

Investigações

Linguística e Teoria Literária

Sumário

EDITORIAL	05
ENTREVISTA	
A História é a Grande mestra Nelson Werneck SODRÉ	07
LINGÜÍSTICA	
Linguística Aplicada em Dissertações no PPGLL-UFPE Francisco GOMES DE MATOS	17
A Fala na Telenovela Dilma Tavares LUCIANO	23
Desvios Articulatorios no Processo de Aquisição da Linguagem: um estudo de caso Márcia Melo e Márcia MENDONÇA	47
TEORIA LITERÁRIA	
Ave, Armas! Darcy França DENÓFRIO	63
A Fabricação das Verdades Lourival HOLANDA	81
A Representação do Outro como campo de estudo intercultural Sébastien JOACHIM	93
Intertextualidade Crítico-Poética: O Paideuma Faustiniano Alípio Carvalho NETO	117
Romancistas Chicanas e a Dialética entre a Identidade Individual e a Identidade Coletiva: Roland WALTER	135
NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TEXTOS	155

Editorial

Este novo número de **Investigações**, o segundo neste ano em que nossa Universidade comemora seu meio século de existência, é a continuação de um empenho do nosso Programa de Pós-Graduação em encorajar e divulgar o resultado de pesquisas e trabalhos produzidos por alunos e professores dos nossos cursos ou por colegas de outras universidades. Além da produção habitual, que contempla dois campos de trabalho, a Lingüística e os Estudos Literários, uma publicação especial neste sexto número de **Investigações**: uma entrevista com um dos maiores representantes da intelectualidade brasileira, Nelson Werneck Sodré, que nos honrou com este momento de reflexão sobre nossa realidade. A presença do grande crítico e historiador em nossa revista corresponde igualmente à intenção de abertura de um espaço interdisciplinar de discussão e troca de idéias, enriquecedor e instigante por definição.

Neste número de **Investigações** se estabelece novo tratamento editorial à Revista, principiando por um projeto gráfico/editorial que lhe confere novo visual. Pretende-se também estabelecer a seção de entrevistas, que manterá em destaque a cada número um nome de expressão em Lingüística e Teoria Literária.

Como resultado de uma parceria entre a Pós-Graduação em Letras e Lingüística e o Laboratório de Informação Digital do Departamento Biblioteconomia da UFPE, esta Revista está sendo lançada também em versão digital. Este novo veículo pretende conferir a **Investigações** mais mobilidade e poder de difusão. Com custos reduzidos a um terço, pretende-se ampliar o número de textos disponibilizados e integrar a nossa Revista à comunidade virtual sem pátria e fronteiras.

Agradecendo aos colaboradores deste novo número, lembramos aos leitores e colegas de outros Programas que a Revista está aberta a todos os que na Universidade Brasileira - e fora dela - se interessam em divulgar o resultado de seus estudos e pesquisas, no intuito de espalhar aos quatro ventos o que de bom e sério está sendo feito nos diversos campos de atividade universitária.

Luzilá Gonçalves Ferreira
Editor

Entrevista: Nelson Werneck Sodré

A História é a Grande Mestra

Nelson Werneck Sodré

Jamais deixei de assumir posição diante dos grandes problemas do meu país. Foi por isso que conheci a prisão e fui privado, por longos anos, do direito de escrever nos jornais. Nada me demove do meu dever para com o meu povo. A cultura é uma arma poderosa nesse combate e a História é a grande mestra: ela ensina que tudo passa, nada é eterno. Nós também passamos e desaparecemos e a vida continua. Outros virão depois e empunhar o a bandeira. Fiz a minha parte. Que outros prossigam.

Apresentação

Autor de ensaios basilares sobre a Literatura Brasileira nos seus fundamentos histórico-sociais, o Professor *Nelson Werneck Sodré*   o entrevistado do Prolede - Projeto de Leitura e Desenvolvimento -, do Departamento de Letras/UFPE.

Todos os que conhecem o conjunto da sua obra, do professor Nelson Werneck Sodré, destinada à problematização da História da Literatura Brasileira, sabem da sua metodologia dialética, pioneira, no Brasil, para analisar nosso processo de formação literária.

Na introdução da sua “História da Literatura Brasileira; seus fundamentos econômicos”, ele cita Lukács: “a dialética contesta - escreve o mesmo mestre- que existam em qualquer parte do mundo relações simplesmente de causa e efeito. Reconhece, ao contrário, nos fatos mais rudimentares, a presença de uma complexa ação e reação de uma e outra. O processo total do desenvolvimento histórico e social tem lugar, acima de tudo, sob a forma de um complexo intrincado de ações e reações recíprocas. Só com um método desse gênero é possível enfrentar, assim, o problema da ideologia. Quem vê nesta o produto mecânico e passivo do processo econômico, que lhe constitui a base, nada perceberá de sua essência e de seu desenvolvimento e não representará o marxismo, mas a caricatura do marxismo.”

Com efeito, nosso entrevistado compreende a Literatura Brasileira como expressão do ser humano e da sociedade, “ajustada aos momentos históricos que presidiram à eclosão das idéias dos nossos movimentos estéticos e das obras representativas de nossa inteligência e sensibilidade”, antecedendo, entre nós, a categoria *visão de mundo*, preconizada por Lucien Goldman, para quem toda grande obra de arte resulta da visão de mundo do seu autor.

Além da “História da Literatura Brasileira”, outro exemplo de método está no “Ideologia do colonialismo; seus reflexos no pensamento brasileiro”, ensino onde Azeredo Coutinho, José de Alencar, Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Oliveira Viana são analisados a partir das suas visões de mundo.

Não obstante, a importância do pensamento de *Nelson Werneck Sodré* para a investigação da nossa história literária, não se encerra na utilização do método.

Antes de tudo, esta sua obra se incorpora às melhores produções teórico-científicas realizadas pela inteligência brasileira, cujo objeto de pesquisa tem sido a discussão, a reflexão, a polêmica sobre: o que é Literatura Brasileira?

Neste debate, o também autor de “Formação histórica do Brasil”, “Introdução à revolução brasileira”, “História da burguesia brasileira”, a par da sua larga erudição e cultura, aprofunda a

compreensão e a interpretação do Brasil para os brasileiros e para o mundo, através dessa Literatura- tão jovem- e tão precocemente escrita pelos gênios de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Lígia Fagundes Teles, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, dentre outros.

Carioca, 85 anos, general da reserva, ex-professor, e diretor interino, do ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros-, *Nelson Werneck Sodré* é autor, na área de cultura, literatura e estética, dos seguintes livros: “O naturalismo no Brasil”, “Síntese do desenvolvimento literário no Brasil”, “Fundamentos da estética marxista”, “Ofício do escritor: dialética da literatura”, “Síntese da história da cultura brasileira”.

“Literatura e história no Brasil contemporâneo” é um de seus últimos ensaios editados (Mestrado Aberto, 1987).

Em 1995, publicou, sobre política e história, “A farsa do neoliberalismo”.

O Prolede agradece ao Professor Nelson Werneck Sodré esta entrevista- depoimento e à Professora Luzilá Gonçalves Ferreira, Presidente da Comissão Editorial da Investigações, pela publicação.

Professor Aldo de Lima

Coordenador do Prolede -

Projeto de Leitura e Desenvolvimento

ENTREVISTA

P - Como o Sr. observa, na contemporaneidade dos anos 90, a relação do Estado e de suas formas de legitimação, considerando dentre elas a arte, a Literatura e a educação, com a sociedade civil?

