escondido na bagagem do tradutor algum material espúrio que não confere com o original.

No entanto, nem sempre a tradução foi vista assim. Em Roma, antes e na época do próprio Virgílio, não havia diferença entre

tradutor e poeta¹ e foi com um grande esforço de tradução que a literatura romana se constituiu como tal, num contato direto e intensivo com a cultura e a literatura grega e, num sentido bem amplo, a própria bucólica virgiliana é um momento luminoso dessa empresa de tradução. Virgílio em suas *Bucólicas* cita, corrige e traduz Teócrito, mesclando e fundindo outros autores, na construção de um mosaico, no qual sobressai, no meio de tantas vozes alheias, a sua voz personalíssima.

Traduzir as Bucólicas, portanto, significou para mim a reencenação de um embate originário do próprio texto e, como tradutor, não tive outra saída, senão encarar o texto virgiliano como uma provocação de um poeta a outro. Para que esta afirmação não gere mal-entendidos ou pareça uma auto-elevação ilegítima a uma posição de poder, esclareço que quando falo poeta, estou me referindo ao seu significado etimológico de criador. Neste sentido a criação do poeta-tradutor é uma criação controlada, mas nem por isso menos criativa e menos autônoma. Tradução e poética se unem num esforço de construção de um novo objeto autônomo que é. afinal, o resultado de todo fazer artístico. Para Valéry, cuja tradução das Bucólicas é considerada, ela mesma, uma obra-prima, não haveria novidade alguma em apresentar ao leitor moderno uma bucólica de Virgílio, mas esta bucólica obtida por procedimentos bem diferentes daqueles do século I, poderia sim comportar algo de novo.² Tal como Valéry, encontrei no verso Alexandrino Clássico uma métrica que substituísse em português o hexâmetro datílico do texto do latino. Além desse espelhamento com a tradução de Valéry, a minha tradução se coloca numa brecha entre os decassílabos de Odorico Mendes, tradutor oitocentista de Homero e Virgílio integrais, e os alexandrinos arcaicos, de 14 sílabas, de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Encontrada esta equivalência métrica, procurei sempre que possível dar conta dos variados esquemas aliterativos do original. Sendo as aliterações uma característica não só da poesia de Virgílio, mas da poesia latina em geral, quis em meu texto manter as marcas deste procedimento, que são antes de tudo marcações rítmicas, que põem em relevo as imagens do poema.

¹ROCHETTE, 1995, p. 251.

² VALÉRY, 1957, p. 1455.

Enrico di Lorenzo que estudou as aliterações nas éclogas de Virgílio, descreveu, com abundância de exemplos, a complexa estrutura aliterativa dos versos virgilianos, que, esquematicamente, reproduzo aqui, apenas para se ter uma idéia da complexidade da questão, e também para dar ao leitor das *Bucólicas* uma possível chave para uma leitura paralela da tradução com o original, caso ele se aventure nesta selva: (1) aliterações bimembres; (2) aliterações trimembres: sem inserção de vocábulos não aliterados, com um inserção, com duas ou mais inserções; (3) aliterações quadrimembres com inserções; (4) aliterações quíntuples com inserções; (5) estruturas aliterativas complexas: aa bb, ab ab, ab ba; (6) aliterações complexas com inserções; aa bb, ab ab, ab ba, aa bbb, ababa, aabbba, abacbc, abcbddca/ad com *enjambement*.³

Para se ter uma idéia da dimensão do uso de estruturas aliterantes nas *Bucólicas*, basta saber que dos seus 830 versos, 230 contêm algum destes esquemas aliterativos. Isso se entendermos por aliteração apenas as recorrências sonoras no início das palavras, como comunente se faz. Mas, se tomarmos a aliteração como um conjunto de sons semelhantes, consoantes ou vogais, não somente no início, mas também no interior e no final das palavras, como quer Michenaud,⁴ a incidência de aliterações se expande em todo o texto e é, então, melhor que falemos, não de aliterações, mas de paranomásia generalizada, para entender o tecido sonoro da obra.

Apesar de seu esquematismo e rigidez conceitual, usei o livro de Enrico di Lorenzo como um mapa. Por causa dele, fiquei particularmente atento aos esquemas aliterativos apontados e tentei refazêlos em português, seja nos mesmos versos em que ocorriam no original, seja, por um processo de afloramento quase natural, como compensação, em outros lugares do texto.

Confesso, também, que isso desencadeou internamente em mim uma atitude lúdica não só na leitura do texto em latim, como na manipulação das palavras em português, no ato de traduzir, como se eu estivesse fazendo vibrar esta venerável língua morta no corpo vivo da nossa, numa espécie de transe sígnico.

³ LORENZO, 1988, p. 13-48.

⁴MICHENAUD, 1953, p. 343-78.

É importante deixar claro que entendo a aliteração ou a paronomásia como um elemento que faz parte de uma estrutura mais ampla que é o ritmo, seja ele musical ou visual. A aliteração repousa sobre o fato de que os sons podem ter um valor expressivo, mas este valor não é autônomo, pois o som não existe como uma unidade independente. O valor expressivo do som deve ser percebido em seu ambiente sonoro. Daí que, operando de uma forma mais orgânica a noção de música verbal, persegui, nos versos que criei para que Virgílio pudesse falar com algum encanto a nossa língua, uma espécie melódica que privilegiasse a concisão, o corte, a dissonância e os contraste entre os sons, em lugar de me deixar levar pela fluidez de uma melodia fácil e redundante.

Penso ser ocioso tipificar estas marcas estruturais, que são as aliterações, comparando-as com fenômenos da natureza, como gostam de fazer certos críticos naturalizantes, que captam a melodia dos versos como redundância em relação ao significado aparente das palavras e não como informação nova, abertura para novas possibilidades de sentidos ou de irradiação e expansão do signo para além da clausura do sentido que uma sintaxe rígida quer determinar.

Estive atento também para a estrutura sintática dos versos, com o intuito de preservar, quando possível, as repetições, anáforas e quiasmos, além de fazer uso do hipérbato. Segundo uma tradição retórica que remonta a Quintiliano, a colocação das palavras na frase latina obedece a um imperativo de natureza musical. Testar esta hipótese em português, sem atentar contra a significação, abriu o campo de atuação do tradutor, permitindo-me manejar o verso com mais liberdade, fora dos estreitos limites da ordenação lógica de nossa língua. e, por conseguinte, concorreu também para que eu pudesse manter a ordem de aparecimento das imagens nos versos.

Quanto ao plano do conteúdo propriamente dito, procurei me manter dentro do campo semântico do poema, não acrescentando nada que desfigurasse a sua intenção original, nem deixando de traduzir, em sua integridade aqueles elementos que compõem a esfera cultural na qual o poema encontra a sua plena significação. Mas que não se espere de minha tradução uma fidelidade canina ao sentido literal do original. A minha preocupação foi, antes de mais nada, a de recriar o efeito desencandeado pelo original, o seu ritmo musical e visual.

Um poeta-tradutor minimamente equipado não encontrará grandes dificuldades de levar a cabo esta tarefa de refuncionalização do texto poético, sem perdas significativas ou acréscimos desnecessários, desde que persiga uma tradução convergente e evite o atalho de sobrepor ao material uma espécie de embelezamento vazio e desfuncional que não leve em conta o processo de significação do poema.

Uma tradução, como uma obra original, se faz com erros e acertos. Não existem traduções perfeitas, como não existem também obras perfeitas. Se o trabalho poético não fosse tão idealizado e desestimulado, poderíamos ter muitas e boas traduções modernas de poesia clássica. Para tanto, não existe receita. O conhecimento imperfeito do latim não deve desencorajar o neófito, pois esse conhecimento jamais se efetivará fora do embate com os próprios textos. Ademais, existem excelentes edições críticas e comentadas em outras línguas modernas que auxiliam e poupam tempo. Não há porque quebrar a cabeça com problemas já resolvidos. Problemas não faltam a um tradutor, mas são, sobretudo, problemas que dizem respeito a estruturação poética do material. O resto é uma questão de disponibilidade e pesquisa.

Vamos às *Bucólicas*. Antes, porém, de me deter mais particularmente na primeira delas que escolhi para um breve cojeto textual entre original e tradução, cabe perguntar: por que as *Bucólicas*? Simplesmente por que esta obra é fonte de todo o lirismo ocidental, e faz um bem muito grande retornar sempre que podemos à fonte. Através deste retorno às origens, pode-se delianear melhor o percurso da tradição até os nossos dias. Um motivo adicional e não menos importante é que as *Bucólicas* são um testemunho eloqüente de uma mentalidade anterior ao surgimento do cristianismo, que nos impressiona pela naturalidade com que trata as opções amorosas de seus personagens, pela visão de uma natureza exuberante, solidária e imantada de deuses, pelo tratamento direto de inquietantes questões políticas, pelo intrincado jogo metapoético, e pela construção de um espaço utópico, a Arcárdia, que fez o poeta sonhar com uma nova Idade de Ouro em um mundo pacificado.

Na primeira bucólica (ver original e tradução em apêndice), Melibeu e Títiro, dois pastores, um espoliado e o outro poupado do confisco de suas terras em favor dos veteranos da guerra civil, conversam sobre a sorte de cada um. Melibeu está prestes a deixar a sua terra, com a qual mantém uma relação que ultrapassa o sentido utilitário e profano.

Os primeiros cinco versos do poema já contêm todas as características formais da obra inteira. Uma seqüência aliterante da consoante linguodental surda /t/, habilmente distribuída, nos quatro primeiros versos, alternando com a bilabial /m/, compõe o prelúdio musical, no qual a tenui auena/tênue flauta, não só está referida verbalmente, como também se faz ouvir através das palavras, executando uma siluestrem musam/canção silvestre, numa configuração icônica de toda a obra. O quinto verso da estrofe de Melibeu introduz a idéia da propagação na natureza dos sons, palavras e lamentos dos poetas, que será permanentemente retomada, num processo de repetição semelhante à técnica do leit-motiv na música. Essa solidariedade mística entre o homem a natureza, expressa em termos musicais, é uma das chaves para a compreensão das Bucólicas.

Ressalta-se ainda nesta primeira estrofe o paralelismo entre os versos 1 e 4, 2 e 5, 3 3 4, iconicizando também a estrutura em eco, como a reforçar essa idéia de uma natureza reverberante e solidária. Observa-se também o quiasmo *Tityre*, *tu... nos/nos...tu*, *Tityre* evidenciado o contraste entre os destinos de cada um.

Por outro lado, o canto de Títiro, agraciado com a continuidade da posse da terra, é de exaltação e deificação do imperador, de uma forma discreta e alusiva, ressaltando a sacralidade da função imperial. A situação de antagonismo entre os dois pastores não é obstáculo para a solidariedade.

A primeira intervenção de Títiro reproduz a estrutura habitual da linguaguem da súplica religiosa, seja com o vocativo introduzido pela interjeição o, que torna solene a invocação, seja pela uso de uma técnica da linguagem litúrgica que consiste, no caso, da tríplice repetição do pronome *ille*, para referir-se a um deus.⁵

No resignado lamento de Melibeu, a natureza é evocada como uma fonte inesgotável de manifestação do divino, seja pressagiando a sua desgraça, com a queda de um raio sobre o carvalho, árvore sagrada de Júpiter, seja solidarizando-se com o amor de Títiro e Amarílis, pelo ecoar do som da flauta do amante ou do chamamento da amada.

⁵ FIDELI, 1972, p. 276.

⁶ FRAZER, 1994, p. 197.

A segunda fala de Títiro, como que se esquivando de responder diretamente a pergunta de Milibeu, apresenta solenemente a cidade de Roma. Apesar do tom solene e formular de *Urbem quam dicunt Romam*, a grandiosidade de Roma é traduzida nos termos da linguagem pastoril. Ao falar de Roma, Títiro o faz com os elementos de sua lida cotidiana, os animais e as árvores. O deus de Títiro é um deus entre os homens, e Roma é o seu Olimpo. Virgílio emprega a técnica retardante da narrativa épica, introduzindo Roma como uma cidade fabulosa, longínqua e diversa das pequenas cidades dos pastores.⁷

Na terceira intervenção de Títiro, nota-se também o uso da técnica retardante. Títiro não responde diretamente a pergunta de Milebeu. *Libertas* com que começa a sua fala, mais que uma noção abstrata, é a personificação de uma deusa. A forma verbal *respexit* de que *Libertas* é o sujeito confirma a hipótese. O verbo *respicio* faz parte do vocabulário religioso e exprime a atenção dos deuses para com os mortais. O quiasmo *tamen respexit* (v. I, 27) e *respexit tamen* (v. I, 29), que mantive na tradução, enfatiza a ação divina.⁸

Nota-se nas palavras de Melibeu (v. 36-39) o emprego (estranhíssimo para o leitor moderno das éclogas) de um outro procedimento da linguagem religiosa: Amarílis, embora ausente na cena, é evocada na 2a. pessoa do singular, como se estivesse presente. Notase também o tríplice uso enfático do pronome *ipse* e a repetição do nome de Títiro, como que carregando de *pathos* o apelo de retorno.

Na verdade, Melibeu, esquecendo-se de sua triste situação, aplica a mesma técnica retardante, para evocar, aproveitando o tema da viagem proposto por Títiro, a ausência deste e o sofrimento de sua amada, bem como a solidariedade da natureza para com o drama humano.⁹

Em seguida, Títiro (v. 40-45) expõe o estado de servidão em que se encontrava antes da viagem, o seu encontro com o seu *deus* e protetor e a resposta deste ao seu pedido. A fórmula *tam praesentis divos*, na qual *praesens* não significa simplesmente propício, mas reúne os significados de presente, atual e eficaz, pertence à linguagem religiosa e já se encontra em autores como Cícero e Lívio.

⁷GIGANTE, 1988, p. 45.

⁸ FIDELI, 1972, p. 281-2.

⁹Idem, p. 282.

A resposta do *iuuenis*, considerada obscura, foi concebida como a resposta concisa e ambígua de um oráculo.¹⁰ Na minha tradução, condensei as duas formas verbais latinas *pascite* e *submittite* em uma só "tangei", creio que sem maiores prejuízos para a significação da passagem.

O longo trecho que compreende os versos 46-59, apresenta o elogio de Melibeu a Títiro e pode ser dividido em duas partes, ambas começando pelo vocativo *Fortunate senex* (**Velho de sorte**, na minha tradução), primeiro hemistíquio dos versos 46 e 51. A primeira parte está impregnada de realismo na descrição da propriedade rural de Títiro, em contraposição à pintura idealizada da segunda parte.

Para Marcelo Gigante que, comentando o artigo de Saint-Denis sobre as *variações* de Valéry, "a evocação dos domínios de Títiro é uma estrofe que 'canta', uma das provas da 'imaginação auditiva' de Virgílio: o jogo de aliterações confirma a exatidão da intuição de Valéry, que descobriu nas *Bucólicas* uma *force chantante*, uma expansão dos recursos musicais da língua latina". ¹¹ Na tradução deste trecho estive atento também à série de anáforas, além das aliterações, procurando restaurar em português, aproximativamente, o intrincado sistema de ressonâncias e ecos da poesia virgiliana.

Nos versos 59-63, Títiro expressa a gratidão para com o seu benfeitor, através de uma série de símiles de caráter hiperbólico e que consiste na enumeração e comparação de eventos impossíveis de se concretizar na realidade. Os dois primeiros apontam para a confusão de fenômenos naturais, os outros dois podem ser definidos como políticos ou geográficos. No primeiro, animais terrestes (**cervos**) são transpostos para as alturas; no segundo, animais da água (**peixes**) para a terra; no terceiros, os **partas**, inimigos dos romanos no oriente, bebem água em rio do ocidente (**Árar**); e, por último, os **germanos**, inimigos dos romanos no ocidente, bebem em rio do oriente (**Tigre**).

O *iuuenis* cujo semblante permanecerá intacto no peito de Títiro é o *deus*, capaz de intervir nestes dois domínios, o da natureza e o da política, assegurando uma ordem que não só descamba para o caos, por força de sua presença e de seu poder. O tema da justiça

¹⁰ FIDELI, 1972, p. 282-3.

¹¹ GIGANTE, 1988, p. 71-2.

é, portanto, essencial ao pensamento mítico, para o qual qualquer desequilíbrio na ordem social representa uma ameaça à ordem cósmica, pois "a ordem social não é senão o aspecto que entre os homens assume a ordem da natureza". 12

Nesta direção cabe reavaliar os indícios de culto ao imperador expressos nesta bucólica, vistos muitas vezes como bajulação com vistas à obtenção de favores pessoais, para inseri-los no esquema mítico de administração da justiça, no qual os governantes, através do uso correto e eficaz da palavra, "colaboram com a manutenção da ordem cósmica, com o que asseguram à sua comunidade o equilíbrio, a opulência e o futuro próspero". 13

A última intervenção de Melibeu (v. 64-78) está carregada de ênfase, tanto no tom, quanto nas imagens particulares. Os três primeiros versos trazem um catálogo dos pontos geográficos que marcarão o seu exílio e daqueles que, como ele, não tiveram a mesma sorte de Títiro. O que era prece e júbilo nos símiles de Títiro se transforma em maldição em Melibeu, para quem o impossível tinha já acontecido. Seu mundo e seu futuro foram estilhaçados pelo confisco da terra e só lhe resta imaginar um improvável retorno num futuro remoto (v. I, 67-69). 14

Ele despreza como *impius* e *barbarus* o veterano que vai colher os frutos de seu labor. *Impius* e *barbarus* são palavras muito fortes e estão enfatizadas pela posição inicial que ocupam nos versos. O verso 73 pode ser lido como uma paródia do 45, que contém a resposta do *deus* a Títiro. ¹⁵ O canto de Melibeu termina com a declaração de que não mais cantará. A simetria entre o mundo dos pastores e o canto foi rompida por um acontecimento (a guerra civil) que transcende esse mundo e o esmaga. A mudez de Melibeu é o signo máximo do aniquilamento de seu mundo. A dor e indignação que ele sente é não apenas por si mesmo, mas por todos os expropriados.

Nos versos finais da écloga, Títiro convida Melibeu a passar a noite com ele, sobre o **verde capim**, enumera os alimentos de que

¹²TORRANO, 1992, p. 37.

¹³ Idem.

¹⁴ NIELSEN, 1972. p. 158-9.

¹⁵ FREDRICKSMEYER, 1969, p. 213.

dispõe e descreve o crepúsculo que prenuncia a noite. Para Marcelo Gigante, "a seqüência de l (*procul*, *uillarum*, *culmina*) e, especialmente a de u (*summa procul uillarum culmina fumant... cadunt... montibus*) tornam escura a atmosfera do momento". ¹⁶ O poema termina com a sombra da noite se abatendo sobre tudo.

Os dramas representados por Virgílio, sejam políticos ou amorosos, são transportados para um cenário à parte, imantado de deuses e exuberante natureza, a Arcádia, mundo paralelo, onde pastores cantam, pastoreiam e entram em contato com o divino. É claro que esse reino de utopia encerra contradições, "dissonâncias entre o sofrimento humano e o ambiente sobrenaturalmente perfeito". Como vimos, Virgílio não apaga os conflitos. Eles são matizados pela "tristeza vespertina" e pela beatitude. "No final das *Éclogas* de Virgílio, sentimos a noite descendo, silenciosamente, sobre o mundo".¹⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FEDELI, Paolo. Sulla prima Bucolica di Virgilio. Giornale Italiano di Filologia, Napoli, v. 24, p. 273-300, 1972.

FRAZER, James G. *La rama dorada*. Trad. Elizabeth e Tadeo I. Campuzano.Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

FREDRICKSMEYER, Ernest. Octavian and the unity of Virgil's first eclogue. Hermes, Wiesbaden, vol. 94, p. 208-18, 1969.

GIGANTE, Marcello (org.). *Lecturae vergilianae: Le Bucoliche*. Nápoles, Giannini, 1988.

LORENZO, Enrico di. Strutture allitterative nelle ecloghe di Virgilio e nei bucolici latini minori. Nápoles, Arte Tipografica, 1988.

MENDES, Odorico. Virgílio Brasileiro. Paris, W. Remquet. 1858.

MICHENAUD, G. Les sons du vers virgilien. Les Études Classiques, Bruxelles, n. 31,1953.

¹⁶ GIGANTE, 1988, p. 102-3.

¹⁷ PANOFSKY, 1979, p.383.

- NIELSEN, Rosemary M. Virgil: eclogue I. Latomus, Bruxelles, vol. 31, p. 154-60, 1972.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- ROCHETTE, Br. De grec au latin et du latin au grec: les problèmes de la traduction dans l'antiguité gréco-latine. Latomus, Bruxelles, t. 2, fasc. 2, p. 245-61 abril- junho, 1995.
- SAINT-DENIS, E. de. Les variations de Paul Valéry sur les *Bucoliques* de Virgile. Revue de Philologie, Paris, vol 32, p. 67-69, 1958.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* São Paulo, Iluminuras, 1992.
- VALÉRY, Paul. Oeuvres. Paris, Gallimard, 1957. v. I.
- VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris, Belles Lettres, 1987.
- VIRGÍLIO. Bucólicas. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, UnB/Melhoramento, 1982.

APÊNDICE

BUCOLICA I

M: Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi siluestrem tenui musam meditaris auena; nos patriae finis et dulcia linquimus arua; nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra, formosam resonare doces Amaryllida siluas. T: O Meliboee, deus nobis haec otia fecit: namque erit ille mihi semper deus; illius aram saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus. Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum ludere quae uellem calamo permisit agresti. M: Non equidem inuideo, miror magis: undique totis usque adeo turbatur agris! En ipse capellas protinus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco: hic inter densas corylos modo namque gemellos, spem gregis, a! silice in nuda conixa reliquit. Saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset, de caelo tactas memini praedicere quercus. Sed tamen iste deus qui sit da, Tityre, nobis. T: Vrbem quam dicunt Romam, Meliboee, putaui stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus pastores ouium teneros depellere fetus. Sic canibus catulos similes, sic matribus haedos noram, sic paruis componere magna solebam. Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes quantum lenta solent inter uiburna cupressi. M: Et quae tanta fuit Romam tibi causa uidendi? T: Libertas, quae sera tamen respexit inertem, candidior postquam tondenti barba cadebat; respexit tamen, et longo post tempore uenit, postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit. Namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat, nec spes libertatis erat, nec cura peculi. Quamuis multa meis exiret uictima saeptis,

pinguis et ingratae premeretur caseus urbi, non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat.

M: Mirabar quid maesta deos, Amarylli, uocares, cui pendere sua patereris in arbore poma:
Tityrus hinc aberat. Ipsae te, Tityre, pinus, ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant.
T: Quid facerem? Neque seruitio me exire licebat, nec tam praesentis alibi cognoscere diuos.
Hic illum uidi iuuenem, Meliboee, quotannis bis senos cui nostra dies altaria fumant.
Hic mihi responsum primus dedit ille petenti: "pascite, ut ante, boues, pueri, submittite tauros."

BUCÓLICA I

M: Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia, tocas na tênue flauta uma canção silvestre; nós deixamos a pátria e estas doces glebas; nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro, fazes selva ecoar a formosa Amarílis. 05 T: Ó Melibeu, um deus fez pra nós este ócio: ele será pra mim sempre deus; no altar dele, eu sacrificarei sempre um tenro cordeiro. Bem vês, ele deixou meu rebanho pastar e eu tocar o que bem quiser na flauta agreste. 10 M: Não te invejo, porém, mais me espanto: há tanta agitação no campo! Eu mesmo as minhas cabras triste tanjo; esta, a custo, ó Títiro, conduzo: ainda agora, em densa aveleira, dois gêmeos, ah! promessa da grei, pariu na pedra nua. 15 Sempre um tão grande mal, se a mente não me falha, carvalhos por um raio atingidos previram. Mas seja tal deus quem for, me dize, então, Títiro. T: Eis Roma, Melibeu, cidade que julguei,

estulto, igual a esta, onde nós costumávamos,	20
pastores, apartar de ovelhas os filhotes.	
Como o cão, o cãozinho, a cabra, o cabritinho	
achava, assim ao grande o pequeno igualava.	
Esta cidade ergueu a cabeça entre as outras	
como os ciprestes entre os viburnos flexíveis.	25
M: E qual foi a razão que te levou a Roma?	
T: Liberdade que tarde, inerte, então, me viu,	
quando, cortando, branca a barba me caía;	
viu-me, então, e, após um longo tempo, veio,	
dês que Amarílis amo e se foi Galatéia.	30
Enquanto Galatéia era minha, confesso,	
nada de liberdade e nada de pecúlio.	
Embora em meus currais criasse muita vítimas,	
grassos queijos levasse à ingrata cidade,	
nunca voltava à casa a mão cheia de cobre.	35
M: Amarílis, te vi, triste, a chamar os deuses,	
e para os quais alguns pomos punhas em árvore:	
Títiro estava longe. Até pinheiros, Títiro,	
até fontes, até arbustos te chamavam.	
T: Que faço? A servidão não me deixava ir	40
alhures conhecer nem deuses tão presentes.	
Lá vi o jovem para o qual todos os anos	
nosso altar, Melibeu, fumega doze dias.	
Lá ele respondeu-me o pedido, primeiro:	
como antes, tangei bois, touros jungi, rapazes.	45

M: Fortunate senex, ergo tua rura manebunt! Et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus limosoque palus obducat pascua iunco; non insueta grauis temptabunt pabula fetas, nec mala uicini pecoris contagia laedent. Fortunate senex, hic inter flumina nota et fontis sacros frigus captabis opacum. Hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes Hyblaeis apibus florem depasta salicti saepe leui somnum suadebit inire susurro; hinc alta sub rupe canet frondator ad auras; nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo. T: Ante leues ergo pascentur in aethere cerui, et freta destituent nudos in litore piscis, ante pererratis amborum finibus exsul aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, quam nostro illius labatur pectore uoltus. M: At nos hinc alii sitientis ibimus Afros, pars Scythiam et rapidum cretae ueniemus Oaxen et penitus toto diuisos orbe Britannos. En unquam patrios longo post tempore finis, pauperis et tuguri congestum caespite culmen, post aliquot, mea regna uidens, mirabor aristas? Impius haec tam culta noualia miles habebit, Barbarus has segetes? En quo discordia ciuis produxit miseros! His nos conseuimus agros! Insere nunc, Meliboee, piros, pone ordine uites. Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae: non ego uos posthac uiridi proiectus in antro, dumosa pendere procul de rupe uidebo; carmina nulla canam; non, me pascente, capellae, florentem cytisum et salices carpetis amaras. T: Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem fronde super uiridi. Sunt nobis mitia poma, castaneae molles et pressi copia lactis; et iam summa procul uillarum culmina fumant, maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

M: Velho de sorte, pois manterás os teus campos! E são de bom tamanho, embora pedra e pântano de junco e limo toda a pastagem obstruam; as fêmeas prenhes não provarão pasto alheio, e jamais sofrerão contágio de outro gado. 50 Velho de sorte, aqui, entre rios famosos, e fontes sacras, terás o frescor de uma sombra. Que, a partir dos confins vizinhos, sempre a sebe, ao sugarem salgueiro as abelhas do Hibla, saiba ao sono levar-te a um leve sussurro; que na alta rocha cante ao vento o podador; jamais hão de calar o gemido no olmeiro, as roucas pombas, teus amores, nem a rola. T: Antes, cervos no céu céleres pastarão, e vagas deixarão peixe à vista na praia; antes, distantes, cada um banido da pátria, beberá no Árar parta ou germano no Tigre, até que do meu peito aquele deus se apague. M: Mas partiremos nós, uns para seca África ou à Cítia, através das torrentes do Oaxe, outros até os bretões isolados do mundo. Algum dia, depois de longo tempo, a pátria e meu pobre casebre entre a relva revendo, com espanto verei no meu reino uma espiga? Um ímpio militar possuirá estas glebas? Um bárbaro a seara? Onde a guerra lançou míseros cidadãos! Para outros plantamos! Enxerta, Melibeu, a pêra, apara a vide! Ide, gado feliz outrora, ide, cabras: depois não vos verei, deitado em verde gruta, longe dispersas sobre um rochedo entre sarças; eu não cantarei mais, nem guiando-vos, cabras, comereis o codesso e os salgueiros amargos. T: Podes passar, contudo, esta noite comigo sobre o verde capim. Temos frutos macios, castanha bem madura e queijo em abundância; já fumegam ao longe os cumes das fazendas, e tombam sobre tudo as sombras das montanhas.