R - Os anos 90 assinalam a vigência de um novo quadro mundial, cujos efeitos no Brasil são de fácil observação. Esse quadro decorre da derrocada da URSS e apresenta o predomínio isolado dos Estados Unidos e, conseqüentemente, da forma de Estado que convém aos seus interesses. Os efeitos, no campo da cultura, têm sido profundos, com a tendência à imposição de padrões estabelecidos pela “nova ordem”, cuja escala de valores é completamente diversa da escala anterior, de um mundo dividido. As relações com a sociedade civil passam a dispensar o uso da força, da repressão ostensiva, para utilizar intensamente os meios de comunicação de massa, mobilizados para a manutenção dos referidos novos valores. Desenvolve-se intenso esforço no sentido de manter padrões gerados pelo novo e transitório quadro, pretendendo-o eterno. Trata-se, na verdade, da uniformidade dos pântanos.

P - Tendo em vista a crise das ideologias, as teorias finalistas da história, a crise da filosofia da praxis, que reinterpretação o Sr. faz do marxismo para torná-lo capaz de na sua teoria/prática compreender e interpretar nossa contemporaneidade?

R - A pergunta admite uma premissa em que não acredito. É preciso, antes de tudo, verificar que houve uma crise da URSS e não uma crise do marxismo. A propaganda intensiva é que pretende fazer crer que o marxismo morreu. O marxismo, ao contrário do que a propaganda estabelece como verdade absoluta, está mais vivo do que nunca. A pergunta induz uma situação que só existe conforme a propaganda e que nos é impingida e imposta pela manipulação maciça dos meios de comunicação, particularmente os de massa. Não há uma crise de filosofia da praxis e, portanto, não há que reinterpretá-la. O marxismo é indispensável, inclusive, para a interpretação do quadro novo que o mundo apresenta. Não existe o “fim da História”. E, preliminarmente, é necessário ver o quadro como ele é, na realidade: não houve uma crise da URSS, apenas - que seria apenas a crise de um modelo - mas uma crise geral, que abrange, e essencialmente, a área capitalista. Estamos, na verdade, no fim de uma época histórica.

P - A razão, como instrumento de emancipação e promoção do humano, tem, também, neste século, seus defensores convictos. O Sr. se define como um desses defensores?

R - A resposta exigiria, em primeiro lugar, a definição do conceito de razão. Se o conceito permanece na colocação da pergunta, tal como foi gerado pela revolução burguesa, a Revolução Francesa, não sou um dos seus defensores. Há, sempre, da parte de quem detém o poder, o intento de fazer crer que as suas ações são oriundas da razão. No caso, como sempre ocorre, a razão é a justificação do uso do poder. Não tenho nenhum motivo para me enfileirar entre os defensores desse tipo de razão. Ela tem, necessariamente, uma carga ideológica inerente. Não estou entre os que são submetidos a essa carga.

P - Como se processou a relação entre o historiador e o crítico literário Nelson Werneck Sodré?

R - De início, inclinei-me à literatura, como leitor inveterado e, depois, escritor. Comecei cedo, na imprensa, sempre como colaborador iniciado em literatura. Foi depois de adulto, e já crítico de literatura, com rodapé de jornal diário, mantido por um quarto de século em São Paulo, que me dediquei aos estudos históricos, em que havia sido iniciado por um grande professor. Esse professor era, ao mesmo tempo, profundamente informado em literatura. Ele me encontrou, certa vez, com um livro de Coelho Neto, em baixo do braço, e me disse, muito sério: “Deixe de ler besteira. Leia Lima Barreto, Adolfo Caminha”. Não me esqueci da lição. É preciso lembrar que Coelho Neto era um monstro sagrado, ao tempo da minha adolescência. Lima Barreto e Adolfo Caminha eram praticamente desconhecidos. Era uma nova escala de valores que se colocava diante de mim. O professor sabia da importância que a literatura tem para o estudo da história. Esse entrelaçamento foi a base de minha formação intelectual. Estreei, em 1938, com um livro, *História da Literatura Brasileira*, em que esse entrelaçamento é básico. Ao longo da vida, e não por força de desejo meu, a história passou a preponderar, na minha obra, mas jamais me afastei da literatura. Ela é, sem dúvida, o caminho mais claro para a compreensão da vida, da realidade - da história, enfim.

P - Será que uma história da literatura de forma/conteúdo, como hoje conhecemos, teria que resultar, necessariamente, de uma orientação materialista dialética?

R - Qualquer história, e não apenas a da literatura, será mais clara, mais profunda, se resultar da aplicação do materialismo dialético. Este, longe de ser uma espécie de formulário, que facilita mas vulgariza a análise, serve para a compreensão clara de qualquer fenômeno que tem história, isto é, que se desenvolve, que está sempre em mudança. Como tudo o que acontece, na sociedade e na natureza, obedece à dialética, isto é, se desenvolve por contradições sucessivas, é evidente que a sua compreensão será mais fácil, e mais próxima de realidade, se obedecer ao raciocínio dialético. Sem dialética, não existe história.

P - Fazer crítica e história literária exige a utilização do método. Em que medida o método dialético foi significativo no seu itinerário de crítico-historiador literário?

R - Sem o método dialético, a minha obra, quer no campo da literatura, quer no campo da história, não poderia ter sido feita. Sem a dialética, ela não existiria. Ela foi, portanto, essencial para a elaboração dessa obra.

P - O que falta no conjunto da obra crítica e história literária de Nelson Werneck Sodré sobre a construção do projeto literário brasileiro?

R - Não entendo bem do que se trata, quando mencionado “projeto literário brasileiro”. Devo dizer, entretanto, que, como toda construção, a obra resulta da contribuição de variadas pessoas, com variados métodos: cada um traz o seu tijolo e a soma desses tijolos (soma algébrica) é que resulta na construção. Dei a minha contribuição. Outros apresentaram outras contribuições. A posteridade, se é que ela vai se preocupar com isso, julgará o valor de cada uma e do resultado.

P - Se fizesse um estudo sobre a crítica literária dialética, no Brasil, quais seriam as principais contribuições que o Sr. identificaria?

R - A aplicação do método dialético ao estudo da literatura teve, até agora, poucos autores. A história literária, no Brasil, tem se

limitado - e isso acompanhando a história como conjunto - a um arrolamento de nomes e títulos, com o acompanhamento de alguns juízos de valor. Mesmo a obra de José Veríssimo, a meu ver o maior desses historiadores, se ressentia disso. Lamento, entretanto, que o grande crítico literário que foi Astrojildo Pereira não se tenha dedicado mais ao trabalho das letras, absorvido pela atividade política. Insisti com ele, em vários momentos, para que escrevesse, não uma história da nossa literatura, mas uma biografia de Lima Barreto, a quem conhecera muito. Ele sempre se esquivou. "Gosto de ler, não de escrever", dizia. Seu livro sobre o romance urbano, no Brasil, sobre Machado de Assis e os capítulos da *Crítica Impura*, são amostras importantes do que ele foi e mais ainda do que poderia ter sido como historiador da literatura.

P - Poderia nos falar sobre as principais contribuições teórico-científicas que recebeu na construção do seu pensamento de cientista social, historiador e crítico-historiador literário?

R - Nos volumes que escrevi, *Memória de um Soldado* e *Memória de um Escritor*, revelei quem foram os meus mestres, aqueles que mais influenciaram na minha formação. Como leitor apaixonado, lendo tudo o que podia ler, consumi, em literatura, os autores que todo adolescente consome, quando vítima da paixão pela leitura. Com o passar dos anos e pretendendo fazer uma releitura, verifiquei que muitos dos ídolos da adolescência, não eram tão importantes quanto eu supunha. Os mestres são aqueles que resistem à releitura, à passagem dos anos. As obras lidas são as mesmas, mas o leitor mudou e, portanto, o seu julgamento também mudou. Meu autor predileto, quando jovem, era Anatole France. Mas percorri todo Balzac, Flaubert, Dickens, tudo, em suma, que os jovens leitores costumem frequentar. Mas, paralelamente, dediquei-me à leitura do materialismo alemão, com Haeckel, Buchner e outros. Comecei, quando o meu professor de História me mostrou o caminho, a conhecer os grandes historiadores do passado, desde Pirenne, a que me ligou antiga admiração, até os mestres dos *Annales*. Foi a partir daí que comecei a ler Marx e os marxistas. Muito depois, fui levado ao estudo da dialética, com Hegel particularmente. A dialética foi um clarão em meus estudos. No Brasil, li os antigos, depois de passar pelos clássicos portugueses. Tive especial estima por

Herculano, mas foi Gama Barros que me fez conhecer mais profundamente a legislação que presidiu os descobrimentos e a expansão comercial. Minha admiração por Machado de Assis veio tarde, não foi ligada à juventude. Seria longo estender-me sobre influências.