O DISCURSO MONSTRUOSO DE HAROLDO DE CAMPOS

Célia Maria Magalhães

Neste trabalho, reflito sobre o discurso de Haroldo de Campos sobre a tradução para questionar os críticos que analisam a teoria de tradução do autor como derivada das teorias pós-moderna e póscolonial, tendo como ponto comum com outros desdobramentos da teoria de tradução a rejeição à hierarquia de poder que privilegia o texto original e relega o tradutor à condição de invisibilidade. Em primeiro lugar, parto da definição, de Norman Fairclough, de discurso como "prática de significação de um domínio do conhecimento ou experiência a partir de uma perspectiva particular" para denominar os ensaios, prefácios e pósfacios de Haroldo de Campos sobre seu projeto e prática tradutórios de discurso sobre a tradução. Além disso, como vou denominar a teoria de tradução transcultural do autor de "monstruosa", é preciso definir duas noções: a noção de monstro e da monstruosidade como construção discursiva, representando determinados valores culturais.

As teorias de Aristóteles sobre a geração, as quais atribuem a criação do monstro à dessemelhança ou à falsa semelhança entre pai e filho, têm papel crucial na linha dominante de pensamento sobre a monstruosidade até o século dezenove: o monstro é resultado de uma desordem na imaginação materna que apaga a figura do pai, concentrando-se em outra figura como modelo para o rebento que virá a ser.²

¹ FAIRCLOUGH, 1992, p. 215n.

² HUET, 1993, p. 1-4.

A etimologia da palavra dá margem a tradições distintas, mas complementares, de interpretação da noção de monstro, diz Marie-Hélène Huet. Derivado do latim, "monstrare" (mostrar), o monstruoso na tradição de leitura do Renascimento significava o sinal ou mensagem enviada por Deus, "demonstrando" sua vontade ou ira; ou do latim "monere" (avisar), a monstruosidade era associada com uma visão profética de desastres futuros.³ Ainda com relação à etimologia da palavra, Omar Calabrese ressalta que o "monstrum" é o espetacular, ou "aquele que se mostra para além da norma"; ele é também o "monitum", ou o mistério de um aviso oculto da natureza para ser adivinhado pelos homens. 4 Chris Baldick, sintetizando os dois significados de "monstro", remete-nos a Foucault e à sua referência às performances feitas por loucos, internos de asilos, até o século XIX: o monstro é algo ou alguém para ser mostrado ("monstrare"), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso ("monere").

Baldick focaliza exemplos de uso da palavra por Shakespeare (em *Anthony and Cleopatra*, *Macbeth* e *King Lear*), para quem o monstruoso é uma transgressão tal dos limites da natureza que se transforma em aviso moral. Baldick ressalta também que as representações shakespeareanas mais marcantes da monstruosidade giram em torno do vício da ingratidão, antecipando a sua representação como rebelião contra o pai ou benfeitor que, no romantismo, assume a figura do monstro de *Frankenstein*: o monstro é aquele que se rebela, desobedecendo e quebrando as ligações naturais de obrigação para com os amigos e as relações de sangue, especialmente os pais.⁵

Na mitologia clássica, uma característica adicional do monstro é a sua composição de partes diferentes ou de criaturas diferentes ou ainda de partes multiplicadas em excesso. Por isso, constitui princípio básico da teratologia, conforme lembra Calabrese, o estudo da irregularidade ou desmesura, pois o monstro excede. Ainda de acordo com Calabrese: "o modo de pensar os monstros oculta os modos de pensar categorias de valor". ⁶ Usando outras palavras para

³ HUET, 1993, p. 6.

⁴ CALABRESE, 1988, p. 106.

⁵ BALDICK, 1992, p. 10-13.

⁶ CALABRESE, opus cit., p. 115.

expressar a mesma idéia, Judith Halberstam, depois de notar que a monstruosidade no século dezenove traz as marcas da violação racial ou da espécie, conclui que o monstro é uma "tecnologia" que incorpora uma multiplicidade de medos cuja forma e contorno é proporcionada por seu leitor, pois o monstro, em sua forma, é a representação do "jogo de leitura e escrita, re-escrita e conto, conto e interpretação." ⁷

Miguel Rojas Mix, estudando os monstros descritos nos documentos dos europeus sobre o Novo Mundo, destaca que estes fazem parte de um imaginário e comenta que a noção de "monstro" é usada para se referir a todo ser que morfológica ou culturalmente se distinga das normas estéticas ou éticas vigentes: "A monstruosidade não existe a não ser com relação a uma ordem estabelecida, a uma cultura (...). É a identidade do outro". 8

Para Halberstam, o gótico é uma "tecnologia" narrativa para a produção e o consumo de monstros, os quais, como foco principal da leitura, abrem-se para múltiplas interpretações. Halberstam relaciona o gótico a um "excesso ornamental", uma equivocidade de sentidos cujo objetivo final é produzir simultaneamente medo e desejo no leitor. Assim, haveria no romance gótico um enredamento de raça, nação e sexualidade nas produções da alteridade, com a transformação "de classe e raça, relações sexuais e nacionais em traços sobrenaturais ou monstruosos".9

Interessa também a este trabalho analisar de perto a utilização por Rosemary Jackson da divisão de Todorov do conteúdo da literatura fantástica em temas que giram em torno do "Eu" e do "Tu" – os primeiros tratando de questões de consciência, visão e percepção; os segundos lidando com problemas gerados pelo inconsciente e desejo. ¹⁰ Jackson associa dois tipos de mito a esses temas, presentes em dois exemplos de romance góticos. Apenas o primeiro é relevante aqui: exemplificado em *Frankenstein*, a fonte de ameaça e de alteridade está no mesmo: "o mesmo se torna outro através de uma

⁷ HALBERSTAM, 1995, p. 34.

⁸ MIX, 1993, p. 127.

⁹ HALBERSTAM, opus cit., p. 21.

¹⁰ JACKSON, 1993, p. 50-51.

metamorfose auto-gerativa, através da auto-alienação do sujeito e a divisão ou multiplicação consequente de identidades". ¹¹

A "criatura" de Frankenstein, no romance de Mary Shelley, é construída com partes humanas diversas, ligadas umas às outras, formando um todo monstruoso que escapa ao controle do seu criador e rebela-se contra ele. O monstro, de certa forma, emana da reapropriação pelo Romantismo da noção de monstruosidade como o desejo do autor de criar sozinho uma obra de arte inquietante mas única. A noção, assim reapropriada, traduz-se também numa crise de filiação, eco da relação perturbada dos autores com a própria escrita.¹² Huet acrescenta que a reavaliação romântica do monstruoso como criação singular e do artista como procriador solitário "tiveram uma influência duradoura na nossa tendência para superestimar o criador único de um lado, e inversamente, na nossa subestimação da idéia de co-produção."13 Tomando as ligações que Jackson estabelece entre a construção dos monstros góticos e o sentido de alteridade característico ao período, a separação entre o criador e o monstro, em Frankenstein, é necessária para que se constitua a identidade do "humano". Judith Halberstam, para quem o monstro é uma "máquina textual", analisa o monstro de Frankenstein como a produção que se rebela, não se submetendo ao seu autor.

Na representação da teoria de tradução como monstruosa, procurarei seguir o traço que Stephen Greenblatt descreve como "maravilhoso": "traço central no complexo sistema de representação como um todo (...) através do qual as pessoas da Idade Média tardia e da Renascença apreendiam, e portanto possuíam ou descartavam, o não-familiar, o estranho, o terrível, o desejável e o odioso". ¹⁴ O objetivo será examinar se o monstro, como representação da teoria de tradução, faz parte de uma estratégia discursiva que leva a articular as diferenças radicais entre os modos de ser radicalmente contrários, tornando possível renomear, transformar e apropriar, num movimento que vai da identificação para a alienação total: confunde-

¹¹ JACKSON, 1993, p. 59.

¹² Cf. HUET, opus cit., p. 126-127.

¹³ Ibidem, p. 161.

¹⁴ GREENBLATT, 1996, p. 40.

se o eu com o outro num primeiro momento para, em seguida, transformar-se o outro em estranho que se pode destruir, como é o caso do monstro gótico Frankenstein, ou incorporar, exemplo do monstro modernista, o antropófago.

Em ensaio de 1962 sobre a tradução, possivelmente o primeiro sobre o assunto, Haroldo de Campos define a tradução de textos criativos como: "recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca". 15 Este tipo de tradução constituiria o "avesso da chamada tradução literal", 16 pois trata-se da tradução do próprio signo em sua fisicalidade ou materialidade. As considerações de Haroldo de Campos sobre a tradução, reunidas em um capítulo de A Arte no Horizonte do Provável, conduzem a um paradoxo: trata-se de processo complexo em que se deixa escapar uma certa fidelidade à "intenção" bem como ao conteúdo do texto, embora o objetivo final seja a fidelidade à forma. Ou, dentro de uma concepção romântica, a tradução parece ser impulsionada por um desejo de substituir o criador na criação. O projeto de tradução transcultural, que tem por palavras sinônimas "recriação", "re-escritura", "remastigação" e "reimaginação" não é submisso, ao contrário, preconiza a rebelião, sendo realizado, na cultura brasileira, por um tradutor antropófago. malandro e trickster (vide "Da razão antropofágica ...", 1992).

A primazia arquetípica, conferida por Benjamin às traduções de Hoelderlin, permitem a Campos, em ensaio sobre a teoria benjaminiana de tradução ("Para além do princíprio da saudade", 1984) inverter esta teoria, transformando a tarefa angelical do tradutor numa "empresa luciferina". Nossa leitura dessa inversão aponta para o fato de que a tradução monstruosa, que apaga a imagem do original, é colocada como arquétipo em relação às outras traduções, produtos em que se distinguem os traços da paternidade; assim, o anjo da tradução pode ser visto com o efeito da transparência negativa, revertendo-se na imagem satânica de Lúcifer.

Em "Tradução, Ideologia e História", Haroldo demonstra preferência pelo termo "paramorfismo", para acentuar "(...) no vocábulo (do sufixo grego Para-, "ao lado de", como em *paródia*,

¹⁵ CAMPOS, 1992, p. 35.

¹⁶ Ibidem, p. 35.

"canto paralelo") o aspecto diferencial, dialógico, do processo (...)".¹⁷ É crucial ressaltar que Haroldo deixa escapar a ambivalência do prefixo "para" que contem o efeito do "estranho", abrigando internamente dois sentidos que se opõem e se complementam (o que explica a ambivalência do termo "parasita", usado por Hillis Miller como imagem para descrever a re-escrita dos críticos pós-estruturalistas). Paramorfismo e paródia, como canto paralelo, poderiam assim não só constituir-se em reação frontal ao texto mas, estando ao seu lado, aproveitar-se de suas brechas para miná-lo e confundir os limites que há entre eles. Entretanto, apenas a primeira alternativa parece ser enfatizada no discurso de Campos.

Campos reafirma que as suas traduções fazem parte de um projeto, orientado por uma leitura escolhida de textos, e que tem implicado "(...) uma cunhagem neológica de termos 'especificadores': recriação, transcriação, reimaginação (...), transparadização ou transluminação (...) e transluciferação mefistofáustica (...)", visando a "(...) polemizar com a idéia 'naturalizada' de tradução literal, fiel ou servil (...)". Partindo de uma concepção de literatura como "canto paralelo" e "plagiotropia", Campos enfatiza que seu conceito de tradução não pode coincidir com a noção de tradução literal, subalterna, cujo confronto com o texto original produz o apagamento do tradutor.

Campos cria, a partir de termos de Benjamin, um outro termo para tradução, composto pelo prefixo "para-". Assim, o seu conceito de tradução como "atividade paramórfica", ou como "parafiguração", diferentemente dos conceitos implícitos nas palavras em "re-", que presumem a volta do texto como "essência", e naquelas em "trans-", que pretendem a inversão da noção tradicional de tradução como inferior, poderia estar introduzindo a idéia de tradução como "mímica", ou repetição estranha que ameaça a possibilidade de estabilidade e definição de identidade para o original, mas acreditamos que não o faz.

Nas obras traduzidas por Campos, a noção de escrita da póscrítica como "suplemento", ou "parasita" do texto literário, torna-se imagem visual. O paratexto (termo escolhido por Elzira D. Perpétua

¹⁷ CAMPOS, 1984, p. 239.

¹⁸ CAMPOS, 1987, p. B-3.

para análise dos elementos pré- e pós-textuais exatamente devido ao duplo significado do prefixo "para-")¹⁹ dessas traduções pode ser interpretado como "parasita" do texto original; nele, o tradutor se apropria das imagens do original para, através delas, implicitamente, veicular a sua teoria de tradução. Além disso, o papel do paratexto, de "suplemento" do texto traduzido, parece confirmar-se, na medida em que o espaço dedicado a eles no livro e a complexidade e erudição das informações que contêm superam o do texto da tradução (o que se nota também na relação prefácio, ou posfácio e notas de rodapé).

Campos traduz apenas fragmentos dos textos escolhidos; escreve a partir ou dentro deles prefácios, pósfacios ou notas de rodapé em que formula o que chamamos de uma teoria frankensteiniana de tradução, no sentido romântico do monstro que se rebela contra o pai ou do autor que reage contra o apagamento da coautoria na produção. Dessa forma, Campos, enquanto tradutor rebela-se contra a figura do pai, apagando-a e colocando-se como autor daquela obra. Assim, seus prefácios serão paradoxalmente autorais, nos termos de Gérard Genette, parafraseados em Perpétua.20 Esse paradoxo repete-se na capa do livro traduzido: os títulos das traduções são outros, diferentes dos títulos dos originais e trazem a assinatura do tradutor.²¹ Mas seus comentários expressam também a angústia do tradutor para tentar reproduzir aquele texto único, singular no ato da tradução: ele fala de uma liberdade que não é total, pois professa a fidelidade ao texto; também menciona a tentativa de captar o objeto poético que podemos transportar para a noção da reprodução monstruosa: à semelhança da imaginação da mãe, ao invés de gerar um filho natural, intenta reproduzir nele traços do objeto de arte pelo qual se apaixonou. Haroldo de Campos, partilhando a tradução da Poesia Russa Moderna, 1967 com o irmão Augusto e Boris Schnaiderman, parece partilhar também a postura paradoxal do último, cujos comentários expressam a angústia do

¹⁹ PERPÉTUA, 1993.

²⁰ Ibidem, p. 34.

²¹ Ver análise extensa dos elementos paratextuais das traduções brasileiras por VIEIRA, Else R. P., 1992.

tradutor para tentar reproduzir um texto único, singular no ato da tradução: ele fala de uma liberdade que não é total, pois professa a fidelidade ao texto.

No prefácio do livro *Traduzir e Trovar*, aparentemente trovar e traduzir são aspectos da mesma realidade, entretanto, ao se manifestar sobre o último, os irmãos Campos expressam o drama de compor, ou criar, já tendo um objeto de arte em que o olhar se fixa fazendo com que o resultado da criação não pareça natural, semelhante ao pai, mas monstruoso, no sentido de algo que se mostra, ou se exibe. Nesse mesmo prefácio, Augusto, em introdução às canções de Guilherme IX, em que enfatiza seu projeto de tradução como atividade crítica, assinala a sua intenção de resgatar para a *vitalidade* das artes o que foi *amortecido* pelas regras do bom tom literário da época, ou seja, de dar vida a, ou *mostrar* ("monstrare") fragmentos do texto que, por terem sido considerados monstruosos, foram apagados ou mortos.²²

Na primeira parte do prefácio de *Ezra Pound cantares*, Haroldo assinala que traduzir Pound é ligar-se a uma tradição de escrita e re-escrita; no caso específico dos cantares, traduzir significa tentar reproduzir senão a melopéia, pelo menos a fanopéia e a logopéia do texto original o quanto possível.²³ Repete a noção do traduzir como trovar (das traduções de Pound dos trovadores) e acrescenta: "traduzir pode ser "trair", nunca petrificar".²⁴ Note-se que a idéia de traição também se vincula à concepção da reprodução que apaga a imagem do pai, traindo a semelhança e prenunciando a desordem e o caos, que podem ser lidos como dinamismo, mudança, em oposição à petrificação, o que compõe mais um traço de uma imagem da teoria de Haroldo enquanto frankensteiniana, na acepção romântica do monstro.

No prefácio aos *Poemas de Maiakóvski*, o tradutor tece considerações sobre as soluções que se devem buscar para se conseguir "comunicar não apenas o sentido (...) mas também o tom, a atmosfera, o conjunto da realidade de um texto (...)", 25 sobre a tradução/

²² CAMPOS, 1968, p. 12.

²³ CAMPOS, 1983, p. 209.

²⁴ Ibidem, p. 210.

²⁵ CAMPOS, A., CAMPOS, H. e SCHNAIDERMAN, 1982, p. 13.

recriação como o caminho da verdadeira fidelidade ao texto, contudo sem prescindir da invenção. Ressalto a mesma tensão entre liberdade/fidelidade e a essencialização do texto primeiro como objeto singular, o qual desperta no tradutor o desejo de reproduzilo novamente como único. São idéias expressas por Schnaiderman, mas compartilhadas por Haroldo e Augusto de Campos.

No prefácio à segunda edição do Panorama do Finnegans Wake, a tradução, como ato de escritura, é paradoxalmente um ato de violência (luta) e liberdade (jogo livre): "(...) um exercício de tradução como criação, uma luta verbal, livre e lúdica, no "ring" tracado pelas balizas literais do texto original". 26 Mais paradoxal parece a noção de "fidelidade ao espírito", que se assemelha ao conceito benjaminiano de tradução, analisado por Haroldo anteriormente como "preso à clausura metafísica": "(...) [n]um esforço paralelo de reinvenção minuciosa (...) a tradução se torna uma espécie de jôgo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao "clima" joyceano (...)".27 Confirma-se aqui a comunhão das idéias de Schnaiderman pelos irmãos Campos, especialmente Haroldo: travam os tradutores uma verdadeira luta para enfrentar o paradoxo do desejo simultâneo de reconstituir o espírito da obra e de apagá-la. Permanece a noção de reação violenta, ou luta contra a desautorização do co-autor da obra de arte e o desejo invertido de criar um objeto novo à semelhança de outro.

No prefácio à tradução de Dante, "Luz: a escrita paradisíaca", traduzir significa "tresler"/ "tresluzir", 28 "transluzir", ou "transluminar", todas imagens apropriadas da metáfora de luz do *Paradiso* que, além de expandida é também revertida por Dante, segundo Haroldo. 29 "Tresler" significa "ler às avessas"; 30 "tresluzir", palavra não dicionarizada, parece um neologismo criado a partir de "tresler" que

²⁶ CAMPOS, A. e CAMPOS, H., 1971, p. 17.

²⁷ Ibidem, p. 21-22.

²⁸ CAMPOS, 1976, p. 11.

²⁹ Ibidem, p. 17-19.

³⁰ Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 1710.

significaria então "iluminar às avessas". "Transluzir", do latim "translucere", quer dizer "luzir (através de algum corpo), mostrar-se (através de algo)" e "transluminar", palavra também não dicionarizada, mas provavelmente inferida de "transluminoso" ou "luminoso por transparência". Se em Dante a metáfora da luz é revertida, Haroldo obtem o mesmo efeito com as suas metáforas de luz para tradução/recriação: iluminar às avessas, ter luz ou mostrar-se através de outro, ou ainda iluminar por transparência, são imagens invertidas geradas pela obsessão com o outro no momento da criação. É dessa inversão da imagem da luz que parece emanar, mais tarde, a imagem de Lúcifer como o anjo da tradução: seu nome, signo "oximoresco que diz *luz* e rege *trevas*" é uma representação da tradução enquanto tarefa visando a um fim inalcançável.

Em Mallarmé, Décio Pignatari, na seção denominada "Triducão", comenta que esse trabalho de tradução constituiu-se em verdadeira perseguição ao texto, num esforço de tradução poética literal que tenta todas as alternativas para chegar a ele. 33 Pignatari tenta elucidar essa noção de "tradução poética literal" quando define seu termo tridução: "três versos para cada verso mallarmaico; livre, enquanto deixa escapar, num verso, esta ou outra informação; literal, enquanto tenta captar, sem o conseguir, em cada três versos, as informações embutidas num só do original (...)".34 Trata-se do mesmo paradoxo expresso de outra forma: tradução livre e literal, que simultaneamente se afasta e se aproxima do texto, convívio estreito com a poética do autor para reproduzi-la de forma melhorada. A noção romântica da obra de arte como criação monstruosa é reforçada no conceito de tradução como prolongamento do objeto, projeção deformada deste "numa abertura sutil entre o preciso e o impreciso" [ênfase minha].35

³¹ Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 1702.

³² Ibidem, p. 1702.

³³ CAMPOS, A., 1991, p. 85.

³⁴ Ibidem, p. 112.

³⁵ Ibidem, p. 112.

Na terceira seção, "Um Relance de Dados", Haroldo de Campos fala da tradução de Mallarmé como "uma "operação de leitura", no sentido mallarmeano da expressão: dobragem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação - dados (texte en deux)".36 O texto traduzido deixa transparecer apenas as proeminências desse trabalho oculto de "co-operação", subjacente à visibilidade da escritura em relevo. À maneira de Pignatari e sua imagem do texto traduzido como "projeção deformada" do objeto, Haroldo implicitamente, ou quase explicitamente, traz à baila a noção do duplo, do trabalho oculto de cooperação que se "mostra" apenas nas deformações. Numa outra imagem, o tradutor é o manobrista do porto, por entre as pontas dos recifes, "diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso (...)".37 Finalmente, confirmando uma postura teórica mais próxima do formalismo russo do que do pós-modernismo, Haroldo assim define a "transcriação", em entrevista à Revista Cult:

"(...) não é uma tradução despreocupada com o original, uma livre criação paralela ao original. (...) a transcriação [é] hiperfiel ao original, porque não é fiel apenas ao conteúdo do original, mas ao travamento formal microestrutural desse conteúdo, a tudo que está semantizado." ³⁸

Propomos uma leitura dessas imagens tomando como base o monstro criado por Frankenstein como o duplo de seu criador, seu alter-ego que difere deste apenas pelas deformações; ou fazendo referência à perseguição de Frankenstein ao monstro (ou seria o contrário?) ao final do romance, cada um simultaneamente adiando o fim do outro e responsabilizando o outro pelo seu êxito e/ou fracasso. São esses elementos de leitura que nos levam a interpretar a teoria de tradução de Haroldo de Campos, enquanto construção discursiva, de acordo com a noção de monstruosidade implícita na criatura de Frankenstein. Voltemos ao fragmento citado de um ensaio crítico que continha uma citação de outro ensaio, "como um parasita

³⁶ CAMPOS, A., 1991, p. 120.

³⁷ Ibidem, p. 120.

³⁸ Revista CULT, agosto/98, p.25.

dentro de seu hospedeiro".³⁹ Na mesma linha de pensamento, poderse-ia argumentar que as traduções de textos, os prefácios, os posfácios, e as notas de rodapé (especialmente as de Campos, que parecem dominar, ou "conter" o texto) são uma cadeia infinita de parasitas, cada um transformando seu hospedeiro mais próximo, numa série interminável de réplicas de si mesmos; cada um, por sua vez, uma suspensão, ou um "adiamento" do outro. Vale fazer referência aqui a Derrida, parafraseado por Christopher Norris, sobre o assunto: "(...) somos (...) forçados a nutrir (...) a noção de uma série de inscrições, um reduplicar perpétuo de texto sobre texto, de tal forma que o ato 'original' de *mímesis* estará sempre perdido, sem possibilidade de ser recuperado". ⁴⁰

Contudo, o resultado final dessa cadeia de parasitas, que junta fragmentos de textos alheios, não atinge o modelo de pós-escrita, característico das teorias pós-moderna e pós-colonial. Ele é uma teoria frankensteiniana de tradução, obsecada com um sentido de alteridade que, de um estágio de reconhecimento passa à alienação total entre o eu e o outro, apenas invertendo a alegoria maniqueísta. É monstruosa no sentido romântico de rebelião ao criador, aceitando paradoxalmente a negação romântica da co-produção, quando intenta apagar a figura do autor do original. Se, para a maioria dos críticos, a tradução como transcriação ou transtextualização desmistifica a ideologia da fidelidade e abole a superioridade do original, valorizando a tradução, para mim, esse conceito de tradução de Haroldo de Campos debate-se contraditoriamente com essa mesma ideologia de fidelidade ao espírito do original, tentando simultaneamente substitui-lo por uma versão que, paradoxalmente, tenta ser única, apagando, ao contrário, os vestígios da co-produção.

³⁹ MILLER, 1979, p. 223.

⁴⁰ NORRIS, 1989, p. 50.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow*: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing. 3rd edition. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- BASSNET, Susan. *Comparative Literature*: A Critical Introduction. Oxford. UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993. p. 138-161: From Comparative Literature to Translation Studies.
- CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988.
- CAMPOS, Augusto de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir e Trovar*. Edições Papyrus Ltda, 1968.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e SCHNAIDERMANN. *Poemas/Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Poesia russa moderna*: nova antologia. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3º edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. *Dante*: 6 Cantos do Paraíso. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. P. 93-127: A Poética da Tradução.
- CAMPOS, Haroldo de e CAMPOS, Augusto de. *Poesia/Ezra Pound*. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. P. 141-212: Ezra Pound Cantares.
- CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. *Folhetim*, São Paulo, no. 412, p. 6-8, 9 dez 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História. In: SIMON, Iumna Maria (org.) *Remate de Males*: Território da Tradução. Campinas, no. 4, p. 239-247, dezembro de 1984. (Revista do Departamento de Teoria Literária, IEL, UNICAMP).
- CAMPOS, Haroldo de. Octávio Paz e a Poética da Tradução. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan 1987, p. B3-B-5.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48: Da Tradução como Criação e como Crítica.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*: 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 232-255: Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira.
- CULT Revista Brasileira de Literatura, Ano II, agosto/98.

- FAIRCLOUGH, Norman. Discourse and text: linguistic and intertextual analysis within discourse analysis. *Discourse & Society*, vol. 3(2), p. 193-217, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição, rev. e amp. (4ª impressão). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S. A., 1986.
- GREENBLAT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*: O Deslumbramento do Novo Mundo. Trad. De Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows*: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- HUET, Marie-Helene. *Monstrous Imagination*. Cambridge/Massachusetts, London/England: Harvard University Press, 1993.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy*: The Literature of Subversion. 3rd edition. London and New York: Routledge, 1993.
- MILLER, J. Hillis. The Critic as Host. In: BLOOM, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press, Inc., 1979. p. 217-253.
- MIX, Miguel Rojas. Los Monstruos: mitos de legitimación de la conquista?. In: PIZARRO, Ana (org) *América Latina*: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. Vol. 1, p. 124-150.
- NORRIS, Christopher. Derrida. 2nd impression. London: Fontana Press, 1989.
- PERPÉTUA, Elzira D. Solos e Litorais da Escrita: Uma Leitura de Marginais. Belo Horizonte: PUC/MG, 1993. (Dissertação, Tese de Mestrado em Literatura Brasileira).
- VIEIRA, Else R. P. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

SHAKESPEARE EM PARÓDIA: ROMEU E JULIETA NO BRASIL DOS ANOS 50

Thaïs Flores N. Diniz

Segundo Tânia Carvalhal, o que faz um professor de literatura estrangeira adotar uma orientação comparatista é a necessidade de peculiarizar uma atuação a partir do lugar em que ele se situa. Em vez de restringir-se à literatura estrangeira, este pesquisador assume uma perspectiva que só aquele com dupla formação pode fazê-lo, contribuindo assim para a ampliação do conhecimento. Ao estudar a recepção de Shakespeare no Brasil, estou, portanto, contribuindo para o conhecimento do dramaturgo inglês sob um ângulo diverso do dos estudos empreendidos por pesquisadores de qualquer outro lugar. Examino Shakespeare sob o ângulo da multiplicidade de leituras que ele é capaz de suscitar e o da reação que ele provoca em contexto diverso ao da origem. Isto significa ainda observá-lo com uma visibilidade particular e colaborar para um entendimento mais eficaz da cultura - brasileira - que o acolhe. Representa ainda uma indagação sobre as razões pelas quais o famoso dramaturgo repercute e se difunde em nosso contexto cultural.

John Drakakis vai além dessa postura comparatista e admite que existe, no momento, uma tentativa de reinvestir o bardo com o caráter popular que, em sua época, lhe era atribuído. Segundo ele, esse caráter seria fundamental para a sua aceitação, pois apesar de Shakespeare ter sido um praticante da cultura popular, corre hoje o perigo de não ser aceito pela massa. Por isso mesmo, sugere que, em

vez de ser citado como propunha Samuel Johnson "na íntegra e no mesmo contexto" – como se hoje isso fosse possível! – seu texto seja "popularizado", através de citações em contextos menos ortodoxos, onde seja possível fazer paralelos com fatos da atualidade. Isto contribuirá, segundo ele, para que Shakespeare seja compreendido pelo povo. Este tipo de citação, por depender ainda da autoridade do Bardo, pode, eventualmente, reforçar a visão elitista de que a literatura é o modelo da experiência cultural, porém, na maioria das vezes, serve ao propósito da popularização/aceitação do dramaturgo. Esse é um tipo de citação à qual Drakakis se refere como "paródia literária puramente formalista dos tempos modernos", que não tem caráter negativo e nem apresenta função regeneradora.

Porém, ainda segundo o crítico, existem outros tipos de citação que podem ser classificados como sátira, como paródia, ou apropriação. Trata-se daquela paródia que, no dizer de Walter Benjamim, "extrai a aura do original e, neste processo de arrancar o objeto de sua concha, diminui a função ritual da arte, fazendo com que a obra passe a ser baseada em outra prática, a política". Representa uma forma de imitação deformante, inversora de valores, repetição com distanciamento crítico. É um jogo, na medida em que pressupõe não uma simbiose, mas um diálogo antagônico entre a paródia e o parodiado. Como forma predileta de resistência estético-cultural, revela-se uma válvula de escape eficaz, que indica um certo grau de comprometimento político, desafiando sistematicamente a autoridade e criando a idéia de que os "textos sagrados" não podem mais ser vistos como repositórios de sabedoria, e sim como lugares de contestação.

Este trabalho tem um duplo objetivo. O primeiro seria mostrar que o procedimento de popularizar Shakespeare, tornando-o aceitável para as massas, sugerido por John Drakakis como uma estratégia contemporânea, já vinha sendo adotado pelo cinema brasileiro dos anos 40 e 50, que usou magistralmente essa estratégia em suas chanchadas. O segundo seria mostrar que esse procedimento, apontado pelo mesmo crítico, como um instrumento de contestação política, também foi usado nas chanchadas brasileiras.

¹ DRAKAKIS, 1997, p.223.

O trabalho consiste em analisar a apropriação de parte do texto de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, feita pelo cineasta Watson Macedo, no filme brasileiro que dirigiu em 1949, intitulado *Carnaval no Fogo*, onde as estratégias apontadas por Drakakis se concretizam.

A cena é um momento solto dentro do filme, e fica implícito que faz parte do espetáculo que a personagem Anselmo Duarte planeja montar no teatro do hotel onde se desenrola toda a ação do filme. A citação engloba duas cenas distintas da peça original (respectivamente, cena ii do ato II e cena v do ato III) ambas no jardim dos Capuleto, em dois momentos diferentes: o primeiro, na própria noite após o baile de máscaras em que Romeu e Julieta se vêem pela primeira vez e se apaixonam, e o segundo, ao amanhecer, após a noite de núpcias do casal.

Assim a cena é descrita por Sérgio Augusto:

O primeiro a entrar em cena é Oscarito. Fantasiado de Romeu, ele tira o pó da roupa, faz um de seus habituais giros sobre si mesmo, mira a sacada de Julieta, àquela hora ainda vazia e exclama: "Com as asas do amor transpus eu esses muros, pois muralhas de pedra o amor não contém"... Fala com uma certa veemência na voz, escandindo as palavras com ênfase zombeteira e sincronizando-as com uma articulação ligeiramente puxada para o exagero. Uma luz se acende no quarto de Julieta. Oscarito se pergunta: "Que luz é aquela no balcão? Será Julieta, ou será que ela não vem?". Aí dá um assovio, espera dois segundos e se regozija: "É ela! Só pode ser ela!"

Otelo surge na sacada, travestido de Julieta, com longas tranças louras, os olhos realçados por imensos cílios postiços e a boca grotescamente lambuzada de batom. Ao perceber sua chegada, Oscarito lhe lança a primeira declaração de amor, exortando-a a expor-se mais na sacada para matar de inveja "a lua pálida de tristeza". Ao que Otelo, revirando os olhos, reage com um suspirante "ai de mim". Extasiado, Oscarito comenta para a platéia: "Ela falou!... Fala de novo, ó anjo esplendoroso!

Otelo: Mas o que é que eu vou falar, Romeu?

Oscarito: (ligeiramente agressivo) Fala qualquer coisa! Não

fica aí bancando a Belinda!

Otelo: Romeu! Romeu! Romeu!

Oscarito: (mais agressivo) Chega!

Otelo: Será o seu amor igual ao meu?

Oscarito: Senhora, eu vou jurar pelo esplendor da lua...

Otelo: Não jureis pela lua. Ela é muito leviana e está sempre mudando de quarto.

Oscarito: Meu amor, deixa eu acariciar as suas mãos alvas de cetim, sentir todo o brilho dos teus olhos, que são estrelas para mim.

Otelo: Ai!
Oscarito: Oh!

Oscarito: Agüenta aí.

Ajudado por Otelo, *Oscarito* escala a parede que dá acesso ao balcão e reinicia a sua cantada:

Julieta! Quero sentir o perfume do corpo teu, perfume que extasia e tonteia este Romeu. Quero beijar a polpa virginal dos lábios teus, para que sintas a rubra flor dos lábios meus. Corpo e alma entregues a esta aventura louca. Julieta! Oh, Julieta! Como é? Tou aí nessa boca?

Otelo: Oh, Romeu! A máscara noturna esconde a minha face, e tu não podes ver o meu pudor de donzuela (sic). Meu amor! Oscarito: Minha amada! Por que és tão bela?

Otelo: Romeu, ouço passos lá dentro. Vai, Romeu, ele quer te matar!

Oscarito: Ele quem?

Otelo: Meu pai, o senhor de Capuleto. Se ele te vir aqui...

Oscarito: Vai ser um espeto.

Otelo: Vai, Romeu, deves partir. Vem perto a madrugada... (fingindo ouvir algo ao longe) é o rouxinol que cantou na ramada.

Oscarito: Não é o rouxinol, é a cotovia, antecipando o sol.

Otelo: Não, Romeuzinho, é o rouxinol.

Oscarito (alterando o tom de voz): Não, é a cotovia.

Otelo (no mesmo tom): O rouxinol!

Oscarito (mais tenso): A cotovia.

Otelo (terno e conciliador): Rouxinol ou cotovia, o certo é que vem amanhecendo o dia. Adeus, Romeu.

Oscarito: Julieta, não te vás, ainda.

Otelo (nervoso): Três palavras vou dizer, por despedida: até amanhã, até logo, até já.

Na hora de descer, Oscarito desaba do balcão. [O cineasta faz um] corte para Anselmo Duarte e Eliana. Sob as risadas do casal, a cena chega ao fim.²

As passagens transcritas a seguir, citações fiéis do texto de Shakespeare, isoladamente, sugerem o contexto romântico dos dois amantes que vivem um amor impossível:

Romeu: Sorri do sofrimento aquele que nunca sofreu... Com as asas do amor transpus eu esses muros, pois muralhas de pedra o amor não contém... Que luz é aquela no balcão?... Ó, meu amor, ó minha amada! Ergue-te velho sol e mata de inveja a lua pálida de tristeza.

Julieta: Ó, não jures pela lua! Ela é muito leviana... A máscara noturna esconde a minha face. E tu não podes ver o meu pudor de donzela... Vai, Romeu, deves partir. Vem perto a madrugada. É o rouxinol que canta na ramada... Rouxinol ou cotovia, o certo é que vem amanhecendo o dia... Três palavras vou te dizer por despedida... Até amanhã, até logo, até já.

Porém são as atitudes e os gestos que acompanham as falas e, principalmente, o que a elas é acrescentado – alusões a fatos culturais da época, jogos de palavras, gírias e incongruências – que fazem com que o sentido seja alterado e adquira o tom cômico presente na reescrita de Watson Macedo, que passa a conter um duplo sentido, origem do humor e da ironia.

Entre as alusões a fatos culturais, situa-se a referência à personagem Belinda, interpretada por Jane Wyman, protagonista surdamuda do filme de mesmo nome,³ quando Julieta diz não saber o que falar.

O jogo de palavras, tão constante na obra de Shakespeare, também está presente no texto de Watson Macedo, quando Julieta, referindo-se à leviandade da lua, usa as palavras: "Não jureis pela lua, ela é muito leviana e está sempre mudando de quarto"... O quarto aqui tem duplo sentido: refere-se às fases da lua, quarto crescente e quarto minguante, mas também a quarto, lugar de dormir. Ao fazer

² AUGUSTO, 1989, p. 193-194.

³ Belinda, 1949.

esse jogo, Watson Macedo estaria simultaneamente imitando a técnica largamente usada pelo bardo e fazendo humor.

Entre as gírias, encontramos a expressão "Estou aí nesta boca?", significando "Estou incluído?". Esta é uma gíria dos anos 50 e tem aqui duplo sentido, pois é a pergunta que Romeu faz a Julieta quando lhe pede um beijo. Além de ser uma gíria muito usada, essa expressão também joga com as palavras, na medida em que serve para significar a boca, responsável pelo beijo e a "boca", lugar de inclusão. Outro exemplo de gíria é a expressão "Vai ser um espeto!", que significa "Será embaraçoso". Esta expressão torna-se fonte de humor tanto por rimar com Capuleto quanto por referir-se ao fato de que o pai de Julieta poderá vir a descobrir a presença de Romeu. O diálogo é como se segue:

Julieta: Ouço passos lá dentro. Vai, Romeu, ele quer te matar!

Romeu: Ele quem?

Julieta: O meu pai, o senhor de Capuleto. Se ele te vir aqui...

Romeu: Vai ser um espeto!

Um outro exemplo de humor surge da série de incongruências que funcionam para reinscrever a cena da peça dentro da linguagem verbal e gestual dos comediantes dos anos 40 e 50. Entre elas está a referência que Romeu faz às mãos alvas de Julieta, interpretada por Otelo, um ator negro. Zombaria e auto-zombaria estão assim interrelacionadas na representação de Oscarito e Grande Otelo, envolvendo uma re-escrita e uma negociação do texto original, na medida em que este passa de um espaço trágico como o da peça, para um cômico, como o das telas do filme brasileiro. As figuras de Oscarito, verdadeiro palhaço desastrado, e Grande Otelo combinam para produzir uma desmistificação carnavalesca de uma cena que sempre despertou reverência dos críticos e leitores.

Traduzir de modo inadequado e deslocar essa cena, juntamente com os aspectos mencionados – inclusão de gestos, alusão a fatos culturais, jogo de palavras, uso de gírias e incongruências – "arranca" sistematicamente a aura do original. A citação/cena/inserção tornase apenas mais um esboço cuja existência fragmentar – apenas um trecho dentro de uma chanchada – destrói radicalmente qualquer unidade ou coerência que o material "original" possa ter tido. Todos esses procedimentos, em conjunto, ilustram os recursos que serviram

à transformação dos papéis especificamente românticos dos atores (em tom trágico) em outros, totalmente diferentes, estritamente cômicos.

O filme pertence ao gênero "filmusical carnavalesco" que se impôs, nas décadas de 40 e 50, como entretenimento de massa bastante expressivo – a chanchada. O cerne da chanchada era a troca – de objetos e identidades. É em torno de uma troca que se arma a intriga do filme *Carnaval no Fogo*. Nele, o mocinho (Anselmo Duarte) toma o lugar do bandido, que era especialista em assaltar joalherias (José Lewgoy), ao apossar-se de sua cigarreira, perdida na porta do hotel "Copacabana Palace". Para o bandido, a perda do objeto que o identificava significa a perda da identidade. Ao embolsar a cigarreira, o mocinho incorpora os atributos de chefia. Este, juntamente com a mocinha (Eliana), é "protegido" pelo cômico, Oscarito. Os três levam vantagem sobre o bandido, fechando assim o ciclo da ficção da chanchada que, segundo Carlos Manga, segue sempre esse modelo.

Por causa dessa ênfase na troca, as chanchadas eram pródigas em disfarces, inversões e apropriações indébitas de identidade, pois a dissimulação e o logro sempre ofereceram à comédia farta munição humorística. *Carnaval no Fogo* oferece muitos tipos de inversão. Oscarito (Serafim), que era faxineiro, quer fingir-se de ator para impressionar o irmão que vem visitá-lo. Anselmo Duarte (Ricardo) finge ser o bandido para desbaratar a quadrilha. Mas é o travestismo – maneira mais carnavalesca de uma pessoa ser outra – que fornece um dos melhores momentos humorísticos do filme: a cena citada, em que Grande Otelo, com suas tranças louras, os olhos realçados por cílios postiços e a boca grotescamente pintada, imita Julieta.

Em nenhum outro momento de sua trajetória, o cinema brasileiro se relacionou tão intensamente com o grande público como nos tempos em que Oscarito e Grande Otelo formavam uma dupla, que foi constituída em 1949, com o filme *Não adianta chorar*, dirigido pelo mesmo Watson Macedo. Fizeram juntos mais nove comédias, em que dividiam as mesmas tarefas, ora como desocupados, ora como ocupados em afazeres miúdos, mas sempre solidários. Os dois forneceram à história das chanchadas alguns de seus momentos mais hilariantes.

Inserir a cena paródica de *Romeu e Julieta* na sacada em uma chanchada brasileira tem, portanto, um fim humorístico, conseguido

através dos recursos já explicitados. Porém, ao atingir as camadas menos favorecidas, essa inserção representa uma valorização do "lugar de onde se fala", um certo comprometimento político, por desafiar a autoridade da classe dominante, que sempre desprestigiou este tipo de filme. Esse comprometimento mostra-se ainda mais evidente, quando um texto canônico, como são considerados todos os escritos de Shakespeare, é parodiado. A cena da tragédia de Romeu e Julieta é retomada e transformada segundo os padrões das chanchadas, passando a ser visto, a partir daí, como cultura popular. O filme, pois, ao mesmo tempo em que desafia a classe dominante que desmerecia as chanchadas, ainda populariza um texto canônico, servindo assim de exemplo para o uso político do cinema.

Este uso, entretanto, evidencia-se, de modo ainda mais especial, no tratamento dado ao tema das chanchadas, que sempre transbordavam brasilidade em quase todos os fotogramas. Isto porque se colocava em destaque os aspectos e problemas do cotidiano, como o custo de vida, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política e a indolência burocrática. Parodiávamos e criticávamos de nós mesmos, porém, ao mesmo tempo, criticávamos uma cultura que nos era imposta por meio de um mercado cinematográfico que nos bombardeava com filmes estrangeiros, mesmo quando tentávamos produzir meros pastiches de algo estrangeiro, como a apropriação do texto shakespeariano por Macedo. Assim, ao utilizar os temas brasileiros e parodiar filmes ou textos estrangeiros, as chanchadas revestiam-se de uma atitude de inconfundível nacionalidade. A inserção, portanto, da cena de Romeu e Julieta representa essa espécie de atitude nacionalista, na medida em que o texto estrangeiro é retomado para sofrer um abrasileiramento paródico, procedimento que tem suas raízes no Modernismo, que sugeria que temas e obras estrangeiras fossem retomados e antropofagicamente deglutidos, segundo os modelos brasileiros. Neste retomar e transformar está a estratégia da paródia, servindo a fins políticos.

A chanchada, surgida da sintonização efetiva com a sociedade de consumo, exerceu assim sua função humorística, já que a "Atlântida", uma das produtoras desse tipo de filme, investia em diversões que fascinavam sobretudo as camadas menos sofisticadas da população, contribuindo assim para a popularização do cinema.

Ao fazê-to, de certo modo, ela estabeleceu um paralelo com a encenação, marcantemente popular, das peças de Shakespeare no século XVII.

Entretanto, ainda que responsável pela popularização do cinema, a chanchada transforma-se no lugar de contestação, enquanto vulgariza e ridiculariza os protagonistas da tragédia: Romeu e Julieta. Na medida, porém, em que retoma o original para transformá-lo, acaba por valorizá-lo, por distingui-lo dentre as outras obras. Pelo menos duas chanchadas — *Carnaval no Fogo*, de Watson Macedo e *Um candango na Belacap*, de Roberto Farias — parodiam o romantismo popular de Romeu e Julieta, ambas com participação de Grande Otelo. Ao invocarem Shakespeare com tamanha veemência, os cineastas talvez tivessem em mente salientar a franca acolhida das peças do dramaturgo renascentista pelo populacho da era elizabetana e seu posterior reconhecimento pela crítica. É que o cinema dos anos 40 e 50, apesar da atitude hostil da classe mais favorecida, repetia, em grande escala, o fenômeno teatral da era elizabetana, produzindo espetáculos populares sem a obsessão da posteridade.

Neste trabalho, tentei exemplificar como um texto de Shakespeare pode ser popularizado através de uma citação em contexto pouco ortodoxo. Mostrei que esse procedimento não é tão contemporâneo quanto parece, pois o filme *Carnaval no Fogo*, de 1949, já o utilizava. Argumentei ainda que o filme aqui exemplificado, pertencente ao gênero chanchada, não apenas dá um outro sentido à cena da peça *Romeu e Julieta*, nele inserida, mas ainda serve de instrumento político em três aspectos diferentes. Primeiro, prestigia a classe menos intelectualizada, em detrimento da classe dominante. Em segundo lugar, vulgariza e desmistifica um texto canônico. Finalmente, deglute antropofagicamente uma obra estrangeira. Ao realizar essas tarefas, o filme se antecipa às sugestões de Drakakis: populariza Shakespeare, tornando-o compreensível às massas, como o foi em sua própria época e, ao mesmo tempo, cumpre um papel político de contestação à supervalorização do que é elite e do que é estrangeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations*, transl. Harry Zohn. Glasgow: Fontana/Collins, 1973.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Abralic, Rio de Janeiro, n.3, p.55-65, 1996.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada:* cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio deJaneiro: Dumará Distribuidora de Publicações Ltda., 1993.
- DOLLIMORE, Jonathan e Sinfield, Alan. *Political Shakespeare*: New essays in cultural materialism. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- DRAKAKIS, John. Shakespeare in quotations. In: Bassnett, Susan (ed.). *Studying British Cultures*: an Introduction. London: Routledge, p.152-172, 1997.
- MANGA, Carlos (dir). Assim era a Atlântida.
- ROSE, Margaret. *Parody:* ancient, modern, and post-modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

UM FANTASMA DA IMAGEM DISPERSA

Vera Casa Nova

VERIFICAÇÃO DE IDENTIDADE

Hans Magnus Enzensberger

Este não é Dante

Esta é uma foto de Dante.

Este é um filme onde o ator finge ser Dante.

Este é um filme com Dante no papel de Dante.

Este é um homem que sonha com Dante.

Este é um homem chamado Dante que não é Dante.

Este é um homem que imita Dante.

Este é um homem que se faz de Dante.

Este é um homem que sonha que é Dante.

Este é um homem que é a cara escarrada de Dante.

Esta é uma imagem de cera de Dante.

Este é um sósia, um duplo, um gêmeo.

Este é um homem que pensa ser Dante.

Este é um homem que todos, salvo Dante, pensam ser Dante.

Este é um homem que, salvo ele mesmo, pensam ser Dante.

Este é um homem que ninguém pensa ser Dante, salvo Dante.

Esse é Dante.

Tradução de NELSON ASCHER

Do cotejo original com as traduções inglesa, feita pelo próprio autor, e espanhola, feita com sua colaboração.

FOLHA DE S. PAULO Domingo, 23 de abril de 1995

Rasgo da enunciação indicada pelo dêitico, escrito entre uma negação e uma série de afirmações, esse texto de Hans Magnus Enzensberger é uma provocação ao olhar crítico contemporâneo e ao conceito de verdade e identidade, não só na filosofia como na Literatura, enquanto pensamento que se relaciona ao saber, às demandas do texto.

O título *Verificação de identidade* coloca-nos diante de um texto que projeta uma singularidade – a da arte poética. Verdade enquanto

acontecimento, enquanto dependente do acaso desse acontecimento. Como arte, essa verdade é ao mesmo tempo singular e universal e por isso mesmo de impossível interpretação como insistiria a Hermenêutica, mas em cujo processo, a semiótica se propõe – a impossibilidade de dar conta dos sentidos do poema – a semiose ilimitada.