P - Por que o *historiador Nelson Werneck Sodré* pesquisa literatura?

R - Por razões já mencionadas. Literatura é uma forma de conhecimento da realidade, particularmente da sociedade. Marx era admirador de Balzac, um monarquista, porque os romances de Balzac eram o levantamento de uma época histórica; ela não apenas aumentou o registro civil como criou personagens mais vivos do que os homens eminentes do seu tempo. Balzac foi o grande historiador da ascensão capitalista. A personagem central de sua obra é o dinheiro, quando este funciona como capital. A literatura me facilitou muito a compreensão da vida em sociedade e, portanto, da história, a ciência das ciências, como a denominou Marx.

P - Transplantação, ideologia do colonialismo, cultura de prolongamento, país periférico, dialética, dualismo, mestiçagem, dependência cultural, neoliberalismo. Qual interpretação, hoje, sobre o Brasil, do cidadão, cientista social, historiador, crítico literário, professor, general da reserva Nelson Werneck Sodré?

R - A pergunta é ampla, complexa e demandará para ser bem respondida em espaço que seria demasiado para a publicação deste depoimento. Creio que a nossa cultura, a brasileira, começou pela transplantação: como saída única recebemos o acervo cultural europeu, pela via dos portugueses. Depois começou o que chamei ideologia do colonialismo, isto é, o conjunto de preconceitos que nos foram impostos e que nossa classe dominante aceitou, meramente justificatório da exploração colonial. Dai o dualismo cultural: uma cultura de elite e uma popular. A mestiçagem foi a saída espontânea de uma sociedade dominada pelo escravismo africano. Modernamente, somos culturalmente dependentes de modelos e padrões externos. Começamos pela cópia dos franceses: um crítico arguto afirmou que a nossa

literatura era, na época, uma forma de mediunidade transatlântica. Modernamente, o modelo é norte americano: o mundo, depois do que se definiu como “fim da história”, deve ser o inglês: o dólar como moeda universal, o inglês como língua universal. Hitler também tinha tais sonhos e acabou como acabou.

A última etapa dessa dominação que se pretende eterna é o neoliberalismo: não há mais lugar para nações independentes, o mundo é um só e os americanos são os donos. Denunciei essa pretensão em um livro que me foi pedido - eu já não pretendia escrever livros. Esse livro tem como título *A farsa do neoliberalismo* e discute essa anomalia, uma espécie de câncer econômico e social. Jamais deixei de assumir posição diante dos grandes problemas do meu país. Foi por isso que conheci a prisão e fui privado, por longos anos, do direito de lecionar e até o direito de escrever nos jornais. Nada me demove do meu dever para com o meu país e o meu povo. A cultura é uma arma poderosa nesse combate e a História é a grande mestra: ela ensina que tudo passa, nada é eterno. Nós também passamos e desaparecemos e a vida continua. Outros virão depois e empunharão a bandeira. Fiz a minha parte. Que outros prossigam.

Linguística Aplicada em Dissertações no PPGLL-UFPE

Francisco GOMES DE MATOS*

Introdução

O programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco tem, dentre suas linhas de pesquisa, a Linguística Aplicada. Uma consulta ao recente Número Especial da revista **Investigações. Linguística e Teoria Literária**, intitulado **20 anos da Pós-graduação em Letras e Linguística: Realidade e perspectivas**, (Recife, 1996, 100 pp.), poderá dar uma idéia de como os mestrandos do referido Programa vêm realizando pesquisas de natureza aplicada. Com base na publicação citada- indispensável para uma percepção inicial do que está sendo produzido- apresentar-se-á um protocolo da leitura feita pelo autor desta Nota, objetivando sistematizar dados sobre a contribuição de mestrandos à bibliografia em Linguística Aplicada no Brasil. Antes de formular as perguntas-chaves motivadoras da leitura, enfatizamos a necessidade de outros Programas de Pós-Graduação produzirem documentos semelhantes -- e também em disquete, para agilizar-se o intercâmbio interProgramas e interinstitucionais -- para que atuais e futuros pesquisadores possam saber o que foi e está sendo investigado

* Universidade Federal de Pernambuco

e como ter acesso ao conhecimento construído no País, em áreas específicas da Lingüística.

Convém esclarecer que o autor desta Nota se identifica profissionalmente como um **lingüista aplicado** e que tem tido o privilégio-prazer-proveito de ministrar a disciplina de **Lingüística Aplicada** no Programa da UFPE, desde seu regresso ao Recife em 1980, após uma feliz experiência docente no **Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas - LAEL** - na PUC-SP.

A enumeração seguinte pode ser considerada, também, uma checklist para ler-ser resumos de dissertações nesse marco-domínio interdisciplinar da Lingüística Aplicada.

A referência explicita o nome do(a) mestrando(a), ano da defesa da dissertação e página onde está publicada a citação.

A leitura é apenas exemplificativa e não, exaustiva.

Das inúmeras áreas objeto de pesquisa aplicada, estão representadas, na produção examinada: Alfabetização (ou Literacia, para usar um conceito-termo mais abrangente), Análise do Discurso, Análise de Erros, Aquisição da Linguagem, Bilinguismo, Distúrbios de linguagem, Ensino de Português como Língua Materna e como Língua Estrangeira, Ensino de Línguas Estrangeiras (alemão, espanhol, francês, inglês), Linguagem e mídia.

PERGUNTAS-CHAVE QUALITATIVAS

No Resumo ...

1. Há referência explícita à Lingüística Aplicada?

“Os conceitos psicolingüísticos e sociolingüístico foram agrupados como psicossociolingüísticos para mostrar a interdisciplinaridade enfatizada pela Lingüística Aplicada”, Vera Lúcia de Lucena Moura, 1986, p.48.

“... pensa-se no trabalho como uma contribuição para alargar o leque das pesquisas realizadas, a partir da análise da conversação, no âmbito da linguística aplicada ao ensino de língua estrangeira” Miguel Espar Argerich, 1995, p. 82.

2. Explicita-se como são/podem ser aplicados os resultados da pesquisa?

“As consequências práticas dos resultados do estudo aparecem em forma de sugestões consideradas relevantes à organização e desenvolvimento dos cursos de inglês instrumental no Brasil”, Heloísa Maria Fiúza Boxwell, 1980, p. 18.

“Os resultados ... sugerem linhas de ação no ensino de alemão para brasileiros no tocante ao problema da abordagem de expressões idiomáticas em textos”, Elizabeth Marcuschi, MARCUSHI, 1986, p. 45.

3. Há menção de alguma proposta pedagógica?

“... sugerimos uma proposta didática para o estudo da frase no primeiro grau”, Francisca Núbia Nogueira, 1983, p. 30.

“... apresentamos uma proposta para a capacitação de professores de português e metodologia da língua portuguesa (na rede pública), Marlos de Barros Pessoa, 1989, p.55.

4. Destaca-se a metodologia usada?

“ Para a elicitação dos dados, utilizou-se a técnica de protocolos verbais a vinte universitários selecionados do Curso de Letras da UFPE...”, Fátima Maria Elias Ramos, 1992, p. 61.

“fizemos a análise de um corpus constituído de redações de alunos de quarta e quinta séries de uma escola estadual situada na periferia de Natal”, Maria das Graças Soares Rodrigues, 1995, p. 80

5. Alude-se a algum tipo de solução ao problema abordado na dissertação?

“... este estudo propõe algumas soluções para o aprimoramento da redação de textos institucionais...”, Neide Rodrigues de Souza Mendonça, 1985, p.41.

“... este estudo poderá ajudar na confecção de material didático para o ensino da língua de sinais nas escolas especializadas para crianças surdas” Tanya Amara Felipe, 1988, p. 90.

6. Chama atenção para discriminação, preconceitos lingüísticos?

“A pesquisa tratou de revelar os mitos e os preconceitos que configuram o ideal de língua portuguesa que os autores de livros didáticos tentam impor...” Marcos Araújo Bagno, 1995, p. 85.

O SER HUMANO NAS PESQUISAS:

À luz de uma Lingüística Aplicada verdadeiramente centrada no aprimoramento do ser humano, como vimos preconizando desde a publicação de um apelo intitulado Toward a human-improving Applied Linguistics, no boletim The linguistic Reporter, Washinigton,D.C., center for Applied Linguistics, september, 1982, pp.6-7, concluímos esta Nota com a indagação: Que **seres humanos** constituiram o foco das pesquisas em Lingüística Aplicada no PPGLL da UFPE, de 1980 a 1995? Antes de respondermos, salientaremos que , para nós, a primeira pergunta a ser feita por quem faz Lingüística Aplicada é esta: Quem pode/poderá beneficiar-se dos resultados da investigação em lingüística aplicada? Onde, quando, como, porquê e para quê? Essa pergunta reflete nossa crença de que precisamos **aplicar bem a lingüística, aplicando-a para o bem (pessoal, comunitário) .**

Seres humanos nas dissertações examinadas (lista e ordem alfabética):

afásicos

aprendizes de línguas(português, estrangeiras, indígenas)

bebês

crianças com síndrome de Down
índios
jornalistas
médicos
professores
radialistas
surdos
universitários

OS PAPEIS DOS LINGÜISTAS APLICADOS NO SÉCULO XXI

À medida que se aproxima o novo século, reafirma-se o compromisso dos que fazem Linguística Aplicada, de que o estudo sistemático, interdisciplinar, dos problemas lingüísticos com que se defrontam pessoas, grupos, comunidades e particularmente a resolução criativa de muitos desses problemas, está a exigir um empenho cada vez maior de trabalho cooperativo interuniversitário, não apenas de âmbito local, nacional, regional, mas mundial. Um notável exemplo desse espírito de cooperação internacional foi dado, recentemente, com a publicação, em Barcelona, Espanha, do documento **Declaração dos Direitos Lingüísticos** (em catalão, francês, inglês e espanhol), resultante da Conferência Mundial de Direitos Lingüísticos, realizada naquela cidade, sob os auspícios do PEN Club International, CIEMEN (Centre Interneccional escarré per les Minories Étniques I les Nacions) e UNESCO.

Esse texto, de 27 páginas, evidencia como organizações não governamentais de todos os continentes uniram-se em prol de uma causa humanizadora e para a qual o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE vem contribuindo, a partir de uma colaboração especial ao Seminário Internacional de Direitos Humanos e culturais (AIMAV- UNESCO-UFPE), realizado na Faculdade de Direito, de 7 a 9 de outubro de 1987 do qual resultou o texto **Declaração de Recife**.

Francisco GOMES DE MATOS

Uma consulta à lista de instituições signatárias da DUDL, dentre as quais a **Associação Internacional de Lingüística Aplicada (AILA)** e a **Fédération Internationale des Professeurs de Langues Vivantes (FIPLV)**, demonstra quão importante é acreditarmos e pormos em prática o princípio de que **comunicar é compartilhar**, principalmente através de ações que objetivem a Humanização do ser humano.

Que, em fazendo Lingüística Aplicada Humanizadora, nossos mestrandos e doutorandos atuem como **lingüistas aplicados humanizadores**.

Que a contribuição de pós-Graduandos continue inspiradora para outras turmas e frutíferas para a compreensão e solução de problemas lingüísticos tanto intra quanto interculturais.

A Fala na Telenovela

Dilma Tavares LUCIANO¹

O interesse pela relação entre fala e escrita vem dizimar o falante idealizado, não mais permitindo que se confunda a língua com a gramática codificada. Na realidade, esta afirmação só é válida para os estudos que consideram as condições de produção dos enunciados, em que os usuários da língua “*situam-se em contextos reais e são submetidos a decisões que seguem estratégias nem sempre dependentes apenas do que se convencionou chamar de sistema linguístico*”, (Marcuschi, 1995). [grifos meus] Essa nova concepção de língua permite que se identifique o porquê da inadequação de vários estudos sobre a relação fala/escrita como afirmam Tannen (1985), Bibber (1988), Marcuschi (1995) entre outros.

A História comprova a primazia da escrita sobre a fala. Só a partir da noção de competência comunicativa de Hymes (1970) é que a relação F/E propriamente dita foi introduzida nos estudos linguísticos. Contudo, é visível um enviesamento nas abordagens, consequência da tradição cultural e/ou da própria metodologia aplicada.

Dentro desse quadro preconceituoso para com as características da oralidade, a situação dos estudiosos da prosódia é ainda mais conflituosa, em especial com respeito à entoação. De um

¹ Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE

lado estão aqueles que lhe atribuem uma função gramatical. São os seguidores de Halliday (1967), entre os quais se destaca Chafe (1985, 1987, entre outros). Do outro lado estão os simpatizantes das idéias de Bolinger (1958), observando a entonação numa perspectiva interacionista (cf. Brazil, 1975, 1978, 1985; Crystal, 1969, 1975, entre outros). Para estes, o tom pode ser associado a categorias discursivas enquanto que para aqueles, unidades gramaticais são relacionadas à entonação. Para estes que creditam à entonação uma função atitudinal o descrédito que sofrem é decorrente da dificuldade teórico-metodológica de descrição da dinâmica contextual do discurso interativo. "É mais matemático" um modelo prosódico de representação das estruturas sintáticas (Fretheim, 1987), por exemplo, ou ainda um estudo que apresenta uma relação da prosódia na escrita com a prosódia na fala (Chafe, 1987), porque assim se permanece sob o abrigo da tradição. Na realidade, todos estão classificando as árvores que descobriram sem darem atenção ao fato de que elas fazem parte da mesma floresta. Principalmente se buscamos compreender a existência da prosódia na escrita como uma consequência de um conhecimento socialmente adquirido, portanto, internalizado a partir da interação. A divisão da língua nos níveis sintático, semântico e fonológico é conciliadora dos problemas metodológicos no tratamento à sintaxe e à semântica, mas problematizante para os estudos da prosódia, e geradora desse arquipélago representado pelos estudos da prosódia.

Para este trabalho, entretanto, não cabe tal tarefa. Como já foi dito anteriormente, o meu objetivo neste momento é mostrar que o texto verbal da telenovela apresenta mais características da escrita do que da fala, embora pareça espontâneo. Parto da hipótese de que a naturalidade com que se apresenta é fruto da habilidade que os atores possuem de interagir com e a partir do texto escrito. Habilidade essa inerente a qualquer atividade lingüística em que esteja envolvida a compreensão *lato sensu*, e à qual chamarei de habilidade prosódica.