O título inicia a experiência do processamento dos sentidos. O poeta se situa e vai aos poucos construindo e simultaneamente desconstruindo a verdade de uma imagem que verso a verso se projeta entre sujeito e objeto (predicado). Pensa-a através da linguagem poética, mas não conhece o que se propõe como sua identidade, daí a inquietação, a busca.

Ter provas durante a verificação, ou demonstração – eis por isso o poema. "O poeta é um fingidor" diz Pessoa – daí os heterônimos, o ser plural. Ou Mário de Andrade, "sou trezentos… sou trezentos e cinqüenta…". A verdade do texto – o seu saber é um buraco que liqüidifica o absoluto e configura-se no plural.

Ser Dante, ou não ser Dante. Eis a questão de um(a) dêixis de referência literária dentro da própria Literatura. A arte (poética) talvez, ela própria, já seja esse processo de verdade.

O texto ativa o pensamento tal qual o poeta diante da folha em branco. A verificação de uma identidade dentro do poético não se reduz a outras verdades, mas àquela que o outro diz. A verificação da identidade como experiência poética possibilita o questionamento da autoria: Morte do autor? Morte do sujeito enquanto lugar de cultura?

A verificação e a identidade criam matemas que configuram a relação entre finito e infinito. "A infinitude de uma verdade é aquilo através do que ela se subtrai à sua pura e simples identidade com os saberes estabelecidos" (BADIOU, 1994, p. 45).

O texto é finito, mesmo que seus sentidos se multipliquem. A referência a Dante, mostra a arte como criação de finitude. Um "múltiplo finito" onde qualquer máscara do poeta terminaria nele mesmo.

O poeta é um verificador ao mesmo tempo que um simulador? Os dêiticos (indicadores) *este*, *esta* – como elementos lingüísticos que fazem referência à instância da enunciação e a indicações de espaço/tempo configuram uma enunciação enunciada (por isso rasgo) do aparelho simbólico do poeta, simulando uma proximidade entre o discurso – enunciado e a instância da enunciação do poeta.

Este – o poeta – qualquer poeta – um sujeito – aquele submisso à linguagem – que joga com identidades e diferenças, que contém em si todas as máscaras, as faces especulares, os sentidos desejados: um arquivo de representações e cenas.

Este – o poeta – diante dos espelhos poéticos – escolhe, decide ser Dante. Acontecimento. O poema como um evento, onde o simulacro de poeta – este – na multiplicidade de um olhar – o seu – diz, e dizendo não ser Dante, sendo Dante.

Dentro do arquivo que se abre, o poeta – este – inflete sobre sua imagem como Narciso multiforma – a foto, o filme, o papel, o sonho – sempre um homem que "sósia, duplo ou gêmeo" se diferencia, a partir da identidade Dante.

Qual matema põe em jogo a finitude na infinitude?

A identidade como contraste de afirmação de diferenças e reconhecimento das similitudes instaura o sujeito como objeto. Espelhos, máscaras vistas ou não vistas no espelho são imaginariamente múltiplas.

Impostor, irresponsável ou epifânico e desassossegado com sua crise, esse sujeito – agente da verdade, o poeta faz pausa: pretende ser verdadeiro para fazer-se essencialmente falsificador de verdades. Faz-se texto.

E Dante (1265 – 1321)? Essa máscara, digamos, histórico – literária que escreveu (ou não teria escrito?) a <u>Comédia</u> – a Divina Comédia - ? Dante – ícone.

O poeta – este – iconiza-se na verificação de identidade. Dante, um impostor. Dramatiza o vir-a-ser Dante. Cada verso, uma imagem. Um matema possível que instaura o dilema da poiesis.

O poema pretende uma identidade para fazer-se na diferença. Impossível a verificação – porque o poema apresenta um presente (é) "incompossível" (Borges). O poema apaga o verdadeiro, o falso, a identidade porque "o homem verídico morre, todo modelo de verdade desaba, em proveito da nova narração" (DELEUZE, 1984, p. 170-172).

Resta a "vontade de potência" (Nietzsche) substituindo a forma do verdadeiro pela potência do falso, resolvendo a crise da verdade, querendo decidi-la em proveito do falso e da sua potência artística, criadora.

A única verdade é o texto. Não uma verdade ou identidade artística, mas atualização do ser, novidade.

O sujeito poético se move no desassossego, na inquietação do pensar. A identidade desabada, e assim atinge seu limite. O verso,

também, por isso o poeta "lança os dados". Dante é o pensar que vem de fora e está dentro, está no texto. Singularidade.

O Este é também uma inflexão. O olho que se olha – teatro do sujeito – que compõe e decompõe os quadros, as cenas. Experiências da imagem do poeta. Imagem que espelha o Este, verifica-o, reconhece-o e visualiza-o. No limiar do visível, Dante não é mais o autor da Divina, é um homem comum chamado Dante. Acreditamos (?) na disposição especular apresentada na "loucura" ou no sonho pela imago do corpo do poeta em suas projeções objetais.

Parafraseio Lacan. O estádio do espelho poético como formador da função do dêitico, não do possível eu do sujeito poético.

Procurar uma identidade com o fim de verificá-la, espelhá-la no outro, nessa alteridade dantesca, parece um exercício de simulação, de fingimento. Um sujeito – o este – o aparelho Dante. O dêitico suplementa o eu. O eu não passa, no limite, de um *este* cuja função se aliena.

Ser ou não ser Dante? – a máscara teria grudado ao rosto do poeta? O dêitico, um eu poético – que se projeta no desconhecimento de si mesmo, indo da negação à caça de uma forma que o represente.

'Esse é Dante' – verso síntese que encerra o poema, o processo, a experiência de ser outro, sendo ele mesmo. Disjunção.

Esse é Dante – o último verso – revelação do sujeito, assumpcão do seu destino; exigência de Ter um corpo, um nome.

Enfim: qual matema? Do infinito finito? Um matema semiótico que apontasse para o imaginário, simulasse a existência lingüística de um referente externo e que instaurasse o dilema poético? O dilema diante do poético, o matema revelado poema. O sujeito – poema ou o poema – sujeito dessa verdade infinita: o texto inventado pela linguagem poética – sujeito finito dessa verdade. O este – o sujeito – Verdade que toca o real?

O poema – dobradura do sujeito sobre ele mesmo – último verso: silêncio – O poema e sua leitura: arquivo universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1994.

DELEUZE, G. Image - temps. Paris: Minuit, 1984.

O ESCREVER DE FREUD

Ana Paula de Ávila Pinto

Criarei uma ficção que expressará grandes coisas. Leonardo da Vinci

Todo o mundo acredita que eu me atenho antes de mais nada ao caráter científico de meu trabalho e que minha meta principal é o tratamento das enfermidades mentais. É um tremendo erro que tem prevalecido durante anos e que tenho sido incapaz de corrigir. Eu sou um cientista por necessidade e não por vocação. Sou, na verdade, por natureza um artista [...] e disso existe uma prova irrefutável: em todos os países onde a psicanálise tem penetrado, tenho sido melhor compreendido e aplicado pelos escritores e artistas que pelos médicos. Meus livros, de fato, se parecem mais a obras de imaginação que a tratados de patologia [...] Eu tenho podido cumprir meu destino por uma via indireta e realizar meu sonho: seguir sendo um homem de letras, mesmo que sob a aparência de um médico. Em todo grande homem de ciência está o gérmen da fantasia; mas nenhum propõe, como eu, traduzir a teorias científicas a inspiração que a literatura moderna oferece. Na psicanálise, o senhor encontrará reunidas, mesmo que transformadas em jargão científico, as três grandes escolas literárias do século XIX: Heine, Zola e Mallarmé estão reunidos em minha obra sob o patrocínio de meu velho mestre, Goethe.

Sigmund Freud

Com Freud inaugura-se uma vertente outra na modernidade e, concomitantemente, uma maneira diversa de se produzir "teoria". O escrever freudiano, apesar das limitações impostas pelo rigor teórico exigido de escritos pretensamente científicos, não prescinde da especulação, "caminho tortuoso" que pode, se bem utilizado, render bons frutos na compreensão do homem, ser de palavra, ser de fantasia, ser de ficção.

A extensa obra deste médico judeu teve repercussão inconteste no pensamento moderno, particularmente nas ciências humanas. Freud, como ele mesmo dizia, foi o responsável pela terceira ferida narcísica na cultura ocidental. Após o *golpe cosmológico* de Copérnico, ao declarar que a Terra não era o centro do universo, e o *golpe biológico* de Darwin, afirmando a ascendência animal do homem, a psicanálise lança o *golpe psicológico*, que "talvez seja o que mais fere". O narcisismo universal dos homens fica fortemente abalado, então, quando Freud ressalta que "o ego não é o senhor da sua própria casa". O sujeito humano não é mais totalmente consciente de si mesmo, mas é habitado pelo estranho, pelo inconsciente. O sujeito cartesiano cede lugar ao sujeito do inconsciente.

Na própria construção da Psicanálise como campo de saber, Freud, em seus textos, por vezes é mais incisivo e categórico, por outras, mais prudente e sutil na aplicação de seu golpe. Em alguns momentos faz colocações vigorosas, "assustadoras" a princípio para os padrões de sua época, que até mesmo atualmente espantam, causando estranhamento e oposição de ainda considerável número de leigos ou estudiosos. Em outras ocasiões, mais freqüentes, o autor convida o leitor a percorrer com ele os meandros do objeto que investiga, construindo tal objeto na medida em que escreve, demonstrando seus avanços e os pontos que demandam posteriores investigações, deixando patente o inacabamento de suas considerações e legando "tarefas" a seus "sucessores".

Quem percorre as linhas dos escritos de Sigmund Freud pode perceber que se mescla à figura do psicanalista – do fundador desta

¹ FREUD, 1917*a*, p.175.

² FREUD, 1917*a*, p.178.

nova disciplina que viria trazer a "peste" – a marca do autor extremamente hábil no trato com as palavras. E não é imprescindível que se leia na língua original, apesar de não serem poucos os problemas da nossa "tradução de segunda-mão", tradução da tradução inglesa. Muito da potência do texto parece resistir à tradução e o incômodo encanto da obra tem efeitos poderosos sobre o leitor. Caso contrário, as idéias freudianas não teriam alcançado tão grande difusão, não só no Brasil, mas por vários outros países.

Admirados por contemporâneos ilustres como Thomas Mann, Stefan Zweig, Albert Einstein, os textos freudianos alcançam um valor literário instigante. Foram, inclusive, reconhecidos neste sentido através da concessão, em 1930, do Prêmio Goethe da Cidade de Frankfurt, único recebido em vida por Freud. Na menção de tal prêmio, a reverência ao escritor aparece subjacente à exaltação do "cientista":

Com o rigoroso método da ciência natural, ao mesmo tempo interpretando audaciosamente os símiles cunhados por escritores de ficção, Sigmund Freud abriu caminho até as forças motrizes da alma, e assim criou a possibilidade de se reconhecer o surgimento e a construção das formas culturais e de se curar algumas de suas enfermidades.³

Certamente a atribuição do referido prêmio não é argumento suficiente para considerar Freud um "grande escritor". Entretanto, o escritor Freud é amplamente ressaltado, merecendo referências de vários autores e mesmo alguns estudos mais acurados. Destacam-se os comentários de Walter Muschg, Peter Gay, Patrick Mahony e Paulo César de Souza.

Muschg, historiador literário, foi o primeiro a debruçar-se sobre Freud escritor. Seu ensaio de 1930 "Freud als Schriftsteller", traduzido em 1959 para o francês como "Freud écrivain", é um verdadeiro tributo às qualidades literárias freudianas. Gay, autor de excelente biografia do psicanalista, considera Freud um "escritor nato, que nunca descuidava dos dados essenciais de seu ofício". Mahony, crítico literário canadense, é o que, contemporaneamente, dedicou-

³ GAY, 1989*a*, p.517.

⁴GAY, 1989b, p.24.

se mais especificamente sobre o tema com seus estudos *Freud como escritor* e *Sobre a definição do discurso de Freud*. Porém, esse autor não escapa da atitude questionável de colocar Freud no divã, utilizando largamente dados biográficos para fazer suas análises pretensamente literárias. No Brasil, Paulo César de Souza tem produzido artigos, ensaios, coletâneas e livros sobre Freud, destacando sempre a vertente literária dos seus escritos.

Voltando à obra freudiana: se atenta-se para aquém/além dos conteúdos que veicula, percebe-se sua "outra" riqueza. Ao escrever, Freud utiliza metáforas, constrói modelos hipotéticos e mitos, inventa, especula, imagina, imaginariza, figurabiliza, dramatiza suas considerações e construções, narra de forma quase romanesca seqüências históricas clínicas e culturais. Dialoga com a Medicina, a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia, a História, a Antropologia, com as Artes em geral e com a Literatura em particular. Sua obra pode ser investigada sob diversos recortes. Várias "categorias" de escritos podem ser mencionadas.

Há os textos científicos, pré-psicanalíticos, onde a Fisiologia e a necessidade do rigor metodológico da ciência médica estão fortemente presentes. Há os escritos metapsicológicos, em que o diálogo com a Filosofia e a Psicologia se intensifica na busca de fundação das bases para a compreensão psicanalítica do homem. Neste caso, procurando montar um esquema espacial e energético do aparelho psíquico, o uso de metáforas é abundante e a figurabilidade do discurso do autor é notável. Há os escritos sociológicos, que podem ser considerados verdadeiras obras de investigação histórica e antropológica, onde a ficção se impõe na elaboração de mitos que venham a explicar a necessidade e a função da cultura. E há também o Freud das narrativas clínicas, onde o recurso ao dramático e ao ficcional se acentua na descrição e discussão dos casos que acompanhou através do método psicanalítico.

Ainda em meio a seu vasto legado escrito, há o Freud dos *ensaios sobre Artes e Literatura*, onde rende sua homenagem àqueles que, sem o saber, antecipam descobertas posteriores da ciência. Suas leituras de obras de ficção são em si mesmas ficções e verdadeiros "romances", sendo que o próprio Freud reconheceu ser seu ensaio sobre Leonardo da Vinci "parcialmente ficção" ou mesmo um "romance psicanalítico".

Gostaria de me deter um pouco neste ponto e tecer comentários breves acerca de tal ensaio. Particularmente porque acredito que demonstra bem o "poder" freudiano de *criar ao escrever*. Em "Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância" (1910*c*), ao investigar a recordação de Leonardo de que uma ave de rapina o havia visitado no berço, abrindo sua boca e lhe batendo nos lábios com a cauda, Freud diz tratar-se de um *Geier*, abutre, quando na verdade tal ave seria um *nibbio*, um milhafre.

Pode-se atribuir a origem de tal erro a traduções alemãs utilizadas por Freud, de acordo com James Strachey, ou considerá-lo um lapso, conforme Ernest Jones. Rosemary Arrojo, no entanto, com base em Alan Bass, destaca a relação transferencial de Freud com da Vinci e seus interesses teóricos na época. Arrojo avaliza a conclusão de Bass de que Freud viu um abutre ao invés de um milhafre pois o abutre "ilustrava bem demais todos os seus pensamentos da época em relação ao falo materno, ao fetichismo e ao uso da linguagem arcaica e pictográfica nos sonhos e na formação de fantasias". 5

Ainda que a análise empreendida por Freud tenha sido um tanto desacreditada por estar fundada em tal erro de tradução, é interessante notar como vai sendo construída, narrada e esmiuçada a história de vida de Leonardo. Serge Viderman comenta:

Pouco importa o que Leonardo tenha **visto** (sonho ou recordação); pouco importa o que Leonardo tenha **dito** (abutre ou milhafre) – o que importa é que o analista, sem respeito pela realidade, ajusta e reúne esses materiais para construir um todo coerente que não reproduz uma fantasia preexistente no inconsciente do sujeito mas fá-la existir ao dizê-la. É a conjugação de um acaso tão inesperado quanto feliz que vai dar naquele erro que ilumina para nós a verdade profunda da fantasia com luz mais viva do que poderia fazê-lo a verdade superficial de uma tradução exata.⁶

Em outras palavras, ao buscar teorizar sobre uma recordação/ fantasia que tem a função de organizar uma certa história para o sujeito Leonardo, Freud também ficcionaliza, cria. Produz sim teoria,

⁵ BASS, 1985, p.136.

⁶ VIDERMAN, 1990, p.151-152.

uma teoria ficcionalizada, também submetida aos mesmos mecanismos a que está submetido o objeto que investiga, posto que também realizada por um sujeito, o sujeito Sigmund.

Como teórico da psicanálise, a atenção de Freud se dirigia à tradução da alma humana. Tradução também, ou tentativa de tradução dos mecanismos pelos quais, na vida e no processo de análise, o sujeito busca simbolizar ou re-simbolizar suas experiências e construir ou reconstruir sua história.

Em Freud, as palavras, a linguagem, a narrativa são o ponto de partida, o meio e o fim. Inaugura-se outro modo de fazer "ciência" e, indiretamente, de produzir literatura. Um significativo passo foi dado no questionamento das ciências herdeiras do positivismo burguês, que mantêm a ficção de uma verdade desvencilhada da linguagem, como as caracteriza Roland Barthes⁷ em *Da ciência à literatura*.

O escritor Freud, exímio narrador, pautou seu trabalho na palavra de seus pacientes, nas letras singulares de cada sujeito. Poliglota, tradutor, traduzido em várias línguas, motor de escolas por todo o mundo. Homem feito de letras e cercado de letras. Tudo isso a partir das letras que ele mesmo legou à modernidade e que são retomadas e radicalizadas na pós-modernidade. Freud homem de letras, constituído a partir de sua obra, de suas próprias letras. Letras interdisciplinares, não só as da Literatura, mas as da Arte, da História, da Sociologia, da Antropologia, da Filosofia, da Clínica, da própria Psicanálise.

Freud escreve teoria como quem narra a saga de investigações, descobertas, tropeços, hipóteses e invenções. Partindo das narrativas de seus pacientes – narrativas de histórias de vida, de sonhos, de atos falhos de esquecimentos – e de narrativas literárias, Freud construiu sua própria narrativa acerca da constituição psíquica humana. Uma ficção com poder de verdade... Creio ser daí que emana considerável parcela da potência do escrever de Freud. Reservemos lugar para suas palavras, palavras que enceram suas considerações sobre Leonardo da Vinci:

⁷ Cf. BARTHES, 1988, p.23-29.

[...] estamos sempre demasiadamente prontos a esquecer que, de fato, o que influi em nossa vida é sempre o acaso, desde nossa gênese a partir do encontro de um espermatozóide com um óvulo — acaso que, no entanto, participa das leis e necessidades da natureza, faltando-lhe apenas qualquer ligação com nossos desejos e ilusões. A distribuição dos fatores determinantes de nossa vida entre as 'necessidades' de nossa constituição e o 'acaso' de nossa infância pode ser ainda incerta em seus detalhes; mas não será mais possível duvidar precisamente da importância dos primeiros anos de nossa infância. Nós todos ainda sentimos muito pouco respeito pela natureza, que (nas palavras obscuras de Leonardo, que lembram o Hamlet) 'está cheia de inúmeras razões ['ragioni'] que nunca penetram a experiência'.

Cada um de nós, seres humanos, corresponde a uma dessas inúmeras experimentações por meio das quais as 'ragioni' da natureza são compelidas a compartilhar a experiência.⁸

Mais uma vez, como em tantas outras, Freud não se furta a considerar o "acaso", o imprevisto, determinado pelas exigências da natureza, compelido pela necessidade de se ligar aos nossos desejos e ilusões, à nossa história singular. Imprevisto que se manifesta de modo especial também no ato de escrever.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 212p. (Biblioteca Pierre Menard).
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.23-29: Da ciência à literatura.
- BASS, Alan. On the history of a mistranslation and the psychoanalytic movement. In: GRAHAM, Joseph F. *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise; Leonardo da Vinci e outros trabalhos.* 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p.59-128: Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância (1910*c*). (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 11).

⁸ FREUD, 1910*c*, p.124.

- FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p.167-179: Uma dificuldade no caminho da Psicanálise (1917*a*). (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo.* Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 a.
- GAY, Peter. Sigmund Freud: um alemão e seus dissabores. In: SOUZA, Paulo César de. (Org.) *Sigmund Freud e o gabinete do Dr. Lacan.* São Paulo: Brasiliense, 1989 b.
- MAHONY, Patrick. *Freud como escritor*. Trad. Elizabeth Saporiti. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Analytica).
- . Sobre a definição do discurso de Freud. Trad. Francisco Inácio Pinkusfeld Bastos. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Desenvolvimento da psicanálise).
- MUSCHG, Walter. Freud écrivain. La Psychanalyse, Paris, n.5, p.69-124, 1959.
- SOUZA, Paulo César de. *Freud, Nietzsche e outros alemães*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- VIDERMAN, Serge. A construção do espaço analítico. Trad. Sergio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1990.

PARALELO ENTRE O PENTATEUCO DE CONSTANTINOPLA (1547) E A BÍBLIA DE FERRARA (1553)

Aléxia Teles Guimarães

Traduzir a bíblia e a liturgia hebraica é uma tradição que começou há vários séculos na Espanha. Essa tradição foi inicialmente oral – e de uma certa forma expontânea – e apenas secundariamente uma tradição escrita, textual. Essas traduções eram feitas pelos judeus de origem espanhola, os sefarditas, que utilizavam, para tais traduções, o ladino.¹ Como esclarece RÉVAH (1964:234),² o ladino seria "une langue artificielle, transmise par l'école, celle de la version, devenue traditionnelle, de l'Ancien Testament et de la liturgie juive". Alguns textos em ladino datam do século XI, apesar de nenhuma tradução medieval da bíblia em ladino preparada para uso único e específico de judeus ter chegado até nossos dias.

Em 1492, os judeus espanhóis foram expulsos da Espanha, mantendo porém o ladino, escrito em caracteres hebraicos, em suas

¹ Não se deve confundir a língua calque utilizada pelos sefarditas com o retoromanche, língua falada no leste da Suíça e norte da Itália, também chamada de ladino.

² RÉVAH, I. S. Hispanisme et judaïsme des langues parlées et écrites par les sefardim. *Actas del Primer Simposio de Estudios Sefardies*; Madrid, 1-6 de Junio de 1964. Madrid: Instituto Arias Montano, p.233-242, 1970.

novas casas por todo o Império Otomano e no norte da África. As bíblias em ladino que aparecem a partir desta data eram caras e acessíveis somente a uma audiência limitada. Mesmo tendo um custo elevado, as edições se esgotavam rapidamente e o uso de cópias era muito comum. Apesar das bíblias em ladino terem sido raras ou mesmo inacessíveis por longos períodos, o estudo das Escrituras Sagradas e sua tradução nunca deixaram de ser o foco central dos estudos religiosos entre os sefarditas.

A tradição oral da bíblia em ladino, sempre teve um papel central nas escolas primárias do Império Otomano e do norte da África, fazendo parte das vidas dos meninos sefarditas de todas as classes sociais. Segundo BENABU (1995),3 após dominarem o alfabeto hebraico, e estando capacitados a ler, eles aprendiam a traduzir pequenas partes da bíblia. Primeiro um verso era traduzido palavra por palavra. Depois de assimilada esta técnica, os alunos traduziam versos inteiros, de acordo com os princípios gramaticais do sistema de tradução em ladino. Quando o aluno alcançava o nível onde era capaz de traduzir versos inteiros só de olhar, ele era guiado pelas regras básicas do sistema de tradução oral. Ao treinar seus alunos a traduzir a Bíblia espontaneamente, - um tipo de tradução chamada 'de kavesa' – os professores estavam perpetuando a tradição e a interpretação de seus antepassados. Entre os sefarditas a técnica passou a ser chamada de (en)ladinar, do substantivo latino < latinum.

Este sistema de tradução em ladino possuía alguns princípios. Ao instruir seus alunos na tradução de textos do hebraico para o ladino, o professor tradicional parecia ter como objetivo oferecer um método de trabalho flexível que satisfaria a tradição, como demonstram as referências encontradas em textos do século XVII. Yaakov Lombroso, por exemplo, em 1639, utilizando-se da terminologia gramatical emprestada do espanhol contemporâneo, cita os tempos verbais do hebraico e seus correspondentes em ladino, advogando

³ BENABU, I. On the transmission of the Judeo-Spanish translation of the Bible: the Eastern and the western traditions compared. In: BENABU, I. & SERMONETA J. *Judeo-romance Languages*. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, p. 1-26, 1995.

o uso de formas tais como o particípio presente (ex. *vizitán* 'visitar'), o marcador –*des* da segunda pessoa do plural (ex. *vizitaredes* 'visitarás'), e o futuro do subjuntivo (ex. salyeres), formas que – apesar do fato de já serem consideradas antiquadas e obsoletas durante a época de Lombroso – sempre constituíram uma parte do sistema verbal arcaizante do ladino.

BUNIS (1996)⁴ afirma que esse sistema de tradução oral da bíblia em ladino, bastante difundido entre os judeus da Espanha medieval, conseguiu manter seus princípios essenciais intactos até o século XX. No entanto, detalhes da tradução modificaram-se ao longo dos séculos, refletindo variações históricas, regionais e idioletais e também devido à elasticidade inerente ao sistema que é governado por princípios gerais e não por regras rígidas. O sistema de tradução em ladino era mais liberal nas divergência fonológicas por exemplo, do que nas inovações morfológicas. Além disso, era bastante conservador na manutenção de um léxico arcaizante, à aderência rígida à ordem das palavras do hebraico, e à fidelidade de exegese rabínica. As várias edições em ladino são de grande interesse para os lingüistas, que só passaram a interessar-se pelo assunto a partir do século XIX.

Em 1547, em Constantinopla, o judeu sefardita Eleazar ben Gershon publicou uma bíblia conhecida como o Pentateuco de Constantinopla de 1547. Quatro línguas foram utilizadas no texto: Hebraico, aramaico, judeu-grego, judeu-espanhol. Todas estavam escritas em caracteres hebraicos.