Parto do pressuposto de que o texto verbal da novela apresenta muito mais características da escrita do que da fala, embora esta transmita uma naturalidade que faz com que o telespectador a reconheça como "igual à vida real" distante, portanto, de um texto

escrito. Não pretendo fazer uma análise da conversação nem tampouco avaliar *performance* de atores. É importante que diga, também, que não pretendo apresentar uma categoria analítico-descritiva que sirva para detectar as características do texto telenovelistico. Para isso, seria necessário o acesso ao texto escrito dos atores bem como uma gravação em vídeo do processo de filmagem para que ficassem registradas todas as modificações empreendidas no texto escrito, as quais acredito serem da responsabilidade dos atores e do diretor da novela. Uma apreciação do autor do texto sobre o material que chega ao telespectador também deveria ser considerada.

Assim, está definido o norte deste trabalho cuja análise consiste em observar, grosso modo, quão próxima da fala natural está a fala na telenovela e quais características da escrita o telespectador percebe nesta fala. Concordo plenamente com Marcuschi (1995:05) ao afirmar que dentro de uma sociedade heterogênea com relação ao letramento como a nossa, o tratamento à oralidade se torna relevante. A televisão é importante nesse contexto não apenas pela atividade de letramento que representa, mas também porque nos expõe a uma modalidade de uso do sistema da língua que de certa forma contraria a nossa consciência espontânea a respeito da fala e, no entanto, é compreendida por pessoas dos mais variados níveis de letramento. Para que “entre em cena a FALA” (plagiando Penna, 1995) é necessário descobrir como ela está organizada para que possamos entender o seu funcionamento por traz das câmeras e por causa delas

METODOLOGIA

O *corpus* desse trabalho subdivide-se em três partes:

Parte 1 : Gravação em vídeo cassete de dois capítulos consecutivos das novelas **História de Amor** e **Cara e Coroa** exibidas às 18:00h e 19:00h respectivamente, nos dias 14 e 15 de janeiro próximo passado. A primeira delas encerrada no princípio de fevereiro e a segunda com o término anunciado para final de março. Destes capítulos 5 diálogos foram extraídos para análise:

Parte 2 : Gravação em fita K7 de entrevistas a 5 informantes, os quais se subdividem em 2 grupos, conforme a atividade profissional que realizam. São eles:

grupo 1: empregadas domésticas (2 informantes)

grupo 2: estudantes universitários (3 informantes)

Parte 3 : Aplicação de um questionário escrito. Informantes foram submetidos ao questionário após a entrevista e informantes apenas responderam ao questionário.

A análise da parte um foi feita sobre a transcrição do primeiro capítulo gravado da novela História de Amor. Segue o modelo do projeto NURC com alguns acréscimos para os aspectos prosódicos, segundo a orientação da Teoria Interacional da Entoação de Brazil (1985). Os outros capítulos serviram à observação do evento para a descrição de suas regularidades.

Da segunda parte do *corpus* foi feita a transcrição livre dos trechos onde os informantes definiram as características da fala e da escrita. Da última parte apenas algumas reflexões foram feitas a partir do confronto dos dados obtidos dos informantes que foram submetidos à entrevista com os que não o foram.

As considerações sobre a relação fala/escrita têm por base as argumentações teóricas apresentadas por Tannen (1982 e 1985), Biber (1988), Chafe (1985) e Marcuschi (1995). Quanto aos aspectos entoacionais e sua importância para esse campo de estudo parto dos trabalhos de Chafe (1987), Bennett (1981), Local, Kelly & Wells (1986), Schaffer (1984), Fretheim (1987), entre outros, embora nesse trabalho sirva apenas para uma reflexão.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

“A diferença maior entre F/E está na maneira como cada um organiza e transmite as informações” (Marcuschi, 1995:12). Refletir esta afirmativa nos faz entender que as características distintas entre F/E são fruto da existência de diferentes formas de apropriação da

língua, desde que motivadas pela mesma causa (princípio). São em número de sete os princípios apresentados pelo autor (cf. Marcuschi, 1995:06 a 10): (1) Princípio do sistema unitário; (2) Princípio da diferença de representação; (3) Princípio da Variação Lingüística; (4) Princípio da diferença nas condições físicas de produção; (5) Princípio da relevância tipológica; (6) Princípio da defasagem temporal na produção textual; e (7) princípio da relação forma e função.

Com base nesses princípios, Marcuschi apresenta critérios determinantes das diferenças entre F/E, a partir dos quais as características são estabelecidas. Observe-se o quadro ilustrativo a seguir:

RELAÇÃO FALA/ESCRITA

CRITÉRIOS DETERMINANTES DAS DIFERENÇAS

condições físicas de produção		condições de comunicação		organização da informação	
envolve a relação do produtor c/ o contexto físico		envolve a relação do produtor com o ato de produção		envolve o efeito das duas relações sobre o material lingüístico	
<i>falante</i>	<i>escritor</i>	<i>falante</i>	<i>escritor</i>	<i>na fala</i>	<i>na escrita</i>
tempo linear	tempo maior	tendencialmente dialogada	tendencialmente monologada	rarefação informação	maior densidade informação
não pode apagar o dito	pode apagar o dito	presença dos parceiros	ausência dos parceiros	intuitividade	planejamento e elaboração
não pode consultar para prosseguir	pode consultar para prosseguir	caráter não público	caráter público		
os reparos são públicos e podem vir do ouvinte	os reparos não são públicos e não atingem o leitor	espontaneidade	racionalidade e reflexão		
o falante pode observar seu ouvinte e suas reações	o falante não pode observar seu leitor diretamente	envolvimento	distanciamento		

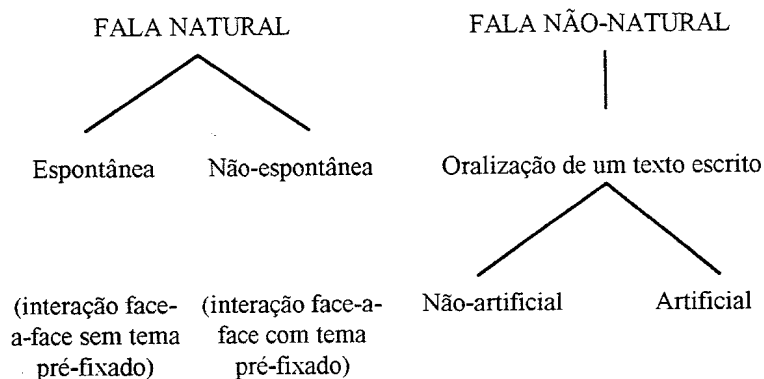
No quadro acima, vê-se claramente que as diferenças entre fala e escrita são uma consequência da maior ou menor pressão das

condições físicas de comunicação que imprimirá uma forma, causará um efeito sobre o material lingüístico, ou seja, sobre a organização da informação. Isto significa dizer que as características que envolvem as estratégias de formulação, observadas na perspectiva do continuum tipológico, terão a sua forma e função próprias para cada modalidade da língua. Por exemplo, quando pensamos na presença de um marcador conversacional na tradição da AC podemos afirmar que eles só estão presentes na fala espontânea. Como então explicar um “tag ending” em uma carta informal? Ou ainda, será que num artigo de jornal, ou em qualquer outra forma de texto escrito não existe alguma marca cuja função seja igual a de um marcador conversacional? (com certeza já existem respostas a estas perguntas

É dito que os MC(s) são também responsáveis pela impressão de naturalidade à fala, juntamente com os fenômenos de reiteração (hesitação, correção, retoques, comentários, perplexidades lexicais) (Marcuschi,1992:28). Ao estabelecer as formas e funções para a repetição na língua falada Marcuschi (1992), ainda, deixa bem claro que algumas marcas da oralidade contribuem para a progressão temática, outras assumem funções importantes na organização gramatical, como há aquelas que têm um papel importante para a interação. Fazendo parte do processo de continuidade e descontinuidade da fala, todas essas marcas têm o seu papel relevante não só para a compreensão do texto oral, como também para imprimir-lhe naturalidade. Apresenta a repetição como uma das principais provas disso (Wackernagel, apud Marcuschi,1992).O que não se sabe, entretanto, é qual a participação da prosódia e como ela se dá.

O que se pode concluir é que algumas características “x” estão mais para a fala assim como outras tantas “y” estão mais para a escrita, desde que observados a partir do mesmo princípio. Com esse raciocínio é possível se pensar uma classificação da própria fala. Observe a ilustração abaixo:

A Fala na Telenovela



O material sonoro, aquilo que é percebido como mais ou menos “natural” conduz à reflexão sobre a possibilidade das pessoas serem mais ou menos “hábeis” com esse nível da língua.

A fala na telenovela apresenta-se com uma naturalidade atestada pelos telespectadores (apresentado mais adiante). Este testemunho nos faz pensar sobre o que empresta à fala essa naturalidade tão evidente mesmo em atividades distintas como a leitura em voz alta (no telejornal, por exemplo) e as telenovelas. Refletindo sobre o assunto suponho que a resposta se encontre na existência de um sistema de significado inerente à prosódia, particularmente à entoação.

Juntar essas duas questões, a naturalidade e a entoação, é creditar à prosódia uma parcela de responsabilidade pela compreensão que se dá na interação humana. É ampliar, inclusive, a noção de interação por admitir que a leitura em voz alta no telejornal é interativa se demonstrar naturalidade. É atribuir um papel social e cultural a esse fenômeno, sobre o que Bennett(1980:07 e 08) apropriadamente nos alerta para o fato de que as análises da prosódia até então, não assumem essa perspectiva eliminando qualquer possibilidade de entendimento da compreensão como um processo socialmente adquirido dentro da conversação comum.

Retomando a questão da fala na telenovela, pode-se dizer que o ator deverá demonstrar sua habilidade prosódica no momento de

transformar seus textos decorados em texto oral. Anjos (1995) em trabalho sobre a compreensão nos diálogos das telenovelas, considera que a fala nesse evento pode aproximar-se ou afastar-se da fala natural pela maior ou menor presença de marcas da oralidade. Em sua análise refere-se a entoação como um recurso usado por determinado ator para que o seu personagem demonstre não haver compreendido o que o seu interlocutor desejava (Anjos, 1995:04). Para ela, a possibilidade da fala na novela apresentar mais ou menos características da fala é consequência da diferença temática entre os diálogos em função do horário em que a novela é exibida, da participação do diretor e da habilidade dos atores. Afirma que a diferença de tema traz implicações para a estrutura da fala. Acrescento, aqui, que, além desse aspecto temático, também influi na estrutura da fala a diferença entre os diálogos devido às características individuais dos falantes (personagens) envolvidos na interação que determinam o nível de língua (mais formal, menos formal) e a maior ou menor atenção à norma. A respeito das marcas de compreensão propriamente ditas, parece-me que as conclusões a que chega estão diretamente ligadas ao texto escrito sendo, portanto, de inteira responsabilidade do autor da novela. Com isto ela está afirmando, em certa medida, que os atores estão apenas “parroting” (reproduzindo sentenças prontas) o texto escrito. Voltamos, assim, à questão da naturalidade.

ANÁLISE

Para efeito de análise a transcrição foi organizada de modo a que as cenas que se completam ficassem em sequência. Os critérios para a seleção dos diálogos analisados foram os seguintes: (1) são desprezados os monólogos e qualquer outra forma de interação que não seja face a face; e (2) são selecionadas as cenas cujas personagens exemplificam níveis sociais distintos.

Com base nesses critérios tem-se as seguintes interações quanto aos seus participantes compondo, assim, os textos verbais:

A Fala na Telenovela

- texto 1* grupo de amigos de classe média baixa
faixa etária: variada
local: sala de estar
- texto 2* avó e casal de netos de classe alta
faixa etária: 90 anos
+ 20 anos
local: sala de estar
- texto 3* cozinheira e motorista
faixa etária: ela + 50 e ele + 30
local: cozinha da casa dos patrões
- texto 4* cozinheira, o dono da casa e sua filha
faixa etária: meia-idade (cozinheira e patrão)
filha + 25
- texto 5* quatro amigas de classe alta
faixa etária: variada
local: sentadas à mesa à beira da piscina
- Observe, a seguir, os textos que foram analisados:

TEXTO 1

(Helena e sua filha Joyce põem a televisão no centro da sala de visitas de seu apartamento num subúrbio do Rio de Janeiro. Vão assistir ao programa do Assunção, pai da Joyce e ex-marido da Helena, junto com alguns vizinhos que vão chegando, incluindo o porteiro do prédio e sua esposa)

- 1 Helena: **joyce** o pessoal tá demorando
2 daqui a pouco o programa começa

3 e não chegou ninguém
4 Joyce: calma **mãe** (rindo)
5 ainda falta uma hora
6 você tá mais nervosa do que eu viu
7 Helena: ai eu tô nervosa eu tô ansiosa eu tô feliz
8 eu tô tudo ao mesmo tempo
9 ai meu deus eu fiz esses canapés
10 a marte vai trazer uns salgadinhos
11 cê acha que dá
12 Joyce: claro dá sim o pessoal já jantou
13 () só vai pra beliscar com a cerveja
14 Helena: ai o que eu já belisquei lá dentro
15 enquanto fazia esses canapés
16 não não tem jeito
17 a ansiedade bate
18 eu tenho que começar botando alguma coisa na boca
19 eu acho que eu devo ter ficado
20 com alguma fixação na fase oral viu
21 não é terrível isso
22 Joyce: é você eu e noventa por cento da humanidade
23 (Helena ri e o Xavier entra na sala)
24 Xavier: **helen**a a cerveja tá geladinha
25 tem espaço na tua geladeira
26 Helena: ah:: deixei uma prateleira só pra isso vê lá
27 Marta: os salgadinhos que eu trouxe tão dentro da sacola...
28 bota nos pratinhos **xavier**
29 Xavier: **aB**Usas do seu maridinho né
30 ritinha vem aqui (pra vê)
31 dá uma ajudinha pro seu velho
32 Marta: eh: no:ssa tá parecendo festa **heim**
33 não aliás é... uma festa mesmo né
34 Helena: ai se eu pudesse eu contratava a banda de música
35 soltava foguete (risos)
36 Marta: e os jornais com a notícia da volta do assunção
37 você |guardou **joyce**
38 Joyce: |já recortei tudo

A Fala na Telenovela

39 depois eu te mostro
40 Xavier: e alice cadê num vai ver a estréia do vovô
41 Joyce: vaii agora ela tá dormindo mas na hora “h”
42 ela vai tá acordada tomara
43 Marta: com essa confusão toda tadinha da alice
44 ela vai ficar assustada
45 num vai entender nada
46 Joyce: eh: (entram o porteiro e sua esposa)
47 Helena: vamo entrando gente escolhendo um bom lugar
48 Rita: oh dona **helena** trouxe uns risoli
49 tão quentinho ainda
50 Joyce: [hum: **rita** brigada
51 Helena: [uhum maravilha (fala mais alto que a Joyce)
52 Xavier: sabe o que mais **helena** eu acho que eu vou abrir
53 a primeira loirinha pra rebater a ansiedade
54 Marta: nossa se a gente tá assim imagina o assunção
 (retomada da cena: entra mais uma vizinha. Nesse
 momento percebe-se pelo diálogo a seguir que essa
 vizinha estaria voltando à sala após ter posto seu filho
 para dormir)
55 Helena: e aí... edu dormiu
56 G-R-A-Ç-A-S-A-D-E-U-S (senta-se)
57 assim eu posso assistir o programa em paz...
58 **xava**... agora eu vou aceitar
59 aquela cervejinha
60 Xavier: ih: essa daqui acabou...
61 vou pegar outra pra você
62 não fica aí que eu mesma pego (sai da sala)
63 Marta **helena**.. afinal ela te contou
64 onde passou o natal
65 Helena: não disse nada... chegou tão misteriosa quanto partiu
66 fiquei sem graça de perguntar né
67 Marta: eh: eu também...mas nem pra joyce
68 ela se abriu
69 Marta: (tsu tsu) nem com a joyce gosado né
70 uma pessoa tão doce... tão amiga...