O Pentateuco de Constantinopla de 1547, (PdeC, a partir de agora), anônimo como tantos outros trabalhos em ladino, era dirigido exclusivamente aos leitores judeus, acostumados a ler e a escrever todos os dias o alfabeto hebraico. A sua interpretação era tradicionalmente judia, tentando ser o mais fiel possível ao texto original em hebraico, até mesmo na imitação da sua sintaxe. Em casos de significados duvidosos, adotava-se a explicação dos comentaristas judeus. As páginas do PdeC possuíam no seu centro o texto

⁴ BUNIS, David. Translating from the head and from the heart: the essentially oral nature of the Ladino Bible-Translation tradition. In: BUSSE, W., KOHRING, H., SHAUL, M. *Sephardica*. Berne: Peter Lang, 1996.

original em hebraico, no alto a paráfrase aramaica, à esquerda a tradução judeu-grega⁵ em caracteres hebraicos, na parte mais baixa, o comentário em hebraico e à direita o ladino.

Em 1553, na cidade de Ferrara na Itália, Abraham Usque e Yom Tob Atias fizeram uma nova tradução espanhola das Escrituras Hebraicas inteiras, imprimindo-as em caracteres latinos góticos. Eles tentaram acomodar o ladino das versões judaicas mais recentes ao espanhol 'padrão' da sua época. A Bíblia de Ferrara (BdeF) foi primariamente dirigida aos indivíduos que estavam retornando ao judaísmo após a prática ostensiva do cristianismo na Espanha, tendo sidos submetidos à assimilação cultural e lingüística, sendo por isso imprimida em caracteres latinos. A BdeF possuía um prefácio onde os editores, ex-marranos,6 pediam desculpas pela 'estranha' e 'bárbara' variedade de espanhol, apesar de ter-se continuado a tradição judaica de palavra por palavra, respeitando a ordem das palavras e a concisão do hebraico. No entanto, ao contrário do PdeC, ela diverge da interpretação tradicional dos rabinos e leva em conta a versão latina de Jerônimo. No prólogo, eles afirmam também terem se baseado "na linguagem que os antigos hebreus espanhóis usaram", referindo-se à tradição transmitida oralmente, como afirma MOLHO (1950, apud BUNIS 1996).

A relação entre as duas tradições tem sido assunto de acalorada discussão entre os estudiosos. A questão surge quando as duas versões são colocadas lado a lado: o nível de coincidência, principalmente em relação ao léxico escolhido pelos tradutores é inquestionável. Como poderíamos explicar esse nível alto de coincidência? A dificuldade de se responder a esta questão está no fato de não haver traduções anteriores ao século XVI.

Poderíamos supor então que os editores da BdeF já tinham conhecimento do PdeC, já que o último apareceu alguns anos antes dela. Vários fatores no entanto colaboram para negar esta hipótese.

No prefácio da BdeF, os editores afirmam que aquela obra representa a primeira tradução em ladino da Bíblia. Este tipo de afirmação é lugar comum, mas neste caso autores como BENABU

⁵ Dialeto sefardita já extinto.

⁶ Conversos que seguiam os princípios judaicos ocultamente.

(1995) e BUNIS (1996) afirmam que os editores acreditavam realmente no pioneirismo da obra, pois pelo menos duas partes da Bíblia já haviam aparecido em Constantinopla anteriormente, fato desconhecido pelos editores da BdeF. A hipótese da possível influência dos textos de Constantinopla sobre os de Ferrara é menos convincente do que a hipótese de uma fonte comum. Vejamos alguns fatos que fortalecem a hipótese de uma fonte comum.

A característica marcante de ambas as versões é seu literalismo extremo. Os tradutores tentaram dar a cada raiz do hebraico um equivalente em ladino, mesmo se isso significasse deturpar o seu significado usual. HASSÁN (1995:128)⁷ e SCHWARZWALD (1993)⁸ lembram que essa literalidade em todos os níveis gramaticais retrata a busca de um transporte da sacralidade da fonte mediante imitação:

'In order to avoid profaning the text, they use a straightforward technique of exact literal translation of the Hebrew text, although interpretation was inevitable due to the complexity of the text and its laconic nature.' SCHWARZWALD, O.(1993:71)

Os tradutores eram extremamente rigorosos no momento da criação de um substituto para o texto original hebraico. Ao compararmos as duas traduções, podemos ser levados a crer que houve apenas uma fonte textual. Na verdade, a unidade estaria mais no método criterioso de tradução. A título de ilustração, seguem-se os dois primeiros versos do Deuteronômio XXVI:

Constantinopla 1547 Deut. XXVI, 1 I sera kuando uernas a la tiera ke Y., tu Dio, dán a ti eredad, i eredarlaas i estaras en elia,

⁷ HASSÁN, Iacob. El español sefardí (judeoespañol, ladino). In: SECO: M. & SALVADOR G. (coord.). *La lengua española, hoy*. Madrid: Juan march, p.117-140, 1995.

⁸ SCHWARZWALD, Ora. Mixed translation patterns: the ladino translation of biblical and Mishnaic Hebrew verbs. *Target*, Amsterdam, v.1, n.5, p. 71-88, 1993.

Deut. XXVI, 2 i tomaras de prencipio de todo fruto de la tiera ke traeras de tu tiera, ke Y., tu Dio, dán a ti; i pornas en el kanestilio i andaras a el lugar ke escogera Y., tu Dio, por apozantar su nomre alii.

Ferrara 1553
Deut. XXVI, 1
E sera quando vinieres a la tiera que A., tu dio, dan a ti heredad, y heredarlaas y estaras en ella,

Deut. XXVI, 2 y tomaras de principio de todo fruto de la tierra que traeras de tu tierra, que A., tu Dio, dan a ti; y pornas en el canastillo y andaras al lugar que escogera A., tu Dio, para fazer habitar su nombre alli.

Se examinarmos os versos acima, observaremos algumas diferenças explicadas pelo fato dos tradutores de Constantinopla e os de Ferrara serem guiados por dois princípios diferentes: os tradutores do PdeC tinham um objetivo vulgarizador e esotérico, os da BdeF tinham uma ambição mais aberta em direção ao mundo externo ao judaico. Assim, os tradutores do PdeC fazem grande esforço para a obtenção de uma equivalência exata com a estrutura gramatical do hebraico original, enquanto os da BdeF são influenciados pelo latim vulgar. Onde o PdeC tem um termo arcaico, a BdeF mostra uma forma mais inteligível ao leitor do século XVI. O termo kanestillo (port. cesto, esp. canastillo) e nomre (pot. nome, esp. nombre) em PdeC são as formas mais arcaicas de canastillo (encontrada documentada já em 1359) e nombre, respectivamente. Uernas é o futuro de venir (port. vir) em uma forma mais arcaica do que vinieres. Estas discrepâncias são algumas das provas da natureza arcaica do PdeC

O PdeC também reflete uma fonologia mais antiga do que a BdeF. Como observa SEPHIHA(1971), no verso 1 temos em PdeC **eredad** e **eredar**, sem o *b* inicial. Isto prova que o *b* inicial que encontramos em BdeF e no espanhol moderno já não era pronunciado.

A presença destes arcaísmos no PdeC sugerem que tenha sido reproduzido um texto antigo, sem haver acesso à BdeF. Além do mais, PdeC apresenta erros e omissões inexistentes em BdeF.

Podemos concluir, apesar da rapidez da apresentação do problema, que PdeC e BdeF foram traduzidos independentemente, derivando no entanto de textos que têm uma fonte comum. Os textos religiosos em ladino são em geral conservadores. A sacralização do texto, conferida por suas fontes e pelo respeito pelo original, têm um papel importante neste conservadorismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENABU, Isaac. On the transmission of the Judeo-Spanish translation of the Bible: the eastern and the western traditions compared. In: BENABU I. & SERMONETA, J. *Judeo-Romance Languages*. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, p.1-26, 1995.
- BUNIS, David. Translating from the head and from the heart: the essentially oral nature of the Ladino Bible-translation tradition. In: BUSSE, W., KOHRING, H., SHAUL, M. *Sephardica*. Berne: Peter Lang, 1996.
- GERBER, Jane. The Jews of Spain. New York: Macmillan, 1992.
- HASSAN, Iácob. El español sefardí (judeoespañol, ladino).In: SECO M. & SALVADOR, G.(coord.). *La lengua española, hoy.* Madrid: Juan March, 1995.
- RÉVAH, I. S. Hispanisme et judaïsme des langues parlées et écrites par les sefardim. In: *Actas del Primer Simposio de estudios Sefardies*; Madrid, 1-6 de Junio de 1964. Instituto Arias Montano, p. 233-242, 1970.
- SEPHIHA, Haïm Vidal. Le judéo-espagnol. Paris: Éditions Entente, 1986.
- _____. The 'real' ladino. *The American Sephardi*; Journal of the Sephardic Studies Program of Yeshiva University, New York, v. 5, n. 1-2, p.50-58, 1971.
- SCHWARZWALD, Ora. Mixed translation patterns: the ladino translation of biblical and Mishnaic Hebrew verbs. *Target*, Amsterdam, v.5, n. 1, p. 71-88, 1993.

⁹ SEPHIHA, Haïm V. The 'real' ladino. *The American Sephardi*; journal of the Sephardic Studies Program of Yeshiva University, New York, v.5, n. 1-2, p. 50-58, 1971.

MACHADO E CAMÕES: A CITAÇÃO ENQUANTO TENSÃO ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

Eliane Fernanda Cunha Ferreira¹

Em 1880, Machado de Assis escreve a peça *Tu só, tu, puro amor...*² para ser representada durante as comemorações do tricentenário de morte do poeta português, Camões. A peça, encomendada pelo Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, tem como propósito pré-definido complementar parte do programa das homenagens prestadas ao "Príncipe dos Poetas portugueses".

A peça inclui-se na produção teatral machadiana como a única a tratar de tema histórico, cruzando ficção, história e tradição. Compõe-se, esse texto teatral, de elementos diversos que promovem um discurso interdisciplinar entre a narrativa tradicional – pelo fato de a biografia de Camões ser uma mistura de lenda e fatos – e a possibilidade de invenção/desdobramento desses conhecimentos biográficos, realizados, na peça, pela apropriação/citação de registro ficcional: Machado rememora cenas da vida de Camões para homenageálo. É um texto que parece se preocupar com os feitos de Camões a

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Doutoranda em Literatura Comparada – UFMG.

² ASSIS, 1952, v.19, p.238-278.

partir da preservação de sua memória mítica. O texto encomendado a Machado de Assis passaria, assim, por uma espécie de desdobramento, ou seja, o dramaturgo-historiador uniria em seu texto teatral os fios de uma memória virtual, trançados pela tradição, com os fios do tecido ficcional.

Pretende-se refletir, nesta análise, sobre essas relações entre ficção, história e tradição, que irão desencadear o processo da semiose³ teatral machadiana. Esse processo afigura-se, na encenação da peça, pela fala das personagens, nos atos, recriando imagens, sentimentos e símbolos que formam uma cadeia semiótica da memória do poeta quinhentista. Ao encenar o signo memorialístico, o *metteur en scène* aciona no texto-homenagem uma série de convergências entre os registros históricos retirados do cenário da corte de D. João III e a invenção.

Para criar o seu texto-homenagem, Machado não perde de vista o efeito apologético que parece implicar em um retorno à memória do "gênio peregrino,⁴ a qual apresenta-se solidificada através dos tempos pelas versões enraizadas na tradição, transformadas na substância do conteúdo "real" da vida de Camões.

Dessa maneira, num nível ainda mais geral, as variadas versões compõem uma espécie de teatralização de vida, isto é, a deformação dos fatos históricos pela imaginação poética ou popular parece substituir a verdade histórica, que não se pode alcançar.

Machado, ciente da inacessibilidade completa do objeto com o qual trabalha, cumpre o seu papel em reenunciar, de modo verossímil, o peso de certos discursos/episódios que se tornaram solidificados. O discurso de Machado em *Tu só, tu, puro amor...* parece,

³ Conceito fundamental da semiótica de Peirce, responsável pelo avanço que essa teoria propõe em relação às anteriores (todas baseadas na dicotomia signunm/signatum), a semiose está intimamente ligada à noção de interpretante. Por semiose entende-se estritamente, a produção de sentido, processo infinito pelo qual, através de sua relação com o objeto, o signo produz um interpretante que, por sua vez, é um signo que produz um interpretante e assim por diante. Cf. PINTO, 1995, p. 49.

⁴ Predicado usado por Byron para se referir a Camões, segundo informa Domingos Mascarenhas em seu artigo "Camões, o gênio peregrino". Cf. MASCARENHAS, 1968, p. 13.

assim, configurar-se como um "<I>continuum"<P> fabulatório da memória através da tradição e da invenção.

Para Paul Zumthor (1979:115), a tradição, por "trazer as marcas dos textos sucessivos em que se realizou um modelo nuclear que ninguém põe em questão, como tal", torna-se um "lugar de relações intertextuais", que confere ao que se escreve, "aqui e agora, o estatuto de re-produção, de re-presentação aderente", em virtude da intenção formalizante do autor, "a um sistema concebido como eterno".

No contexto de efervescência teatral no Brasil do século XIX era normal retomar um esboço, uma metáfora ou uma cena inteira de um texto alheio para transformá-los e dar-lhes uma feição nova, segundo informa CACCIAGLIA (1986:73). É nesse momento que Machado de Assis escreve *Tu só, tu, puro amor...*, considerada a melhor versão escrita em língua portuguesa, que tem Luís de Camões por protagonista.⁵

A peça representa a releitura de Machado do passado de Camões ao torná-lo presente no tablado da cena carioca por meio de apropriações e de técnicas adequadas para alcançar o efeito memorialístico pretendido. Daí, Machado dizer, no prólogo à peça, que buscou haver-se de maneira que Camões fosse contemporâneo de seus amores, "não lhe dando feições épicas e, por assim dizer, póstumas". Esse efeito de presentificação do sujeito parece efetivarse na ação dramática em que "tudo move-se em plena atualidade" (ROSENFELD, 1985:32) por meio de um discurso memorialístico em que se fundem o tempo passado e presente.

Anatol Rosenfeld, a partir da teoria desenvolvida por Schiller em relação à ação dramática, afirma que:

O dramaturgo "vive sob a categoria da causalidade" (cada cena um elo no todo). "A ação dramática move-se diante de mim, mas sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso." A razão disso é evidente: naquela, tudo move-

⁵ Cf. Encyclopedia e Diccionário Internacional. Rio de Janeiro/Nova York: Jackson, s/d., vol. IV, p.2035. Existem muitos outros dramas em português, italiano, espanhol, alemão, etc., (...) Em português há as seguintes peças: *Tu só, tu, puro amor*, a melhor, do grande romancista Machado de Assis, (...).

⁶ ASSIS, 1952. V.19, p. 238.

se em plena atualidade; nesta tudo já aconteceu, é o narrador (e com ele o ouvinte ou o leitor) que se move, escolhendo os momentos a serem narrados (ROSENFELD, 1985:32).

No texto teatral, esse efeito é possível de ser vislumbrado pelo número de citações de que Machado se vale, enquanto leitor de Camões, ao selecionar cenas de variadas situações que, de algum modo, se destacaram mais que outras na vida do homenageado, para transformá-las, enquanto dramaturgo, em dezessete cenas curtas. O fato de a biografia do Poeta se resumir a uma dúzia de datas certas e, em sua maioria, de fatos hipotéticos, aponta invariavelmente para uma leitura no condicional.

Ao dialogar com a tradição, Machado está participando de um processo intertextual evidenciado pelo caráter de versão da base histórica de que o dramaturgo se apropria a fim de, pela ficção, construir uma possível versão dos "amores" de Camões, aqui encenados na comédia-drama-narrativa intitulada *Tu só, tu, puro amor...*, considerada como teatro de circunstância, por ter sido encomendada, segundo informa Maria Augusta Ribeiro (1989:135).

O trabalho artesanal de Machado de assimilar leituras, caracterizado pela citação/apropriação e pela (re)invenção da vida romanceada de Camões, apresenta-se, na peça, como um texto em mosaico.

Segundo Umberto Eco, os textos 'inventivos' – aqui entendidos como (re)criações em mosaico – são "estruturas labirínticas em que as invenções se enastram com réplicas, estilizações, ostensões e assim por diante. A semiose nunca surge *ex novo e ex nihilo*" (ECO, 1980:216), mas, do reaproveitamento, do remendo, da costura de tecidos variados.

A apropriação dos dois primeiros versos da estrofe 119, do III canto, dos *Lusíadas* em que se canta a História de Portugal, usados pelo dramaturgo na epígrafe – Tu só, tu, puro Amor, com força crua,/ Que os corações humanos tanto obriga – propicia uma abordagem semiótica na medida em que remete ao diálogo intertextual entre Machado e Camões. Os versos citados pertencem ao episódio histórico de Inês de Castro (estâncias 114 a 135), aquela que "depois de ser morta foi rainha". A versão camoniana, por cerzir tão bem história e ficção, de modo que mal se note onde termina a primeira e onde começa a segunda, leva o receptor a oscilar entre as duas instâncias. Dessa forma, é comum encontrar a referência, como a da *Enciclo-*

pédia Barsa (vol. 5, p.159), do verbete "Inês de Castro" identificandoa apenas como personagem de *Os Lusíadas*.

Aparecem também, na peça, referências a Gil Vicente, Sá de Miranda, Virgílio e Homero. Ao citar, Machado, além de acionar o diálogo intertextual, acena também para uma reduplicação do sentido das palavras, que se faz presente na fala irônica das personagens.

O cerzimento de tradição, história e ficção, presente tanto na peça machadiana, quanto no episódio histórico de Inês de Castro, ficcionalizado por Camões, possibilita perceber o texto teatral composto de várias entradas. Esse entrançamento textual gera, assim, diferentes códigos que, por sua vez, proporcionam múltiplas interpretações.

O autor da peça, supõe-se, sem se preocupar em obter dados fiéis sobre a vida do poeta, traduz as encenações amorosas de Camões. O dramaturgo envia sua homenagem ao espectador/leitor que, ao ver/ler o que lhe foi apresentado, faz sua "interpretação" baseada no novo contexto, o teatral.

O método de construção do discurso teatral, que se vale de códigos e signos semióticos, possibilita a interação entre emissor e receptor na cadeia semiósica, aqui formada a partir de elementos memorialísticos e ficcionais, via citação/apropriação e do diálogo intertextual, que operam como *interpretantes* do signo teatral machadiano, suscitando um significado novo a esse signo, na medida em que o diferencia das outras versões existentes sobre a vida do poeta português.

Ao eleger a citação/apropriação como um dos traços constitutivos do texto teatral machadiano, pensa-se ressaltar a estreita relação entre tradição, história e representação teatral, na medida em que a homenagem, a celebração e a encenação se interrelacionam e representam a história ficcionalizada do "cisne do Tejo".⁷

O objetivo de homenagear o poeta, pela literatura dramática, expõe as artimanhas do dramaturgo, que não se limitam aos apontamentos da história (já em si ficcionalizada). A nova versão dos amores camonianos possibilitou a circulação dos significantes e a criação de novos signos através das múltiplas vias interpretativas que a encenação da palavra escrita estabelece a partir da produção de um novo sentido gerado através de sua relação com o *objeto*, que aqui é a tradição.

⁷ Predicado usado por Frei Francisco de Santo Agostinho de Macedo para se referir a Camões. Cf. PEIXOTO, 1970, p. IX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Teatro*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. V. 19
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*: quatro séculos de teatro no Brasil. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: Edusp, 1986. 275 p.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970. V. VII (Clássicos Jackson). 426 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Intertextualidades* Revista de Teoria e Análises Literárias, Coimbra: Almedina, n.27, p. 51-76, 1979. Tradução do original *Poétique* Revue de Théorie et d'Analyse littéraires por Clara Crabbé Rocha.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980. 258 p.
- ENCICLOPÉDIA BARSA, v. 5, p. 159.
- ENCYCLOPEDIA E DICCIONARIO INTERNACIONAL. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, [19 ?]. V. 4, p. 2035.
- MASCARENHAS, Domingos. *Grandes vidas, grandes obras*. Rio de Janeiro: Editora Ypiranga, 1968. 539 p., p. 5-13: Camões, o gênio peregrino.
- PEIXOTO, Afrânio. Prefácio *Os Lusíadas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1970. 427 p., p. v-xxiii. (Clássicos Jackson, n. 7).
- PINTO, Julio. 1,2,3 da Semiótica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995. 70 p.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1985. 176 p.
- ZUMTHOR, Paul. A encruzilhada dos "rhétoriqueurs" Intertex-tualidade e retórica. *Intertextualidades* Revista de Teoria e Análises Literárias, Coimbra: Almedina, n. 27, p. 109-146, 1979. Tradução do original *Poétique* Revue de Théorie et d'Analyse littéraires por Clara Crabbé Rocha.

VIRGÍLIO NA ÉCLOGA III, DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Nilze Paganini

Na *Écloga III*, de Cláudio Manuel da Costa, há uma referência explícita à *Bucólica IV*, de Virgílio. Contudo, antes de, apressadamente, aplicarmos ao poema os critérios de *cópia* – negativo – e *originalidade* – positivo, seria interessante mudarmos esse raciocínio tão viciado e criarmos outras possibilidades de leitura.

Vejamos, primeiramente, alguns pontos de aproximação entre Cláudio e Virgílio que, ao mesmo tempo, se revelam marcas diferenciadoras.

João Pedro Mendes apresenta o seguinte argumento para a *Bucólica IV*,¹ escrita após a reconciliação temporária de Otaviano e Marco Antônio em Brundísio, no ano de 40 a. C :

O poeta dirige-se ao cônsul Polião, anunciando o nascimento, em seu consulado, de um menino sob cujo comando irá ressurgir a idade de ouro, depois de recomeçar uma nova série de séculos (vv. 1-17). Durante a infância e adolescência do menino, a terra se desentranhará espontaneamente em flores e frutos, as feras amansarão e a condição humana irá melhorar (vv. 18-30). Subsistirão, contudo, alguns resquícios da antiga maldade, que

¹ A partir de agora, estarei fazendo uso da tradução de João Pedro Mendes do poema de Virgílio.

originarão novas guerras sangrentas no mar e em terra (vv. 31-36). Quando o menino atingir a maturidade, a paz e harmonia serão gerais na terra inteira (vv. 37-47). O jovem estará então na idade de ascender às magistraturas públicas, e o poeta convidao a contemplar a emoção universal, desejando para si próprio vida longa, a fim de poder celebrar as façanhas do grande chefe (vv. 48-59). Nos últimos versos, o tom quase épico desce à lírica de uma cena comovente da vida familiar (vv. 60-63). (MENDES, 1985: 220)

Também Cláudio Manuel da Costa celebra uma boa nova. Trata-se da "pacificação" do reino português, promovida por Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal que, segundo o poeta mineiro, "fez produzir a terra sem fadiga: tornou inocentes os gênios, restituiu ao mundo a Justiça." (p.143).²

Como se sabe, tanto a "pacificação" de Augusto quanto a de Pombal foram obtidas de formas muitas vezes violentas. Com a neutralização dos seus inimigos, conseguiram implementar os seus projetos. Mesmo assim, os dois poetas, um no século I a. C., o outro no século XVIII, saudaram os governos de Augusto e Pombal como indicadores da volta da Idade do Ouro.

A Écloga III é muito mais longa do que a Bucólica IV. A primeira é composta de 517 versos, enquanto que o poema de Virgílio tem 63. A estrutura da écloga é a seguinte: inicia-se com uma dedicatória a Sebastião José de Carvalho e Melo, assinada por Cláudio Manuel da Costa; em seguida, um narrador situa a cena dos cantos, introduzindo o diálogo pastoril e, após o mesmo, encerra o poema.

Na dedicatória ao Primeiro Ministro de Portugal, Cláudio busca aproximar o seu canto ao de Virgílio, apesar de afirmar que o seu "argumento" (...) "era mais digno da cítara dos Homeros que da dureza da minha flauta" (p.143).³

² Todas as citações da *Écloga III*, de Cláudio Manuel da Costa, provêm da edição *A poesia dos inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, de 1996, da Nova Aguilar,

³ Faz parte dos discursos encomiásticos da época a expressão retórica da humildade. Os poetas remetem aos clássicos, mostrando erudição, mas desculpam-se pela ousadia de querer louvar grandes heróis ou fatos, sem possuírem as mesmas condições dos mestres.

Depois do oferecimento e de uma referência ao *Tristes*, de Ovídio, ⁴ Cláudio inicia seu texto com a menção da ida de Virgílio a Roma:

Entrou em Roma o Pastor de Mântua, e dos benefícios que lá recebera, tirou a conseqüência de que devia adorar por Deus ao seu Augusto. Continuou com o gênio dos montes a fazer estimável a flauta, e não tardou a equivocar entre os louvores de Augusto as glórias de Polião. Transportado aos agouros da felicidade prometida, levou o pensamento à dureza dos carvalhos; deles disse: viria tempo em que das suas veias nasceria a torrente do mel suave. (p.142)

A seguir, o poeta de Vila Rica identifica as suas fontes no pé de página, citando versos da *Bucólica I*, de Virgílio, em latim:

Namque erit ille mihi semper Deus: illius aram Saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.⁵ (I . 7-8)

E também os seguintes versos da Bucólica IV:

Et durae quercus sudabunt roscida mella.⁶ (IV, 30)

Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit, Pollio, et incipient magni procedere menses⁷ (IV, 11-12)

Cláudio diz serem "Estes dous lugares do Poeta Latino (...) os que deram alento à minha Musa" (p.142), ou seja, ponto de partida para os próprios versos.