71 não quer dizer nada da vida particular
72 a gente tem que respeitar
73 Marta: eh claro... mas que dá uma curiosidade hoRRÍvel
74 lá isso dá
75 Xavier: gente gente tá quase acabando o programa
76 que vem antes do programa do assunção
77 daqui a pouco ele tá no ar
78 Joyce: como demora não
79 Ritinha: **joyce** será que eu posso ver se alice acordou
80 Joyce: pode mas não faz nada pra ela acordar não tá
81 acho melhor ela ficar dormindo
82 Ritinha: tá eu vejo pela porta prometo
83 Helena: **gente** será que o carlos tá lembrando
84 que o programa é hoje
85 ele disse que fazia questão de assistir
86 Marta: você não avisou que era hoje
87 Helena: eu avisei mas...sabe como ele é ocupado
88 tem mil coisas na cabeça pode ter [esquecido né
89 Marta: [hum::
90 eu se fosse você dava uma ligadinha pra ele
91 ãh num custa nada
92 Helena: eh também acho só que eu acho que eu vou ligar
93 lá de dentro tá mais calmo...
94 passa o telefone por favor (falando para Rita)
95 Todos: hum:: (risos)
96 (Helena vai ao quarto com o telefone)

TEXTO 2

(D. Olga e seus netos, Bianca e Bruno, estão na sala de televisão da casa da avó. Elas aguardam o programa do Assunção enquanto o rapaz lê um livro. O telespectador percebe que ele está atento à conversa das duas)

A Fala na Telenovela

- 97 Vó: a que horas começa esse programa
98 do pai da joyce **heim**
99 Bianca: deve tá pra começar **vó** é sempre tarde mesmo
100 Vó: (bocejando discretamente) eu já estou ficando
101 é com um sono danado
102 Bianca: eu também só vou ver o comecinho...
103 só pra ver como é que o pai da joyce tá
104 ela me falou que ele tá muito ansioso...
105 mas muito animado também
106 Vó: eu calculo...
107 eu fico muito feliz pela joyce
108 e pela: helená
109 agora dizem que a mulher dele também
110 é uma excelente pessoa né
111 Bianca: âham
112 Vó: o carlos me disse que ela vem dando
113 muita força a ele desde o acidente
114 Bianca: eh: a valquíria é incrível **vó**
115 uma mulher e tanto
116 Vó: eu acho melhor... a gente não deixar...
117 a rafaela ver a gente ver esse programa
118 aqui não... (a câmera mostra Bruno que está lendo por
trás das duas)
119 Bianca: (riso)
120 Vó: porque se não a paz... que vinha reinando
121 aqui nesta casa... vai por água abaixo **heim**
122 Bruno: a bronca da minha mãe... seria só comigo **vó**
123 e eu num vou assistir o programa não (levanta-se,
fecha o livro)
124 tô muito cansado... tive um dia agitado
125 eu vou dormir [boa noite
126 Vó: [vai **filhinho** [vai
127 Bianca: [boa noite **bruno** (bem baixinho)
128 Vó: scu irmão tá mesmo decidido a cortar tudo
129 o que se refere à joyce **heim**
130 Bianca: eh...se fosse em outros tempos ele taria lá...

131 na casa da helena
132 assistindo o programa colado na joyce
133 Vó: éh ele tá sofrendo muito
134 mas ele tem muito caráter esse menino **viu**
135 ele vai dar a volta por cima

TEXTO 3

(A cozinheira, Chica, e o motorista da casa do casal Zuleica e Rômulo conversam na cozinha enquanto ela prepara um chá para a filha dos patrões. A dona da casa está na Europa)

136 Chica: paulinha não comeu quase nada no jantar
137 vou fazer esse chá pra ver se pelo menos ela toma...
138 é de:... hortelã... faz muito bem pro estômago
139 Motorista: também não estou muito bem do estômago não **viu**
chica...
140 tô com uma queimação danada
141 Chica: não vem dizer que é da minha comida não tá...
142 eu tô fazendo tudo muito leve quase sem tempero...
143 por causa do doutor rômulo
144 Motorista: não chica o meu não é comida não é nervoso
145 é nervoso essa situação aí toda da luzia **viu...**
146 eu vou acabar tendo uma úlcera...
147 você vai ver só
148 Chica: pior é a paulinha coitada... com tanto nervoso com
tantos problemas...
149 tem que prejudicar a saúde dela **né**
150 Motorista: eu tô achando até a paula mais animada
151 **chica**
152 Chica: isso ela tá graças a deus ela tá reagindo... é uma
mulher de fibra...
153 ela até: vai pra casa amanhã (ele levanta-se e pega
uma xícara de chá)
154 ai eu tenho tanta pena **viu**

A Fala na Telenovela

155 eu gosto quando ela tá aqui...
156 mas a paulinha... ela precisa... retomar a vida dela...
157 Motorista: ô **chica** vem cá sobrou água quente aí
158 Chica: tem aí ó... pode pegar
159 Motorista: vou fazer um chasinho pra mim também **viu**...
160 ah **chica** ... essa hora é a hora que eu sinto
161 mais saudade da neuza **viu**
162 gostava tanto de tomar um chazinho assim...
163 final de noite
164 Chica: **olha** eu vou levar isso lá **viu**
165 na volta eu tomo um chazinho aí com você...
166 eu sei que não dá pra substituir a neuza **né** ...
167 mas dá pra fazer companhia

TEXTO 4

(A cozinheira Chica se aproxima da filha de seus patrões, a Paula, que está conversando com seu pai, o Dr. Rômulo, numa sala íntima da casa)

168 Paula: meu chá... brigada **chica**
169 Chica: de nada
170 Paula: brigada mesmo... **viu** hum:: que perfume
171 é de hortelã
172 Chica: é: tirei lá do jardim...
173 Paula: uhum
174 Chica: vai fazer muito bem pro seu estômago...
175 o senhor quer também **doutor**
176 Pai: eh:: **bem chica** você sabe que eu não sou
177 muito chegado a chazinho **né** ...
178 agora... uma dosezinha de uísque
179 pegava bem né
180 Paula: hum acontece **paizinho** ... eu não sei se o senhor se
lembra **meu amor**
181 mas o senhor tá de dieta **né**

182 dieta de álcool dieta de fumo... e dieta
183 DE gordura
184 Pai: é eu sei... eu estou proibido de tudo o que eu gosto
185 de sua mãe inclusive... [que não chega nunca
Paula: [ô: **pai** (quase inaudível)
186 Chica: só mais uns diazinho e a dona zuleica tá aqui de volta
187 só mais uns dias (sai chica)

TEXTO 5

(Quatro amigas conversam à piscina de um clube, no que parece ser um encontro de fim de tarde. A conversa gira em torno de uma delas, a Paula, que está se separando do marido, enteado de uma das participantes do diálogo, a Rafaela. Sabe-se que três delas já estudaram no exterior e que a Rafaela é extremamente preconceituosa com pessoas de classe diferente da sua)