⁴ Juxta illud Ovid. Trist. Si poteris vacuo tradi. (Conforme aquilo que disse Ovídio em "Tristes": Se puderes ser entregue às boras vagas) (tradução da autora).

⁵ com efeito, ele será sempre um deus para mim; um tenro cordeiro dos nossos redis muitas vezes ensangüentará o seu altar

⁶ E os duros carvalhos destilarão mel em forma de orvalho.

⁷ E a honra do tempo começará e os grandes meses começarão a suceder-se precisamente sob o teu consulado, ó Polião,

Mais adiante, porém, o árcade mineiro desculpa-se por aventurarse a enaltecer tão grande figura como a do Primeiro Ministro: "Teçam outros as Epopéias dos preciosos louvores que a V. Excelência se devem: eu pedirei às Musas que por mim o digam, já que eu não posso." (p.143) As musas assumem, então, a estatura de entes capazes de se manifestar independentemente do autor.

Já em Virgílio, a *Bucólica IV* inicia-se com uma exaltação às Musas da Sicília.

Sicelides Musae, paulo maiora canamus.⁸ (IV, 1)

As divindades seriam como co-autoras do poema e o poeta as exorta a cantarem, juntamente com ele, uma temática mais importante do que a que constava tradicionalmente nos diálogos pastoris. Significativamente, essa bucólica não tem a participação de pastores e, sob esse aspecto, o poema de Cláudio estaria mais próximo das formas tradicionais, uma vez que segue o esquema dos desafios entre pastores que devem glosar o que foi dito no verso anterior pelo oponente. Contudo, também esta écloga se propõe a cantar assuntos mais elevados:

Cousas dignas cantemos, Dignas pela grandeza (16-17)

Através de um conjunto de 12 sextilhas, o poeta diz que vai repetir o que ouviu dos pastores, por ordem de Apolo. Em seguida, invoca a Musa e dirige-se ao homenageado de forma elogiosa, propondo que ouça as narrativas do pastor Alcino. Tendo viajado à corte e aprendido um canto novo, Alcino propõe-se a narrar os feitos do Primeiro Ministro, a partir desse ponto referido como *Albano*.

Começa, então, o diálogo entre os pastores, relatado em 52 tercetos. Salício pede a Alcino que lhe conte se a vida melhorou, terminada a guerra. É o pretexto para que se façam mais elogios ao "grande Albano". Um terceiro pastor, Melibeu, junta-se ao grupo, disposto a ouvir o canto novo de Alcino.

⁸ Musas da Sicília, cantemos coisas um pouco mais alevantadas;

Por seis vezes, Cláudio Manuel da Costa faz uso de estrofes de um só verso para marcar o diálogo, seja reafirmando o que já tinha sido dito anteriormente, seja para distinguir a fala de cada pastor. O único quarteto e o único dístico que aparecem no poema também se realizam no limite de mudança do tipo de estrofe e são indicadores de troca de temática.

Para a exaltação de Albano e a descrição da guerra, foram utilizadas 11 estrofes de 10 versos, sendo esse o momento em que se realiza, propriamente, a disputa entre os pastores, submetidos ao juízo de Melibeu.

No canto de Salício, os novos tempos pós-guerra são comparados à Idade de Ouro mencionada em Virgílio:

SAL. Oh! Como ampara ao bom, ao mau castiga!
Por ele, é bem que se diga,
Que torna a idade d'ouro.
A terra sem fadiga
Produz o trigo louro:
Prodígio que invejava
De Mântua o Pastor belo,
Quando viu que brotava
Com próvido desvelo
O mel dourado dos carvalhos duros.

A disputa é interrompida pelo pastor Melibeu que toma a palavra para censurar a violência contida na canção de Alcino e para

(263-272)

reprovar o discurso vazio praticado na corte.

MEL. Tem mão, Salício, atenta: Bem que se escute há uma hora, não me agrada Essa vossa cantiga, tão violenta.

Alguém há de cuidar que é frase inchada Daquela que lá se usa entre essa gente Que julga que diz muito, e não diz nada.

(344-349)

Melibeu mostra, em 10 estrofes de oito versos (400-479), a descrição da mesma guerra, feita por outro pastor, Albino. Próximo do final do poema, há uma volta aos tercetos (480-509), também em

número de 10, quando os pastores decidem ser o canto agreste mais bonito do que o praticado na corte. Os versos vencedores na disputa não são nem os de Salício nem os de Alcino, mas os do velho Albino, reproduzidos no canto de Melibeu.

> ALC. Por certo, Melibeu, não me atrevera, A cantar junto a ti, se essa cantiga, Antes de ta escutar, ouvido houvera.

Justo parece, Amigos, que se diga: Não pode competir co'a flauta agreste Tudo o que desconhece a idade antiga.

SAL. O canto é tão divino, tão celeste, Que eu nunca de escutá-lo me fartara. Oh! Que cousas tão belas que disseste! (480-488)

Na última estrofe, é utilizada uma sextilha, assim como na abertura da écloga.

Concebidos como poemas de louvor, tanto a *Bucólica IV* como a *Écloga III* situam-se num espaço arcádico, no qual o político e o fictício se inisturam. Dirigida ao filho recém-nascido do cônsul Polião, também envolvido no tratado de paz de Brundísio, a bucólica de Virgílio remete a um mundo político. No entanto, não é o aspecto político que sobressai no poema mas o seu caráter profético: novos tempos virão após o nascimento do menino e todo o orbe conhecerá a plenitude da felicidade quando aquele alcançar a idade adulta.9

Já a *Écloga III* é mais "histórica", no sentido de que as referências a fatos acontecidos são mais diretas. Ao mesmo tempo, o poeta opera a transformação da figura histórica de Pombal na figura literária de Albano que, por sua vez, os personagens da écloga querem alçar à condição de divindade. Trata-se de um movimento em direção a um mundo mítico em que essa transfiguração é aceitável e não corre o risco de se chocar contra os preceitos católicos da época. Além do mais, cenas de guerra e louvações à monarquia portuguesa, misturadas à entidades da mitologia clássica, servem para elevar o valor do poema

⁹ Cf. MENDES, 1985. p. 222 e 226.

e do seu herói, na medida em que este é colocado no mesmo patamar dos personagens constantes numa literatura já consagrada.

> Quem de tamanho mal escaparia, Se o grande Deus do Céu não protegesse A gente lusitana, a gente santa, Que para o seu brasão a cruz levanta!

Ele nos concedeu com mão piedosa Uma alta Divindade em nosso amparo, Que fez segura a sorte duvidosa E a todo o nosso dano pôs reparo. Já fugiu a tormenta tenebrosa: Já resplandece o Céu sereno e claro: Feliz, ó Portugal, feliz mil vezes O destino dos povos portugueses!

Por esta Divindade entrou a cura Do contágio fatal, que o Reino via:

A sua atividade é que segura Toda a conservação da Monarquia.

(421-435)

Note-se a preocupação com as simbologias cristã e monárquica, colocadas em posição de união: a cruz e o brasão. Além disso, foi o "Grande Deus do Céu", católico, quem concedeu a Divindade que viria para resgatar Portugal do sofrimento. Percebe-se uma nítida preocupação em explicitar a submissão do texto aos preceitos da Igreja Católica Romana. Na primeira edição de *Obras*, de 1768, na qual está incluída a *Écloga III*, Cláudio manifesta ter usado de recursos da mitologia pagã "por adorno da Poesia".

Protesta o Autor que somente por adorno da Poesia usou das palavras Deuses, Numes, Divindades, Agouros etc e outras expressões dissonantes aos dogmas da Santa Madre Igreja de Roma: o que tudo sujeita a sua correção, como verdadeiro Católico etc.¹⁰

¹⁰ Esta citação encontra-se em COSTA, 1996. p. 305 e COSTA, 1768. p. 314.

Em Cláudio Manuel da Costa, contudo, percebe-se que a utilização da convenção clássica nunca esconde os fatos históricos que devem ser mostrados. É clara, no momento da escritura da Écloga III, a adesão do poeta mineiro à política pombalina e à integridade do reino português, posição esta última que sabemos irá mudar quando Cláudio junta-se ao movimento de independência dos inconfidentes. A evolução política de Cláudio rumo a uma postura nacionalista é perceptível através de sua obra. Quando escreve, mais tarde, o poema épico Vila Rica, Cláudio está preocupado em estabelecer as bases da fundação de uma cultura que viria a se desenvolver na Capitania das Minas Gerais, a partir da descoberta do ouro pelos paulistas. Para isso, faz uso de documentos históricos, notas de rodapé, depoimentos de testemunhas, chegando a escrever um texto histórico, em prosa, visando facilitar a compreensão dos versos. Entre a publicação da Écloga III e o Vila Rica, passaram-se cinco anos. Neste último, Cláudio busca os mitos e a história locais, procurando engrandecê-los, tal como outros poetas fizeram em relação às suas pátrias. No Vila Rica, as referências clássicas aparecem mescladas a elementos de origem indígena (personagens, nomes brasílicos). Se é verdade que os modelos clássicos estão presentes, por outro já não é mais possível, para Cláudio, ignorar os apelos do momento histórico em que vive e todas as influências recebidas do Iluminismo.

Segundo João Pedro Mendes, a *Bucólica IV* apresenta um tom próximo do épico e o primeiro verso seria uma advertência para o assunto mais elevado de que trataria ao invés dos corriqueiros temas bucólicos. Não estaria Cláudio Manuel da Costa se preparando para compor uma epopéia assim como fez Virgílio mais tarde? Se assim for, a *Écloga III* poderia ser vista como uma preliminar para algo mais grandioso como o *Vila Rica*, desenvolvido em 10 cantos. Entre as aproximações que poderíamos fazer entre uma obra e outra, diríamos que ambas buscam a história e a inserem no fictício. Contudo, enquanto o *Vila Rica*, idealizado como épico, hibridiza-se em documento histórico, a *Écloga III*, situada no gênero pastoril, está na fronteira com o épico.

A utilização de fórmulas consagradas pela tradição clássica, por parte dos poetas mineiros do século XVIII e, em particular, por Cláudio, indica a realização de um processo comunicativo no âmbito

da convenção estética da época: o Arcadismo. O recurso ao convencionalizado permitiu a veiculação e aceitação de outras mensagens que não podiam circular fora do socialmente consentido. Além disso, Cláudio, como todo autor, nunca retomou, identicamente, os seus modelos, transformando-os em função de seus objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Cláudio Manuel da. Obras. Coimbra: Luís Secco Ferreira, 1768.

COSTA, Cláudio Manuel da, GONZAGA, Tomás Antônio, PEIXOTO, Alvarenga. A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Instituto Nacional do Livro / Editora da Universidade de Brasília, 1985.

NOTA SOBRE O SENTIDO DE *TYPHOS* NA TRADIÇÃO CÍNICA

Olimar Flores Júnior

Dentre todos os princípios éticos que fundamentam o cinismo, um dos mais destacados é a campanha aberta contra a fama, a vaidade, o orgulho e as falsas opiniões. Na maioria das fontes antigas, dois conceitos gregos, intimamente relacionados, respondem, independentemente dos matizes de cada contexto, pelo conjunto desses vícios: $\delta \acute{o} \xi \alpha$ e $\tau \~{u} \phi o \varsigma$. Weber, no final do século passado, expressa com as seguintes palavras a sua importância: $Verba \delta\acute{o} \xi \alpha$ et $\tau \~{u} \phi o \varsigma$ Cynicorum quasi tesserae sunt. A compreensão do cinismo dificilmente deixará de passar pelo complexo e intrincado jogo de significados que envolvem tais conceitos.

Limito-me aqui ao segundo deles e, sem qualquer preocupação em estabelecer *uma* tradução – mesmo porque cada contexto impõe suas próprias exigências – buscarei antes oferecer algumas informações que possam auxiliar num entendimento satisfatório do termo, partindo de suas acepções mais gerais até o modo específico com que se insere na tradição cínica.

¹ WEBER, 1887, p.241: "as palavras dóxa e typhos são como tésseras dos cínicos".

Tomo, de início, um fragmento de um poema atribuído a Crates e conservado por Diógenes Laércio:²

Existe uma cidade, Pera, em meio a um vinoso *typhos* bela e rica, toda suja e sem ter nada, para onde não navega o parasita tolo, nem o glutão que exulta com as bundas das prostitutas. Mas timo e alho ela produz, e figos e pães, e por causa dessas coisas seus homens não brigam uns com os outros, nem pegam em armas por dinheiro ou glória.

Trata-se de uma engenhosa paródia de dois versos homéricos,³ a partir da qual Crates compõe uma metáfora do próprio filósofo cínico, elogiando a extrema simplicidade da sua aparência e a virtude do seu modo de vida. Partindo da descrição fictícia de Creta feita por Ulisses a Penélope, Crates descreve a sua própria cidade fictícia, que corresponde ao cínico e à sua doutrina. Pera, o nome com que esta cidade é batizada, designa, na verdade, a sacola que o cínico carrega, na qual leva os poucos objetos que possui, e que consitui um dos traços distintivos da sua aparência. Compõe, em diferentes combinações, junto com o manto grosseiro e o bastão, a "armadura" cínica, e simboliza o rigorismo da doutrina e a conseqüente frugalidade dos que a assumem. A própria conversão ao cinismo exprime-se pela posse desses objetos. Assim Diógenes Laérico explica a evolução filosófica de Bíon de Boristene:

² D.L. vi 85: Πήρη τις πόλις ἐστὶ μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι τύφῳ, καλὴ καὶ πίειρα, περίρρυπος, οὐδὲν ἔχουσα, εις ἣν οὔτε τις εἰσπλεῖ ἀνὴρ μωρὸς παράσιτος, οὔτε λίχνος πόρνης ἐπαγαλλόμενος πυγῆσιν ἀλλὰ θύμον καὶ σκόρδα φέρει καὶ σῦκα καὶ ἄρτους, ἐξ ὧν οὐ πολεμοῦσι πρὸς ἀλλήλους περὶ τούτων, οὐχ ὅπλα κέκτηνται περὶ κέρματος, οὐ περὶ δόξης.

³ Cf. Od. xix 172-3. Com relação ao estabelecimento do texto, é interessante notar que em uma das variantes (Demétrio de Falero) é conservada, no primeiro verso, a expressão homérica yαῖ ἔστι, no lugar de πόλὶς ἐστὶ. A preferência pela última na maioria das fontes pode indicar a dimensão propriamente política do pensamento cínco. Cf. GIANNANTONI, 1990, vol.II, p.550 (V H 70).

A princípio Bíon preferia as doutrinas acadêmicas, no tempo em que ouvia Crates. Depois adotou a disciplina cínica, tomando o manto e a sacola.⁴

Também Diógenes atestava a importância alegórica da πήρα, com um jogo de palavras baseado no adjetivo ἀνάπηρος, que significa estropiado, que perdeu o uso de um membro ou de uma faculdade ou ainda cego, muitas vezes se referindo à perda do bom uso da inteligência:

Os inválidos ele dizia serem não os surdos e os cegos, mas os que não tinham uma sacola.⁵

Ao descrever a sua Pera, Crates substitui a expressão original οἴνοπι πόντω, no mar vinoso, cor de vinho ou escuro como o vinho por um οἴνοπι τύφω, em meio ao typhos vinoso ou escuro. Substitui também o adjetivo περίρρυτος, circundada de água por todos os lados, por περίρρυπος, completamente sujo, que no segundo verso exprime a paradoxal condição do filósofo cínico: o cínico, sempre sujo e maltrapilho, e não tendo nada, é ainda belo e opulento, já que a pobreza em que vive decorre de uma radical autárkeia que lhe garante a liberdade e, conseqüentemente, a felicidade. Assim, o cínico se opõe ao parasita tolo, ao glutão amante de prostitutas e leva uma vida austera sugerida pela simplicidade daquilo que a cidade Pera produz – timo, alho, figos e pães – e passa ao largo de toda ambição por riquezas ou glória. O poema se fecha justamente com a palavra δόξα, em simetria com o termo τῦφος colocado no fim do primeiro verso.

Mas então o que vem a ser *typhos*, que mantive até aqui propositalmente sem tradução? O seu primeiro sentido é *fumaça*,

⁴ D.L. iv 51: Οὖτος τὴν ἀρχὴν μὲν παρητεῖτο τὰ Ακαδημαϊκά, καθ' δν χρόνον ἤκουε Κράτητος· εἶτ' ἐπανείλετο τὴν κυνικὴν ἀγωγήν, λαβὼν τρίβωνα καὶ πήραν. Para a tradução, adoto a lição de Reiske, que estabelece προήρητο no lugar de παρητεῖτο. Cf. a nota de R.D.Hicks ao texto laerciano (LAERTIUS, 1991, p. 428-9). Sobre as dificuldades da passagem veja-se também KINDSTRAND, 1976, p.160 (T19).

⁵ D.L. vi 33: Αναπήρους ἔλεγεν οὐ τοὺς κωφους καὶ τυφλοὺς, ἀλλά τους μὴ ἔχοντας πήραν.

bruma ou névoa, provavelmente ligado pela etimologia a fumus do latim. Temos ainda os correspondentes verbais τύφω, significando basicamente fazer fumaça, enfumaçar ou consumir na fumaça e τυφόω, com o sentido mais específico de encher de fumaça, ocultar, escurecer ou cegar com o vapor. Liga-se ao mesmo vocábulo o nome do lendário Tifeu (Τυφωευς ου Τυφῶν), monstro que, segundo Hesíodo, é gerado a partir da Terra e do nevoento e brumoso Tártaro (Τάρταρος ἠερόεις 6) e deste último herda a obscuridade, que se associa à força e à violência. É contra Tifeu o último combate de Zeus narrado na Teogonia:

ele sobre mortais e imortais teria reinado se não o visse súbito o pai de homens e Deuses.⁷

Vencido, Tifeu é fulminado pelo raio de Zeus e lançado no mesmo Tártaro e de lá governa os ventos, não os ventos úteis e benévolos, Notos, Bóreas e Zéfiro, mas os ventos das procelas que causam ruína e destruição aos homens, "atulhando-os de pó e de doloroso turbilhão". Deriva daí o sentido moderno da palavra *tufão*, que se reproduz na maioria das línguas modernas ocidentais. Uma outra tradição, dada por Apolodoro, diz que Zeus pôs fim à luta lançando Tifeu na cratera do Etna, vinculando-o deste modo ao fumo e ao pó que sobem constantemente do vulcão. *Typhos*, de que Tifeu é a personificação, representa não só uma força destruidora, mas, principalmente um efeito físico, – seja a fumaça, o vapor ou a poeira levantada pelos ventos – cujo traço comum é provocar uma dificuldade visual, levando conseqüentemente a um prejuízo no discernimento da realidade, e, tendo em vista que Tifeu é sepulto mas não morto, continuando a lançar fogo e fumaça pela boca do vulcão,

⁶ Cf. Teog. 119, 723a, 736, 807.

⁷ Teog. 837-8. Tradução de Jaa Torrano (HESÍODO, 1992).

⁸ Teog. 880.

⁹ Navia sugere ainda a possibilidade de que o termo português tenha influenciado o chinês *taifung*, que significa "grande vento" (NAVIA, 1996, p.138-41). Para o presente estudo baseio-me neste e no indispensável CAIZZI, 1980.

¹⁰ Apolodoro i 6, 3.

exprime ainda *a chama que nasce do orgulho*. 11 Cabe mencionar também a relação entre *typhos* e o substantivo ἐμβροντησία (βροντή, o raio, com o qual Zeus derrota Tifão), isto é, a estupidez ou estupor próprio de quem é atingido por um raio.

Ainda no campo da mitologia, convém lembrar que o leão de Neméia, cuja morte constiuti um dos trabalhos de Héracles, descende de Tifeu, conforme relata também Apolodoro. ¹² O dado é importante, já que Héracles é o patrono divino dos cínicos ¹³ e já Díon Crisóstomo (*Or.* LXI), certamente aproveitando-se da lenda num de seus discursos, opõe-no ao próprio Tifeu (ou Tifão), que aparece como símbolo da escuridão que causa confusão na mente humana. ¹⁴ O mesmo Díon, noutro lugar (*Or.* VIII), refere-se ao mito de Héracles e Prometeu com as seguintes palavras:

Com Prometeu, que me parece ter sido também um sofista, Héracles se encontrou, no tempo em que aquele estava preso à ruinosa dóxa e tinha o fígado inchado e aumentado cada vez que o louvavam e diminuído quando recebia alguma reprovação, e se apiedando dele, põe fim ao *typhos* e à philonikia de que era acometido.¹⁵

Da mitologia à medicina: no vocabulário médico, *typhos* designa, de um modo geral, certos tipos de febre (uso que se conserva atualmente na nossa febre tifóide), mas mais precisamente o estado de confusão mental, delírio e entorpecimento que acomete os doentes de febre. Daí, a forma verbal τετύφωμαι, indicando a perda do juízo ou do discernimento, podendo, conforme o contexto ser traduzido por *delirar*, *vangloriar-se* ou *dizer tolices*. ¹⁶

¹¹ Cf. CAIZZI, op. cit., p. 56.

¹² Apolodoro ii 5, 1.

¹³ Juliano (*Or.* ix 8, 187c), lembrando Enomau de Gadara, concorda que o cinismo não é "antistenismo" nem "diogenismo" e considera Héracles como o real fundador da escola.

¹⁴ Cf. NAVIA, op. cit., p.139.

¹⁵ Apud CAIZZI, op. cit. p. 57-8.

¹⁶ Uma rápida digressão: Baudelaire, num contexto em que trata do riso, da loucura e do orgulho, afirma: "Eu não conheço em absoluto loucos humildes" (BAUDELAIRE, 1991, p.32).

Para voltarmos ao âmbito filosófico, um trecho do *Fedro* parece-me interessante. Vale a pena citá-lo, mesmo sendo um pouco longo. Interrogado por Fedro, sobre a verdade do mito de Orítia, Sócrates responde:

Eu, caro Fedro, acho tudo isso muito bonito, mas é trabalho para um homem de grande inteligência, a quem o esforço não intimida, e aí não encontramos a felicidade. Além disso, será necessário interpretar a seguir a figura dos Hipocentauros, a da Quimera, e finalmente uma multidão de Górgonas e de Pégasos, um número pasmoso de outras criaturas inexplicáveis e lendárias. Se, por incredulidade, se procura dar verossimilhança a esses seres, usando para isso de uma curiosa e grosseira sabedoria, perde-se nisso o tempo e não podemos apreciar a vida como convém. O meu lazer, não o destino a essas explicações e eis aí a razão da minha atitude: ainda não cheguei a ser capaz como recomenda a inscrição délfica de conhecer a mim próprio. Parece-me ridículo, pois, não possuindo eu ainda esse conhecimento, que me ponha a examinar coisas que não me dizem respeito. Não me interessam essas fábulas e conformo-me com a tradição. Não são as fábulas que investigo: é a mim mesmo. Talvez eu seja um animal muito mais extravagante e cheio de orgulho que Tífon; ou, por ventura, um animal mais pacífico e menos complicado, cuja natureza talvez participa de um misterioso e divino destino, mas que não se enche com os fumos do orgulho.17

Typhos expressa, então, o orgulho dos que, por insensatez ou ingenuidade decorrentes de uma falta de discernimento da realidade, exploram e procuram discorrer sobre coisas que escapam à própria experiência e que, de modo algum, são alcançáveis pela inteligência humana, sendo, portanto, pura perda de tempo. A mesma idéia retorna, já num contexto cínico, na discussão de Crates com o megárico Estílpon. Deste último diz Crates, num poema burlesco conservado por Diógenes Laércio e reproduzido na Antologia Planúdea:

¹⁷ Platão, *Fedro* 229d e ss. Uso a tradução de Jorge Paleikat (PLATÃO, 1960). Nas demais passagens citadas, salvo outra indicação, as traduções foram feitas por mim.

Vi Estílpon tendo difíceis aflições em Megara, onde dizem estar o leito de Tifeu. Lá ele ficava discutindo, muitos amigos ao seu redor: Buscando a virtude ao lado de livros, perdiam tempo.¹⁸

Para o cínico, cuja filosofia é, antes de tudo, uma *práxis*, discorrer e discutir sobre a virtude – ao invés de praticá-la – não passa de *typhos*.

No mesmo sentido, vai a polêmica contra Platão, cuja doutrina os cínicos não suportavam. Ainda Diógenes Laércio, valendo-se tanto do substantivo τῦφος quanto do verbo τετύφωμαι, escreve:

Certa vez, quando Platão recebia amigos vindos da parte de Dionísio, Diógenes, pisando em seus tapetes, disse: "piso na vanglória de Platão". E Platão para ele: "quanto orgulho demonstras, Diógenes, pensando não ser orgulhoso!" Alguns afirmam que Diógenes falou: "Piso no orgulho de Platão!" e que este replicou: "com outra espécie de orgulho, Diógenes". 19

De fato, os cínicos foram, mais de uma vez, acusados de, também eles, sucumbirem ao *typhos*, um *typhos* peculiar e um tanto inusitado, mas ainda assim *typhos*:

Tendo Antístenes levantado a parte puída do seu manto para exibi-la, Sócrates, olhando, diz: "vejo através do teu manto o desejo de glória.²⁰

¹⁸ D.L. ii 118: καὶ μὴν Στίλπων' εἰσεῖδον χαλέπ' ἄλγε' ἔχοντα ἐν Μεγάροις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς, ἔνθα τ' ἐρίζεσκεν, πολλοὶ δ' ἀμφ' αὐτὸν ἑταῖροι τὴν δ' ἀρετὴν παρὰ γράμμα διώκοντες κατέτριβον.

¹⁹ D.L. vi 26: Πλατῶν αὐτοῦ ποτε τὰ στρώματα κεκληκότος φίλους παρὰ Διονυσίου, ἔφη, "πατῶ τὴν Πλάτωνος κενοσπουδίαν" πρὸς δν ὁ Πλάτων, "ὅσον, ὧ Διόγενες, τοῦ τύφου διαφαίνεις, δοκῶν μὴ τετυφῶσθαι". οἱ δέ φασι τὸν Διογένην εἰπεῖν, "πατῶ τὸν Πλάτωνος τῦφον" τὸν δὲ φάναι, "ἑτέρῳ γε τύφῳ , Διόγενες".

²⁰ D.L. vi 8: στρέψαντος αὐτοῦ [scil. Antisthenis] τὸ διερρωγὸς τοῦ τρίβωνος εἰς τὸ προφανές, Σωκράτης ἰδών φησιν, "ὁρῶ σου διὰ τοῦ τρίβωνος φιλοδοξίαν". Cf. D.L. ii 36.

Um outro autor que me parece particularmente interessante para a discussão é Luciano. Ele, de certa forma, sintetiza a posição do cinismo com relação ao *typhos* e diversas vezes ao longo da sua obra faz referência a ele. Trata-se normalmente de uma perspectiva ética, que, de resto, prevalece em todo o cinismo. Por outro lado, o radicalismo da afirmação do cínico Mônimo, segundo a qual toda empresa humana não é mais do que mero *typhos*,²¹ abre a possibilidade para outras interpretações: ocorre que a mesma sentença é mencionada por Sexto Empírico,²² dando ao conceito de *typhos* uma dimensão epistemológica, aproximando cinismo e ceticismo.

Em Luciano, typhos ocorre basicamente em duas situações:23 exprime a vaidade própria do filósofo que o leva a ostentar - e, o que é mais grave, ensinar – um conhecimento que não possui e que, por sua própria natureza, não é acessível ao homem. Dois dos seus diálogos são exemplares nesse sentido, o Icaromenipo e o Hermótimo. Neles Luciano ataca o filósofo charlatão e presunçoso que discorre, por exemplo, sobre os fenômenos celestes, define a constituição do sol, mede a distância até a Lua, tudo sem jamais ter-se levantado do chão. A situação se agrava quando ele tenta demonstrar a veracidade da sua improvável doutrina por meio de raciocínios abstrusos e malabarismos retóricos, fazendo de tal *alazoneia* (termo grego que pode ser traduzido por fanfarronice, jactância) um claro sintoma de quem se deixa governar pelo typhos. Por outro lado, na ótica luciânica, o typhos permeia as relações entre o escravo e o senhor e entre o rico e o pobre. O resultado é um sentido concreto de typhos, ou seja, a riqueza, a glória e o poder são ilusões e enganos pelos quais os homens insensatamente combatem.

Compreende-se portanto a razões que levam Antístenes a definir como meta do sábio a *atyphia*, a ausência ou o abandono de todo *typhos.*²⁴ O *typhos* é, portanto, uma fumaça que, mais do que ocultar a realidade, vai na verdade desfigurá-la, levando os homens que se

²¹ D.L. vi 83.

²² Contra os matemáticos viii 5.

²³ Cf. CAIZZI, op. cit., p.64.

²⁴ Antístenes, fr. 97 Caizzi. Cf. Juliano, Or. vii 214b.

submetem a ele a tomar as coisas pelo que elas não são e, delirantes como num acesso de febre, assumi-las e ostentá-las como verdade.

Para finalizar, convém retornar ao poema que me serviu de ponto de partida: o cínico permanece isolado no meio da *pólis*, assim como a Creta de Ulisses circundada de água por todos os lados, mas, sendo *átyphos*, permanece lúcido entre a multidão de homens estúpidos e ingênuos, cegos pelo escuro *typhos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Edusp, 1991.
- CAIZZI, F.D. Tῦφὸ: contributo alla storia di un concetto. *Sandalion*. Sassari, v.3, p.53-66, 1980.
- GIANNANTONI, G. Socratis et socraticorum reliquiae. Napoli: Bibliopolis, 1990, 4 vols.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- KINDSTRAND, J.F. Bion of Borysthenes. Uppsala: Almqvist e Wiksell, 1976.
- LAERTIUS, Diogenes. *Lives of eminent philosophers*. Transl. H.D.Hicks. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- NAVIA, L.E. *Classical cynicism. A critical study*. Westport: Greenwood Press, 1996.
- PLATÃO. *Diálogos. Ménon. Banquete. Ferdro.* Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.
- WEBER, E. De Dione Chrysostomo cynicorum sectatore. *Leipziger Studien*. Leipzig, v.10, n.1, 1887.

INCESSANTE ESPETÁCULO: FELLINI E NÉLIDA PIÑON

Leonardo Francisco Soares

Esboçaremos aqui um movimento interpretativo de duas narrativas da contemporaneidade: o romance *A força do destino*,¹ de Nélida Piñon, e o filme *E la nave va*,² de Federico Fellini. Quem conhece os dois textos poderá desconfiar da aproximação que eu vou propor. Todavia, ela ilumina a minha leitura, que se alimenta de misteriosas semelhanças, combinações e intertextualidades.

Em *E la nave va* (1983), Federico Fellini narra a viagem de um transatlântico, o Glória N, encarregado de lançar em alto mar as cinzas de uma diva da ópera (Edmea Tetua), no limiar da Primeira Guerra Mundial. A primeira seqüência é uma homenagem ao próprio cinema, começando como um documentário antigo que aos poucos vai ganhando fluência, movimento e cor. Este conjunto admirável de fotogramas apresenta a evolução do discurso cinematográfico: é o cinema mudo – "imagens sujas", aceleradas, preto e brancas – e o primeiro ruído é o de uma velha máquina de projeção. Depois dos planos da multidão no cais, emerge uma espécie de caleidoscópio do universo felliniano, com seus *clowns* e suas matronas. Só a seguir, surgem "ruídos realistas" (os do navio) para aparecer em seguida – como nos filmes mudos – o uso do gráfico (a legenda): "Perguntam o que está acontecendo. Quem sabe?" Segue-se a marcação do

¹ PIÑON 1997.

² E La Nave Va, Federico Fellini, 1983, Itália.

tempo, entre o piano, o cortejo fúnebre e, só depois de sabermos das cinzas de Edmea Tetua, a cor aparece lentamente, assim como as vozes, os diálogos, os amplos movimentos de câmara e a primeira ópera, *A força do destino*.

Em 1977, movida por sua paixão pela ópera, a escritora Nélida Piñon aliou a sua arte à do compositor Giuseppe Verdi, compondo o romance *A força do destino*, uma paródia da grande ópera de mesmo nome. O texto de Nélida Piñon abre-se com a seguinte epígrafe:

"Artista s. 2g e adj. 2g. Aquele que, ou "que sabe artifícios delicados e sutis."

(Antonio de Moraes Silva. *Diccionario da lingua portugueza*, tomo primeiro, anno de 1813, Lisboa) Com licença da meza do desembargo do paço." ³

A inscrição da definição do vocábulo *artista* já anuncia o jogo literário proposto pela autora. Esta epígrafe aponta para um redimensionamento da consciência da representação através da presentificação do autor/artista, admitindo claramente o caráter ficcional da obra.

O texto fílmico de Fellini e o romance de Nélida Piñon chamam para o diálogo as várias vozes presentes no discurso operístico. A ópera, cujo germe encontra-se há mais de 2.500 anos na Grécia, é por sua própria natureza um texto híbrido. A multiplicidade e a pluralidade de vozes é característica peculiar desse discurso que reúne em seu interior uma gama de outras artes, como a música, o teatro, a dança e a literatura.

O que fazem o cineasta italiano e a escritora brasileira, ao tomar a ópera como fio condutor de suas narrativas, é refletir sobre a idéia de ficcionalidade, problematizando o processo de construção do ficcional, pois, como nos adverte Adorno, a ópera sempre esteve muito consciente de sua artificialidade e sobreviveu graças a essa consciência.

Em *A força do destino*, Nélida Piñon assume, alegremente, através da paródia, a absorção e a reelaboração de outros textos,

³ PIÑON, 1997, p.5.

construindo novos sentidos. Por sua vez, o texto parodiado, a ópera italiana *La forza del destino* de Giuseppe Verdi (1862) já é reescrita de outro texto, a peça teatral do Duque de Rivas, *Dom Álvaro o la fuerza del sino* (1835), inauguradora do Movimento Romântico Espanhol. Como num jogo de caixas chinesas, temos instaurado, no interior da narrativa de Nélida Piñon, um diálogo entre linguagens distintas.

Em *E la nave va*, Fellini também convoca o universo da ópera para construir sua narrativa. Trechos de óperas de Verdi, Rossini, Bellini e Tchaikovski são resgatados e transformados pelo olhar do cineasta. A encenação aparece como símbolo do afetamento teatral levado ao cume que, assim como o cenário, a maquiagem e o figurino, remete-nos ao espetáculo operístico com toda a sua artificialidade.

Em *E la nave va* e *A força do destino*, realidade e espetáculo fundem-se de maneira surpreendente e a níveis que criam um estado de indiscernibilidade. A ópera, o cotidiano organizado como espetáculo, proporciona uma intersecção de mundos e elimina a distinção entre espectador e espetáculo. Neste sentido, a seqüência do concurso de canto oferecido aos carvoeiros do Gloria N pelos passageiros-cantores é emblemática, pois, neste momento, a personagem é "espectadora complacente do papel que ela própria representa". É o universo do *voyeur*, o exibicionismo, o prazer de ser visto levado ao extremo da futilidade e do exagero.

O mesmo posicionamento evidencia-se em *A força do destino*. As personagens do romance reconhecem-se como seres de papel, privilegiando a encenação. Elas se comportam como se estivessem num estúdio de cinema ou num palco fazendo poses para a câmara ou para o olho do espectador/leitor em uma atitude típica do mundo cênico. Representação de representação, há nessas personagens a nítida consciência de estarem teatralizando (como no momento da fuga do trágico casal Álvaro e Leonora):

Irei com você para onde você ordenar, Álvaro. Cá entre nós, Leonora, porque está você a pentear-se agora, numa hora tão precária, piscando os olhos, testando as pestanas postiças,

⁴ DELEUZE, 1990, p.15.

como posando para um retrato. Vamos sua ingrata. Foi esta frase para mim, seu futuro amante ou para Nélida, que nem conhece, e apenas agora soube entre nós usufruindo de nossa companhia.⁵

Em um fantástico exercício de "egocentrismo narrativo", Nélida Piñon encena-se como personagem ficcional (entidade romanesca), tematizando a criação literária em um texto que mina a "ilusão de real" da narrativa tradicional. A narradora-cronista Nélida é contemporânea do leitor e insere esta perspectiva entre os detalhes e pormenores da época passada que descreve. Desta forma, a instância narrativa é marcada pelo plano da ação (tempo da matéria enunciada) e pelo plano da narração (tempo da enunciação/tempo do discurso).

À luz do intervencionismo da narradora-personagem, o anacronismo é utilizado conscientemente como forma de fundir duas dimensões temporais (século XVIII/século XX) e duas dimensões espaciais (Espanha/Brasil).

Entretanto, atrás da narradora-cronista Nélida, há uma outra voz (uma terceira pessoa), um narrador que assume a perspectiva de cada personagem, a qual oferece uma visão dos fatos e lança outras pistas sobre o enredo. Através desse artifício, Nélida Piñon se aproxima de um efeito próprio do discurso operístico: a orquestração de vários sentimentos e a pluralidade de pontos de vista.

Em *E la nave va*, também contamos com a presença de um narrador-cronista, o jornalista Orlando que dialoga com seu público leitor/espectador e com as outras personagens. Com seu tipo bonachão e seu discurso pretensamente intelectual, o narrador-cronista Orlando anda por todo o navio em busca de informações a respeito de Edmea Tetua. Ele aparece a todo momento interpelando, comentando, ironizando ou confessando-se, em suma, uma criatura ficcional, que adentra o texto fílmico para marcar as suas articulações, conexões e inter-relações.

Em um dado momento do filme, o jornalista Orlando mostra para a câmara – ou melhor, para o espectador – uma fotografia da Ilha de Erimo. Há um movimento de aproximação (grande plano) e

⁵ PIÑON, 1997, p.10.

a fotografia toma todo o espaço da tela. É como se, no terreno da representação, o simulacro fosse mais eficiente do que o próprio objeto. E se Fellini prefere o fruir da imagem à realidade, é porque ele tem consciência de que a imagem encerra, na ausência do objeto que reproduz, um certificado de presença pois, como nos adverte Roland Barthes, com o advento da fotografia, "(...) o passado é a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca." ⁶

Em *A força do destino*, a justaposição de registros lingüísticos – diálogos pomposos do século XVIII se misturando com a gíria popular contemporânea – contraditórios do ponto de vista temporal e social, termina por carnavalizar o espaço da representação verbal. Além disso, a ausência de travessão e aspas na marcação dos diálogos e, em alguns momentos, a eliminação do ponto final, substituído pela barra, criam uma explosão múltipla de vozes, permitindo o fluir de um ritmo livre e musical no texto, o que o aproxima ainda mais da retórica operística. Essa multiplicidade e simultaneidade de vozes é evidente, por exemplo, na passagem em que o casal Álvaro e Leonora prestes a fugir, é surpreendido pelo pai da moça, o marquês de Calatrava:

Criados, corram aqui, eis um ladrão na casa, devemos acorrentá-lo, para os esbirros e a justiça/ pai, tudo menos esta desfeita, eu amo Dom Álvaro/ então, desgraçadinha, confessas tal amor?/ e acaso é amor maldito também, desde quando homem e mulher não gozam de todos os benefícios para se amar à vontade e sem chateação?/ não basta serem homem e mulher/ ah, se Dona Leonora fosse varão, o senhor aprovaria o nosso amor homossexual?/ pelo menos não estaria à minha vista, eu teria assegurado à sociedade de Sevilha que a honrada casa de Calatrava jamais se uniria a um telhado menos digno com o propósito de ter filhos/ pai, acalme-se, como podemos debater problemas tão graves se gritamos todos ao mesmo tempo, já não sei qual palavra é de minha lavra, qual verbo brotou do seu coração/.⁷

⁶ BARTHES, 1981, p. 58.

⁷ PIÑON, 1997, p.24.

E se a epígrafe do romance denuncia a intenção da autora, o último parágrafo termina por sintetizar o seu projeto estético. O livro encerra-se com a descrição das "dramatis personae", momento em que as personagens retornam ao palco da narrativa para receber os aplausos. A última dessa lista é a cronista Nélida, descrita da seguinte forma:

Nélida: não escreve por esporte, também não se deixa seduzir pelo dinheiro. Nestes casos, ela é bem nobre. Seus motivos conserva secretos, carrega o próprio enigma. Não cabe tentar analisá-los aqui. Também ela não consentiria, zela em excesso pela própria intimidade. Desde pequena adestrou a mão direita para enfrentar a caneta. O instrumento provou-se propenso a armazenar apenas palavras bem comportadas. As melhores fugiam-lhe pela janela, tal a sua velocidade. Já aos treze anos, livrou-se deste jugo utilizando as duas mãos sobre a pequena máquina Hermes que, em verdade, escreve seus livros. Teve ela apenas o trabalho de assiná-los.⁸

Esta passagem, acentuadamente irônica, lança dúvidas a respeito da autoria, negando que Nélida tenha escrito os seus livros. Na verdade, a máquina Hermes, uma referência ao mensageiro dos deuses, deus do comércio e da eloqüência, escreveu-os. No entanto, longe de buscar uma interpretação última do texto último, tal e qual o faria a hermenêutica, o texto de Nélida Piñon não aponta para o sentido único, mas para a relatividade de sentidos.

É também em torno de outros sentidos que se move a narrativa de Federico Fellini. Ao final do filme, o cineasta italiano exibe todo o aparato técnico utilizado na sua produção: "No final, mostro o estúdio e a mim mesmo atrás da câmara. Desvendo todo o encanto mágico". Neste momento, um jogo entre mostras e máscaras faz-se nítido. Ao revelar-se a câmara que foca o navio e todo o artifício técnico utilizado na construção do texto fílmico, somos ludibriados, temos por um instante a sensação de estarmos diante de um desmascaramento total dos artifícios do espetáculo cinematográfico. No entanto, há um outro olhar atrás da câmara que pode ser vista, reiniciando-se o jogo de máscaras próprio da arte contemporânea.

⁸ PIÑON, 1997, P.108.

⁹ Depoimento de Federico Fellini a respeito do filme *E la nave va*. In: CHANDLER, 1995, p. 198.

Nas palavras de Umberto Eco, a ópera é o teatro da totalidade no qual as dimensões humanas se afirmam por todos os caminhos da expressão e da comunicação: o verbo, o gesto, o canto e o figurativismo plástico. Ancorados nesse discurso híbrido, Federico Fellini e Nélida Piñon levam às últimas conseqüências as potencialidades narrativas, colocando a nu o processo de construção do ficcional. Para os dois "artistas", o mundo não é senão um gigantesco palco, esse incessante espetáculo que perpassa as páginas de *A força do destino* e os fotogramas de *E la nave va*.

Onde está a realidade, onde está a fantasia? Qual é o teatro e qual é a vida? Nessa intencional confluência e confusão de sentidos, encontram-se os textos de Federico Fellini e de Nélida Piñon. No terreno de suas ficções, tudo se desenrola de modo a que nada seja completamente apreendido, pois estamos no perfeito domínio das visões, dos fantasmas, dos simulacros. Como nos sonhos, como nas recordações, como no cinema, enfim, como na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: Edições 70, 1981.

CHANDLER, Charlote. Eu, Fellini. Rio de Janeiro: Record, 1995.

COSTA, Lígia Militz da. "A força do destino e a transgressão da mimese clássica". In: Letras, 3. Santa Maria, jan./jun. 1992.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, Umberto. A obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PIÑON, Nélida. A força do destino. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CORRESPONDÊNCIAS: MONTEIRO LOBATO E OS MODERNISTAS, OSWALD E MÁRIO DE ANDRADE

Dilma C. Branco Diniz

As relações entre Monteiro Lobato e Oswald e Mário de Andrade vêm gerando ardentes polêmicas, desde o início do movimento modernista. Na tentativa de descobrir fatos novos e/ou documentos reveladores de detalhes dessa convivência, recorri a numerosos acervos, bibliotecas e arquivos.

Tratarei dessas "correspondências" em três etapas distintas, tomando como ponto de partida, em cada uma delas, uma carta diferente. Primeiro, discuto o modo de pensar de Lobato e Oswald de Andrade, em 1916; depois, examino as relações entre o editor Monteiro Lobato e o escritor Mário de Andrade, em dois momentos: em 1921 e em 1930.

1. UMA CARTA DE OSWALD DE ANDRADE A MONTEIRO LOBATO, EM 12 DE JANEIRO DE 1916

Quando em 1911 morre seu avô, o Visconde de Tremembé, Monteiro Lobato recebe de herança a fazenda São José, no Vale do Paraíba do Sul, uma enorme propriedade encravada na Serra da Mantiqueira. E é na fazenda, como proprietário rural, que Lobato vai prestar mais atenção aos caipiras e desse aprendizado criará, no final de 1914, o tipo que o consagrará definitivamente na vida literária – o Jeca Tatu. Como fazendeiro, Lobato conhecia intimamente o Brasil: via-o pobre e endêmico. Sabia, contudo, que a classe dirigente do país não queria enxergar a distância, que cada vez mais se alargava entre a camada "consciente" e culta e a massa brasileira, pobre e inculta. Nessa época, declarou:

O Brasil é um carro de boi. Mas um carro que vexado de o ser traz ensebados os eixos para não rechinar. Falta-lhe a bela coragem de ser carro de cabeça erguida, e chiar à moda velha, indiferente ao motejo de Paris – a grande obsessão brasileira. O mal não está em ser carro de boi. Está em o esconder.

Com essas palavras, Monteiro Lobato mostra-se um precursor do "desrecalque localista",² de que nos fala Antonio Candido em relação ao movimento modernista. Realmente, o Modernismo libertou nossos recalques históricos, étnicos e sociais, trazendo-os à tona da consciência literária. Nossas deficiências, supostas ou reais, que, em geral eram resolvidas pela idealização, passam a ser reinterpretadas pelo movimento modernista, que as encara de frente, sem complexos de inferioridade e até com certo orgulho.

Mas Lobato apresenta-se ainda bastante constrangido em relação à nossa dependência de Paris que, em sua opinião, é "a grande obsessão brasileira". Por isso, esse pensamento lobatiano torna-se muito revelador, pois ilustra muito bem sua posição intermediária: desrecalcado quanto ao Brasil, mas recalcado ainda diante da supremacia parisiense. A esse respeito, torna-se curioso cotejar essa posição "precursora" de Monteiro Lobato com a posição assumida por Oswald de Andrade, no início de 1916. Comecemos pela seguinte carta, escrita por Oswald de Andrade:

São Paulo 12.1.16 Meu caro Lobato, Investi contra ti hoje pelas colunas do "Correio Paulistano". Duas as razões – é preciso fazer barulho em torno do nosso

¹ LOBATO, 1950, v.X, p.97.

² CANDIDO, 1985, p.121.

Wasth e eu preciso defender o litoral civilizado, onde vive a única coisa que fiz até hoje de sério – *Mon coeur balance*, de colaboração com G. de Andrade e Almeida. Mandar-te-ei pela *Cigarra* de sábado o 1º ato. Os outros irão pelo correio. Em nome de Felyne Verbist e de Carlos Fradique Mendes, intimo-te a detestar de novo cordialmente o caboclo. Morra o cateretê!

Teu, muito teu, *sans aucune rancune*. Oswald ³

Essa carta nos mostra dois aspectos muito reveladores na relação Lobato/Oswald. Primeiro aspecto: a carta comprova a existência de um tipo de "polêmica como espetáculo". De fato, essa polêmica, que aconteceu como um animado debate público, gira em torno da arte do pintor Wasth Rodrigues. Embora atinja Lobato, Oswald não tem a intenção de atacar o amigo, mas quer, isto sim, chamar a atenção do público leitor, transformando a controvérsia em espetáculo: "é preciso fazer barulho em torno do nosso Washt". Tanto que, no final da carta, despede-se assim de Lobato: "Teu, muito teu, sans aucune rancune", tendo o cuidado de sublinhar as três últimas palavras. Oswald, na referida carta, não só comunica a Lobato que contra ele havia investido no Correio Paulistano como de certa maneira, e com muito bom humor, pede-lhe desculpas. Além disso, o tom da carta é igualmente significativo: traduz o respeito e a confiança devidos a um amigo. Segundo aspecto: a carta mostra a diferença de preocupações: Oswald defende o litoral civilizado e quer a adesão de Lobato que, por sua vez, tem os olhos voltados para o interior, por ele considerado como o Brasil autêntico.

Torna-se importante considerar as "colunas" do *Correio Paulistano*, mencionadas por Oswald de Andrade na referida carta, em que Oswald "investiu" contra Lobato, para bem conhecer o teor de tais investidas. Trata-se do artigo intitulado "José Washt".4

³ Manuscrito de Oswald de Andrade. Arquivo da família de Monteiro Lobato. Os grifos são do próprio Oswald.

⁴ ANDRADE, 12 jan. 1916. Texto microfilmado. Arquivo Municipal de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade.

Nesse texto, Oswald apresenta Washt: o pintor fora pensionista do Estado em Paris e, quando voltou, esteve em Pirapora (SP), onde pintou uma série de quadros. Naquele momento, expunha em São Paulo. E afirma: "Ele é nosso e é também de Paris – disse-o o 'salon' – é, pois, artista antes de tudo, depois artista brasileiro, o que não deixa de lhe acrescentar originalidade geográfica e importância para nós."

Continua afirmando que está de acordo com seu amigo Monteiro Lobato "nesse ponto de assistir com o mesmo olho 'navrado' (galicismo consciente) ao naufrágio de canoa dos impessoalinhos que o governo manda às vezes estudar pintura na Europa."

Oswald concorda com Lobato: critica os estudantes que vão a Paris e se afastam da realidade e dos problemas da terra de origem. Para mostrar essa concordância, Oswald cita um longo trecho de uma crônica que ele mesmo publicara em 1914, em *O Pirralho*, para justamente demonstrar que nossos moços iam estudar na Europa e se apegavam tanto às coisas de lá, que quando voltavam não era raro "se dégoûter" de "nossa pobre vida burguesa e financeira e do nosso pudor". E diante de nossa paisagem, o artista, então, se chocava. Eis o trecho dessa citação:

Oh! Isto não é paisagem! Que horror, olhe aquele maço de coqueiros quebrando a linha do conjunto!
Não percebe ele da paisagem senão a noção polida e calma [...] tomando-se de pavor diante da nossa natureza tropical e virgem, que exprime luta, força desordenada...⁵

Imediatamente após essa citação, é que Oswald "investe" contra Lobato:

Não gostei, porém de ver Monteiro Lobato na sua nervosa e brilhante crítica do "Estado" concluir daí em exclusivismo nacionalista para necessidade redentora dos que voltam inteiros da viagem recreativa de estudos.

⁵ BRITO, 1978, p.33. Trata-se da crônica intitulada "Em prol de uma pintura nacional". Mário da Silva Brito, aliás, comenta esse trecho em *História do Modernismo Brasileiro*. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*.

Pusemos de parte os "ratés", os fracos e os mórbidos que fazem questão de ser na vida pelo menos um personagem de Dostoiewski e de quem muito bem diz Lobato, que são "épaves" sociais, boiantes na onda dos "boulevards" como rolhas servidas.

Em seguida, ao se referir ao pintor Wasth, a seus quadros de cenas brasileiras e também francesas, pergunta:

Perderá José Wasth por ter feito a pequena parisiense e o casal no interior europeu? Por acaso tendo ele nascido aqui será obrigado por isso a tomar a matéria prima da sua arte apenas nos Malaquias de pés em leque e beiços caídos que se emborracham (embebedam) nas veredas das estradas? [...]

Oswald, mais adiante, comenta sobre o objeto da arte em geral, que não admite imposição de limites.

Como arte! Mas arte é tudo o que preocupa e interessa como reprodução comovida, como canto alto, como expressão!

A isso querer impor limites geográficos e alfândega intelectual, excluindo por exemplo como faz Monteiro Lobato, o nosso litoral civilizado da mocidade de dar obras nossas só porque é realmente mais envernizado do que o bruto "hinterland" e tem os seus hábitos certos de comodidade e bom gosto!

José Wasth como qualquer outro – já que o aspiravam com êxito, por exemplo em literatura o cubano Herédia, o grego Moréas e há muitos séculos o sírio Samosate – pode desejar ser um artista humano, sem perder com isso, direitos, regalias e benefícios de cidadão brasileiro. Honra apenas a mais para a nossa gloriosa República Sul-americana.

Oswald de Andrade

Acredito que a crítica que Oswald aí dirige à posição assumida por Lobato – embora Oswald nada mencione – se baseie no artigo lobatiano intitulado "A paisagem brasileira: a propósito de Wasth Rodrigues", no qual considera o interior como sendo o verdadeiro Brasil.

De fato, na crônica em questão, Lobato não se pronuncia contra as telas do pintor que retratam o ambiente francês. Mas louva, sim, a paisagem brasileira interiorana que Washt soube captar tão bem, assim como louva as telas que retratam o homem situado nesse ambiente. "Não do homem-pechisbeque das cidades, incaracterístico e grotesco [...] Mas o homem incontaminado, grosso de casca, intraduzível em francês..." ⁶

E insiste em sua idéia de que o verdadeiro Brasil está no interior:

O Brasil ainda é o caboclo, empunhando o machado e o facho incendido na luta, arca por arca, contra a hispidez envolvente para que nas clareiras entreabertas tome assento a civilização.

A pintura brasileira só deixará de ser um pastiche inconsciente quando se penetrar de que é mister compreender a terra para bem interpretá-la.⁷

Mas voltemos à carta que Oswald de Andrade enviou a Lobato em 1916 em que, se, por um lado, Oswald pede desculpas ao amigo por suas investidas contra ele, por outro, intima-o "a detestar de novo o caboclo", em nome de Felyne Verbist e de Carlos Fradique Mendes. Como Felyne Verbist ⁸ era uma dançarina da época e Fradique Mendes, o célebre e culto personagem de Eça de Queiroz, ⁹ pode-se compreender essa intimação de Oswald como sendo em nome das artes do corpo e do espírito, da atualidade e da tradição cultural européias. Além disso, Oswald ainda insiste: "Morra o cateretê!"

Agindo assim, Oswald mostra-se ironicamente irreverente, pois faz exatamente o mesmo que critica no amigo: impõe a Lobato "limites geográficos e alfândega intelectual".

Pode-se verificar, nessas posturas aparentemente opostas – de Oswald e Lobato – aspectos precursores do "desrecalque localista", citado há pouco. Se Oswald está desrecalcado quanto às influências externas, principalmente francesas, ainda se mostra recalcado quanto ao interior brasileiro. Com Lobato, dá-se o contrário: ainda se mostra recalcado em relação ao estrangeiro, mas desrecalcado a respeito do caboclo. Mais tarde, Oswald muda seu modo de pensar com a

⁶ LOBATO, 1950, p.58, v.IV: Idéias de Jeca Tatu.

⁷ LOBATO, 1950, p.58, v.IV: Idéias de Jeca Tatu.

⁸ CAVALHEIRO, 1956, p.249.

⁹ QUEIROZ, 1966, v.II, p.983-1109.

Antropofagia e Lobato parece que chega à mesma conclusão do amigo, ou então não poderia defender, ao mesmo tempo, o progresso tecnológico baseado no ferro e no petróleo e sonhar com os bolinhos da Tia Anastácia...

Passemos agora à correspondência mantida entre Monteiro Lobato e Mário de Andrade.

2. UMA CARTA DE MONTEIRO LOBATO A MÁRIO DE ANDRADE FM 17 DE SETEMBRO DE 1921

No princípio da década de vinte, Monteiro Lobato desenvolvia em São Paulo um trabalho editorial "sui generis", pois lançava sobretudo os novos, isto é, os estreantes. "Meu empenho é só editar novos, mas novos de talento. Medalhão não entra aqui", ¹⁰ confidenciou ao amigo Godofredo Rangel em novembro de 1921. Por isso, nada mais natural que Mário de Andrade o procurasse para editar a sua *Paulicéia Desvairada*. Mas Fernando Góes nos conta que,

Diante daqueles versos que lhe pareceram demasiadamente extravagantes, Monteiro Lobato ficou na dúvida – esses modernistas ou são umas bestas ou são uns gênios exclamou. E engavetou o volume por algum tempo. Depois assuntou bem e decidiu que o livro não podia sair assim seco, sem uma explicação do que era, sem nada que o tornasse mais acessível ao público, que o colocasse mais perto do leitor. Falou isso ao poeta Mário de Andrade dizendo-lhe que escrevesse um prefácio para o Paulicéia Desvairada.¹¹

Os amigos do poeta aprovaram entusiasmados a idéia do editor e foi assim que, graças à intervenção de Monteiro Lobato, nasceu o "Prefácio Interessantíssimo". Entretanto, mesmo depois de escrito o prefácio, Lobato não se anima a editar o livro e é o próprio autor, Mário de Andrade, que cuidará de editá-lo, algum tempo depois.

¹⁰ LOBATO, 1950, p.239, v.XII: A barca de Gleyre II.

¹¹ GÓES, jan.-fev. 1946, p.98.

Transcrevo, a seguir, a carta escrita por Lobato e dirigida a Mário de Andrade, que explica o porquê de sua recusa em publicálo. O texto original se encontra no arquivo de Mário de Andrade.¹²

S. Paulo, 17-9-921

Prezado amigo Mário

Estive relendo a tua Paulicéia e... fiquei sem coragem de editála. Está uma coisa tão revolucionária que é capaz de indignar a minha clientela burguesa e fazê-los lançar terrível anátema sobre todas as produções da casa, levando-nos à falência. Não sou dos menos corajosos, mas confesso que neste caso a coragem falece-me por completo... Acho que o melhor é tu mesmo editares o vermelho grito de guerra.

Vamos. Resolve lá este caso.

Lobato

Escrita a lápis, pelo próprio Mário de Andrade, lê-se a seguinte nota:

Respondido:

S.P. 18/9/921

Lobato

Previsão utilíssima. Peço entregar o manuscrito ao portador. "Addio, senza rancore"

Mário de Andrade

Teria essa carta de Lobato provocado em Mário algum ressentimento? Parece que sim, apesar do "senza rancore" da resposta. Num de seus livros posteriores, escreveu: "Obrigado por insistência de amigos e *dum inimigo* a escrever um prefácio para 'Paulicéia Desvairada'..." ¹³

¹² A correspondência de Mário de Andrade que se encontra no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – USP) esteve lacrada, por disposição testamentária, durante cinqüenta anos, até fevereiro de 1995, e só foi aberta aos pesquisadores em julho de 1997.

¹³ GÓES, jan.-fev. 1946, p.98. O grifo é meu.

Outro indício do seu ressentimento se revela através de sua participação como colaborador na *Revista do Brasil*, que era propriedade de Lobato nessa época. O número 66 da Revista, datado de junho de 1921, traz o artigo "Debussy e o Impressionismo" e, abaixo do título, vem a indicação da autoria: "por Mário de Andrade (do Conservatório de São Paulo)". Segue-se uma apresentação do novo colaborador, que, por não estar assinada, parece ser da responsabilidade dos editores:

O Autor é um destes jovens que, cheios de estranho vigor e galharda independência, vem revolucionando as idéias no campo da literatura e da arte em São Paulo. Este seu estudo deve ser lido com prazer e proveito por aqueles a quem não sejam indiferentes as questões relativas à evolução artística nos tempos modernos.¹⁴

A força de tal apresentação leva a crer que o autor continuaria como presença constante nas páginas da Revista, mas não. O nome de Mário de Andrade desaparece das páginas desse periódico, por um ano e meio, só voltando a reaparecer em janeiro de 1923. A partir daí, Mário se tornará um colaborador assíduo da *Revista do Brasil*.

Alguns anos mais tarde, em 1930, Mário de Andrade e Monteiro Lobato voltam a se corresponder. Nessa época, Monteiro Lobato exercia o cargo de Adido Comercial do Brasil, nos Estados Unidos e morava em Nova York.

3. UMA CARTA DE MÁRIO DE ANDRADE A MONTEIRO LOBATO EM 31 DE AGOSTO DE 1930

Porque não aderiu ao movimento modernista e recebeu por isso várias críticas, inclusive de Mário de Andrade, Monteiro Lobato passou a ser considerado seu principal antagonista, quase "um inimigo" de Mário.

Talvez tenha contribuído para esse mal entendido a nota de Edgard Cavalheiro que não deixa bem claro o conteúdo da carta escrita por Mário a Lobato, dando margem a interpretações errôneas:

¹⁴ ANDRADE, 1921 (66):193, apud LONTRA, 1993 (51):148.

A má vontade de Mário é estranhável e, pode-se afirmar, inteiramente gratuita, pois quando nos Estados Unidos, Monteiro Lobato tudo fez para que "Macunaíma" fosse traduzido e editado em inglês. Uma carta de Mário a Lobato, de 31 de agosto de 1930, agradece-lhe os esforços despendidos e faz votos para que retorne logo ao País "dando pro Brasil uns novos Urupês". 15

Essa nota deve ter sido a fonte de onde Vasda Bonafini Landers tirou essa afirmativa, que desvirtua o verdadeiro teor da carta:

Em virtude do autor de Macunaíma se mostrar perfeitamente empenhado em trazer o conflito social para a literatura modernista, Monteiro Lobato dá mostras de se identificar com a obra do "papa" do Modernismo fazendo questão – quando se encontrava em Nova Iorque como adido comercial – que Macunaíma fosse traduzido ao inglês e editado nos Estados Unidos. Mas até nisso Mário de Andrade preferiria ignorar Monteiro Lobato não aceitando a sua proposta.¹⁶

Ora, não é bem isso o que diz a carta de Mário de Andrade a Lobato, a qual encontrei no arquivo da família de Monteiro Lobato.

S. Paulo 31-VIII-930

Monteiro Lobato,

recebi sua carta e aqui lhe mando os dois exemplares pedidos de "Macunaíma". Está claro que uma proposta de tradução pro inglês só pode ser agradável pra um literato do Brasil. E não sou diferente dos outros, apesar de ser uma espécie de edição especial irredutivelmente fora de mercado. Mas devo lhe confessar que vejo muito dificilmente um "Macunaíma" em inglês, ou outra língua qualquer. Careceria tirar muita coisa e mais transportar que traduzir. Isso mesmo já falei ao pai duma senhorita Margaret Richardson que se propôs a traduzir o livro. Talvez você a conheça pois ela aí vive (The Barbizon, 63rd Lexington Ave. New York City) pensando em traduzir

¹⁵ CAVALHEIRO, 1956, p.290.

¹⁶ LANDERS, 1988, p.53. Os grifos são meus.

obras brasileiras. Nunca mais recebi notícia nem dela nem do pai e creio que ela desistiu. Não competia a mim insistir, tanto mais que as propostas de contrato eram por tal forma angustiosas que me deixavam muito frio. Desse jeito prefiro ficar no Brasil que é mais quentinho. Não tenho ambições de ganhar dinheiro com literatura ou literatice, mas é sempre desagradável a gente se sentir bobizado pelos outros. Caso o editor a que você se refere se confirme em traduzir o livro, você me fará o favor de comunicar a proposta dele. Se ele quiser, que me faça também de bobo, não me importo, porém que trate de salvar as aparências, tão suavizantes e satisfatórias pra quem, como eu, vive sonhando com uma civilização que acabasse de novo com o conceito de dinheiro.

No mais, seu vingado morto-vivo, viva feliz aí no comercinho de Nova York, como e quanto quiser. Porém nada neste mundo me impede de desejar você morrendo de fome nestes brasis, vivendo de expedientes, xingando de canalha prá baixo o Washington e o Prestes, e dando pro Brasil uns novos "Urupês".

Cordialmente o Mário de Andrade Rua Lopes Chaves, 108 São Paulo

Embora veja muito dificilmente um "Macunaíma" traduzido em outra língua qualquer, Mário, ao contrário do que afirma Vasda B. Landers e deixa subentendido Edgard Cavalheiro, aceita o oferecimento de Lobato. Se houve depois algum empecilho e o livro não foi traduzido, isso é uma outra história ...

É interessante notar a diferença de preocupações de Mário e Lobato, em relação ao dinheiro. Lobato se inquietava querendo enriquecer o Brasil. Dizia ele, numa crônica da década de 20 intitulada "País de tavolagem", que tem por sub-título, "O grande mal – a pobreza":

...só uma solução existe para todos os problemas nacionais: a indireta, a solução econômica. Só a riqueza traz instrução e saúde, como só ela traz ordem, moralidade, boa política, justiça.

- Enriquecei-vos! deve ser a senha dos nossos estadistas. 17

¹⁷ LOBATO, 1950, p.38, v.VI: Na antevéspera.

Mário de Andrade, ao contrário, sonhava "com uma civilização que acabasse de novo com o conceito de dinheiro". Mas o que, no texto, me chama mais a atenção é o vocativo usado por Mário: "seu vingado morto-vivo".

É preciso ler uma outra carta de Monteiro Lobato, dessa vez dirigida a Flávio de Campos, autor do romance *Planalto*, para compreendermos melhor essas palavras. Flávio queria investir contra o Mário de Andrade que havia feito uma crítica desfavorável ao seu romance. Essa carta é do início da década de 40.

Flávio

Tu és um monstro de orgulho, Flávio. Pois queres atacar ao Mário só porque ele exerceu o seu natural direito de crítica? Ele não te insultou, não te ofendeu. Como então revidar? Revidar o quê? Se tiras ao crítico a liberdade de criticar, matas a crítica Flávio. Faço votos para que a Censura impeça a saída do teu artigo no Casmurro. Fica feio para você danar com um cabra criticamente só porque ele não gostou do teu livro da maneira pela qual querias que ele gostasse.

Mário é um grande crítico. Mário é notabilíssimo. Mário, pelo seu talento sem par no analismo criticista, tem direito a tudo, até de meter o pau em você e em mim. Eu tenho levado pancadinhas dele. Certa feita chegou a publicar o meu necrológio. Matou-me e enterrou-me. Em vez de revidar, conformei-me, e sem mudar minha opinião sobre ele. Ainda esta semana cortei um pedaço de artigo dele sobre a nossa língua, ótimo. Mário é grande. Tem direito até de nos matar à moda dele. ¹⁸

Nesse texto, Lobato exprime com clareza seu pensamento sobre a crítica. Sendo um direito natural e tendo a liberdade como condição indispensável para sua existência, a crítica só atinge o trabalho do artista, nunca a sua pessoa. Fica claro que o uso feito por Mário da expressão "seu vingado morto-vivo" mostra que, já em 1930, ele conhecia muito bem essa opinião de Lobato sobre a crítica e sabia que não havia ressentimentos. Esse modo de pensar de

¹⁸ LOBATO, 1986, p.75.

Lobato também explica o porquê de sua intransigência em não se penitenciar de seu artigo sobre a Exposição Malfatti. Sua crítica atingiu a obra de Anita Malfatti, nunca a sua pessoa. Não havia, portanto, de que se penitenciar. Essa carta de Monteiro Lobato revela ainda um traço de seu caráter: a equanimidade.

Na verdade, por essas cartas, vemos que Mário de Andrade e Monteiro Lobato mantiveram boas relações, diria mesmo até relações de amizade, embora tenha havido entre eles alguns embates. O uso da expressão "seu vingado morto-vivo" é muito significativa: só um amigo íntimo toma a liberdade de fazer tal brincadeira!...

Faz alguns anos que procuro por esse necrológio de Lobato, escrito por Mário de Andrade. Em abril de 1996, fui convidada para pronunciar uma palestra sobre Monteiro Lobato, por ocasião das comemorações dos sessenta anos da Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato, em São Paulo, quando falei sobre essa correspondência entre Lobato e os modernistas. Terminada a palestra, fui apresentada ao jornalista e pesquisador Vladimir Sacchetta que também estava preparando uma biografia de Lobato. Foi ele que conseguiu encontrar esse texto de Mário de Andrade, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro e, gentilmente, me cedeu uma cópia, em fevereiro de 1997.

O texto de Mário de Andrade chama-se "Post-Scriptum Pachola" e foi publicado no Suplemento de São Paulo, do jornal carioca *A Manhã*, de 13 de maio de 1926, em resposta ao artigo lobatiano "O nosso dualismo" que havia sido publicado algumas semanas antes (20 de março de 1926), no *Diário da Noite*, de São Paulo.

Para se compreender melhor a posição tomada por Mário de Andrade, no referido artigo, convém lembrar, ainda que rapidamente, o teor de "O nosso dualismo".

Monteiro Lobato inicia seu artigo afirmando que "o futurismo apareceu em São Paulo como o fruto da displicência dum rapaz rico e arejado de cérebro: "Oswald de Andrade", ¹⁹ que sentiu muito bem a nossa cristalização mental e decidiu combatê-la. Mas, como era impossível combater "com o riso, a sátira e o sarcasmo", num país inculto como o nosso, em que tais procedimentos não encontrariam eco, o jeito era "recorrer ao processo de atrapalhação". ²⁰ E como São

¹⁹ LOBATO, 1950, p.109, v.VI: *Na antevéspera*.

²⁰ LOBATO, 1950, p.109, v.VI: Na antevéspera.

Paulo era um meio rico de "vitaminas mentais", o gesto de Oswald criou escola, surgindo do Bom Retiro, Braz, Bexiga e adjacências um grupo de asseclas. O problema é que os discípulos de Oswald não compreenderam que a "batalha do Ernani oswaldiana" era puro meio para chegar a um fim e, com raríssimas exceções, prosseguiram levando a sério a "atrapalhação" —²¹ que aparece, no texto, identificada às teorias estéticas futuristas.

Afirma ainda que Oswald de Andrade, instintivamente,

sempre repeliu os sectários e sempre refugiu de transformar sua colher de mexer, hoje colher pau-brasil, em paradigma, em maracá sagrado. E passa a criar cismas dentro do grupo, a dividi-lo, a renegar sumos pontífices (como Graça Aranha), a expulsar adesistas – a impedir, enfim, que o chamado futurismo se cristalize em escola e passe a ser fim em vez de simples meio de combate.²²

Sustenta também que os escritores brasileiros formam uma elite distanciada da terra, "pelo gosto literário, pelas idéias e pela língua", quando a tarefa do escritor de um determinado país consiste justamente em escrever uma obra "que reflita as coisas e a mentalidade desse país, por meio da língua falada nesse país". Propõe então o fim desse "dualismo de mentalidade e língua" e concita os escritores a escrever na "língua da terra, brasileiríssima".²³

Apesar da ironia empregada em relação às "teorias estéticas dos futuristas" e da pouca profundidade do artigo, Lobato reconheceu a importância do movimento modernista:

Esta brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento, vai desempenhar uma função séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas a que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. Valerá por um 89 duplo – ou por um novo 7 de setembro.²⁴

²¹ LOBATO, 1950, p.101, v.VI: Na antevéspera.

²² LOBATO, 1950, p.112, v.VI: Na antevéspera.

²³ LOBATO, 1950, p.112, v.VI: Na antevéspera.

²⁴ LOBATO, 1950, p.114, v.VI: Na antevéspera.

Embora tenha considerado o movimento como uma "brincadeira", o autor de *Urupês* pressentiu sua importância como uma séria "revisão de valores" e como um passo à frente no sentido da elaboração da nossa independência cultural.

Parece que foi o modo irreverente com que Lobato tratou o grupo "futurista" e suas teorias estéticas que acabou provocando a reação de Mário de Andrade que, algumas semanas depois, publicou, como resposta, o irônico "Post-Scriptum Pachola".

O artigo de Mário de Andrade inicia-se com a seguinte afirmação: "uma das coisas que mais estragam os escritores de nossa terra é a modéstia". E continua asseverando que fazia já algumas semanas que estava para "exaltar a modéstia defensiva do snr. Monteiro Lobato", autor justíssimo dum artigo "O Nosso Dualismo", publicado em São Paulo. Denomina de "justa e pachola" a primeira frase do artigo lobatiano e, depois de comentar a pouca consistência crítica do referido artigo, explica aos leitores que o movimento que Lobato chama de "futurismo" é

um movimento heróico, sincero, nobre, legitimamente brasileiro que pôs a gente em dia com a atualidade universal e botou de banda meio desimportantes os regionalistas prejudiciais e inconscientemente separatistas.

Mário finaliza o artigo com o seguinte conselho:

Monteiro Lobato, acho milhor você deixar de tanta modéstia e respeitar um pouco mais a sua responsabilidade. Imite o princípio de sua vida literária! Você, me contaram, de primeiro foi sitiante e queimou mato que não foi vida. Depois viraria escritor e ciente de sua responsabilidade de escritor atacou os que andavam queimando mato. Continue nisso que assim é que está direito.

E é como "post-scriptum", depois da assinatura, que surge o necrológio:

O telégrafo implacável nos traz a notícia do falecimento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos "Urupês". Uma das fatalidades de que sofre a literatura nacional é essa das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis. Muitos literatos têm dessa maneira partido pro esquecimento em plena juventude mal deram com a obra primeira o vislumbre gentil do seu talento e possibilidades futuras. [...]

Como a morte nos afasta e nos diminui na distância! Como ela nos reduz a proporções verdadeiras nessa revelação exata das entidades que é o avanço da putrefação e dos vermes! [...] Nada se nos apresenta de mais carinhosamente pezaroso que estas considerações saudosas agora que temos o coração sangrado e os olhos molhados de lágrimas com o infausto passamento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos "Urupês".

O artigo continua no mesmo espírito irônico e mordaz, não esquecendo de citar sua atividade de pintor, "como bem o provam os imortais desenhos que exbornam algumas edições dos conhecidos "Urupês", e termina assim:

Si é verdade que de quando em quando ainda em páginas rápidas dentre aquelas que a terrível "struggle for life" o constrangiu, fulguravam coriscos do seu talento, nunca mais nos deu um livro, o livro que certamente nos daria si a Doença o não tivesse obrigado a tropeçar no escolho da vida quando em plena escalada da Glória!

M. de A.25

Esses dois artigos – "O nosso dualismo", de Monteiro Lobato e o "Post-Scriptum Pachola", de Mário de Andrade – nos dão uma idéia do que foram as escaramuças travadas entre eles, fruto, quase sempre, das incompreensões de Lobato relativas às teorias estéticas da vanguarda européia que embasaram o movimento modernista. Mas o mais interessante é que essas divergências não provocaram inimizade entre os dois. Vejam a carta divertida e irreverente que Monteiro Lobato enviou a Mário de Andrade dos Estados Unidos, alguns anos depois do seu "necrológio", e que deu origem à resposta de Mário:

²⁵ ANDRADE, 13 maio 1926, p.5. Microfilme da Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro. A grafia foi atualizada, deixando entretanto as palavras típicas do estilo de Mário de Andrade: "milhor" e "si".

New York, 6 de Agosto, 930

Meu caro Mário de Andrade,

Muito há de você de espantar-se com esta, vinda dalém túmulo, dum morto que você matou há três anos atrás. Mas há de tudo na vida, até mortos que escrevem cartas aos matadores.

O que me traz é um livro seu – MACUNAÍMA. Tenho cá um editor que deseja conhecê-lo, com palpite que é coisa editável em inglês. Se você está por isso, mande-me um exemplar e se achar que um morto pode representar um vivíssimo, mande também autorização para eu tratar com o homem. É incrível como dá voltas o mundo! Vou eu ajudar o Mário a publicar-se neste país e ajudar na tradução. Vou sair da cova só para isso. Depois recolherei de novo, porque não existir

Hurry up. Manda logo dois exemplares e depressa.

é a delícia das delícias, meu caro Mário.

Do seu matado

M. Lobato

Monteiro Lobato 3505 Broadway, New York City ²⁶

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Debussy e o Impressionismo. *Revista do Brasil.* São Paulo, jun. 66, p.193, 1921. Transcrito em LONTRA, Hilda O. Hartmann. Mário de Andrade em Revista, um palco de tensões. *Mário de Andrade. Rev. Bibl. Mário de Andrade.* São Paulo, jan/dez., 51, p.148, 1993.

ANDRADE, Mário de. Post-Scriptum Pachola. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1926. Suplemento de São Paulo. p.5.

ANDRADE, Oswald de. José Wasth. *Correio Paulistano*, 12 de janeiro de 1916.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 33.

²⁶ O texto original dessa carta se encontra também no Arquivo de Mário de Andrade, no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

- CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato, vida e obra.* 2 vol. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco. *Monteiro Lobato: o perfil de um intelectual moderno*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. (Tese de Doutorado).
- GÓES, Fernando. A História da "Paulicéia Desvairada". *Revista do Arquivo Municipal*. Ed. Fac-similar. São Paulo, jan.-fev. 1946. p.98.
- LANDERS, Vasda B. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- LOBATO, J. B. M. *Obras completas. Literatura Geral.* 13 vol. São Paulo: Editora Brasiliense, 1950. Os volumes 15, 16 e 17 são de 1959 e o 14, de 1964.
- LOBATO, J. B. M. *Monteiro Lobato vivo...* Coordenação de Cassiano Nunes. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/Record, 1986.
- QUEIROZ, Eça. Correspondência de Fradique Mendes. In: *Obras Completas*. vol. II. p.983-1109. Porto: Lello & Irmão Editores, 1966.

ISBN 85-87470-04-3 9 7 8 8 5 8 7 4 7 0 0 4 1