188 Paula: quer dizer que a olga também proibiu a
189 minha entrada na casa dela
190 Rafaela: calma **paula** eu só estou dizendo isso
191 pra evitar uma situação constrangedora...
192 eu também achei que a vó foi radical demais
193 eu disse isso pra ela... mas você conhece a vó
194 ela decidiu assim a casa é dela
195 e não há nada que eu possa fazer
196 Paula: **enfim** avó e neto se merecem
197 são farinha do mesmo saco...
198 oh ela é do tipo de pessoa reacionária autoritária...
199 eu acho isso horrível horroroso
200 primeiro o carlos me proíbe de entrar na clínica
201 agora a olga
202 quero mais é que eles morram
203 Vandinha: **paula**
204 Paula: não é verdade é verdade que proibam...
205 que contratem segurança que armem trincheiras

206 porque eu não tenho mais a menor intenção
207 de procurar o carlos...nunca mais
208 Vandinha: tem certeza disso paula
209 Paula: é verdade vocês têm até o direito...
210 de duvidar **né** porque eu já falei isso tantas vezes
211 **enfim** nunca fiz nada...
212 mas dessa vez é diferente...
213 eu cansei: **sabe**
214 cansei de fazer o papel de idiota
215 eu vou me trata:r vou me cuida:r
216 pensando até em fazer uma viagem **enfim** ...
217 quero voltar a viver
218 talvez você devesse ter ido com a zuleica
219 nessa viagem **paula**
220 Vandinha: éh: talvez mesmo...
221 teria evitado um monte de coisas
222 Paula: imagina **gente**... o máximo que eu conseguiria era fugir
de um problema...
223 ia chegar lá:..
224 não ia aproveitar nada e pior...
225 eu podia voltar ainda mais doi:da de paixão pelo
carlos...
226 não dessa vez é diferente **sabe**
227 se eu viajar não vai ser pra fugir de alguém...
228 vai ser pra me re-encontra:r...
229 vai ser uma espécie de acerto de contas comigo mesma
sabe
230 eu tô me devendo isso
231 acho que você tá certíssima **paula**
232 Paula: tô falando isso do fundo do coração **viu gente**...
233 é a primeira vez primeira vez nessa história toda
234 que eu tenho vontade de me ver livre disso...
235 sabe viciado... uma pessoa vicia:da
236 que de repente quer se ver livre do vício
237 pra poder ter mais sucesso no tratamento então...
238 tô assim que nem viciado...

- 239 não eu:: tô pensando mesmo até em voltar pra análise
sabe
240 eu quero cuidar da minha cabeça cuidar da minha
cui:ca...
241 eu quero procurar toda espécie de ajuda...
242 que eu puder
243 Vandinha: nós também vamos te ajudar **paula**
244 Rafaela: você sabe o quanto eu desejei ver você e o carlos
juntos...
245 mas eu acho que aGOra
246 você tomou a atitude correta **paula**
247 **paula** você tá mesmo...
248 pensando em abrir mão do apartame:nto da mesa:da
249 Vandinha: não isso eu acho um absurdo **paula**
250 abrir mão de tudo
251 de jeito nenhum é um direito que você tem
252 Paula: ah **gente** eu não sei ainda tô muito confusa com isso
253 quando a minha mãe chegar ela vai me ajudar a
resolver isso tudo...
254 mas eu odeio a idéia **sabe**
255 de saber que eu dependo de carlos pra morar pra
comer pra vestir...
256 (suspira)
257 fico olhando a minha volta isso tudo aqui me faz muito
mal...
258 eu não sei mas alguma coisa mudou dentro de mim...de
verdade

Torna-se evidente com a leitura dos textos acima que estes não são afetados pelas marcas de continuidade e descontinuidade próprias do processo de construção da fala em situação interativa. Numa situação real de fala os turnos não seriam negociados tão pacificamente. E mais, não existem truncamentos nem hesitações, como também não se percebe sinais de incompreensão ou correções. Tem-se, portanto, um evidente apagamento das marcas de oralidade característica da interação espontânea.

Talvez seja possível postular que existem graus de naturalidade no texto da novela. As situações interativas de grupos que representam a camada popular da sociedade, com mais de dois participantes em situação informal - tema descontraído, discutindo banalidades, como no texto 1 - apresentaria um grau de naturalidade distinto quando o grupo envolvido numa situação interativa semelhante fosse representante de um outro nível social (texto 5).

Por outro lado, um aumento no envolvimento com o outro (pelas nominalizações acrescida da entonação adequada ao efeito de sentido pretendido) acréscimo nas repetições e marcadores (ambos com destaque à entonação) também afetará a sensação de naturalidade esperada na fala da telenovela. Sendo assim, é possível concluir que é o conjunto de todos esses fatores que compõe a fala natural. Quanto mais a fala caminhar na direção da escrita mais o falante terá que preencher as lacunas deixadas pela ausência das marcas que refletem as estratégias de formulação do texto. O preenchimento dar-se-á com uma coesão fonológica peculiar à leitura em voz alta atenta à compreensão do ouvinte na interação.

De modo geral, pode-se dizer que os textos analisados apresentam poucas características da oralidade, mas aproxima-se da fala natural pelos aspectos mencionados, o que obviamente não esgota os textos para uma caracterização da fala na telenovela. A naturalidade atribuída à fala dos atores na interpretação de seus personagens é algo incontestável por parte dos telespectadores. Contudo, os grupos de informantes que colaboraram com essa pesquisa curiosamente focalizaram essa questão sob ângulos diferentes.

O grupo 1, composto pelos alunos universitários, demonstraram uma consciência do nível pragmático da língua. Referiram-se às diferenças entre a fala e a escrita como decorrentes do uso reconhecendo a impossibilidade de existência do falante ideal. Vê-se, assim, que os falantes letrados observam a língua e seu funcionamento.

Para o informante "T", por exemplo, **não natural** significa perceber a existência do texto escrito. No caso do não ator utilizado em

algumas propagandas, em sua opinião “é como se tivesse lendo, sabe, é tipo uma leitura, enquanto que um ator não, ele faz vamos dizer uma re-leitura”. Para “C”, do mesmo grupo, a ausência de naturalidade se dá pela omissão da fala do dia-a-dia, das situações reais de fala. Acredita que as novelas possuem “palavras de fácil acesso todo mundo pode entender, mas uma pessoa chega na casa da outra e diz ‘sente-se por favor’ ninguém fala assim”. Para ela a novela “peca nas menores coisas aí fica faltando uma naturalidade, uma coisa tão fácil de resolver e não resolvem, falha do texto escrito”. não parece estar muito segura e atribui a falta de naturalidade “talvez a entonação, a expressão”. É categórica ao afirmar que “o texto escrito é central para a naturalidade sem mexer na estrutura da frase”. A última informante desse grupo, “F”, afirma ter observado que a fala na telenovela apresenta “colocação pronominal 10, colocação verbal 10” e que não é assim que as pessoas falam: “nem Nelly...que é professora de português”. Curiosamente associa o uso do Mc ao sotaque e afirma que nunca aparecem nas novelas. Quanto à propaganda da Farmácia dos Pobres, apenas classifica a fala da não atriz dizendo que “é falso, é tétrico, não é natural, é horrível”. Define a fala na novela dizendo que “não é natural porque ninguém fala corretamente o dia inteiro ...seguindo a gramática”.

O grupo dos semi-letrados, composto por duas empregadas domésticas, observa a língua focalizando o falante. Entende as diferenças na fala como decorrentes das diferenças de nível social entre os interactantes. Ao serem indagadas se a fala na novela era igual à fala na vida real, associaram o “real” ao tema (infelizmente não houve uma reorientação tópica no momento da entrevista que favorecesse a discussão da naturalidade). A informante “A” demonstra saber da existência do texto escrito, o qual é “estudado que só”. Reconhece um bom ator “pelo jeito de falar”. Apesar de fazer essa referência à fala dos atores, quando indagada a respeito de qual ator/atriz ela citaria como um bom ator, sua resposta parece estar ligada à uma identificação pessoal com o papel que ele representa e não propriamente à sua interpretação. Afirma existir marcadores e gírias tal e qual na fala espontânea.

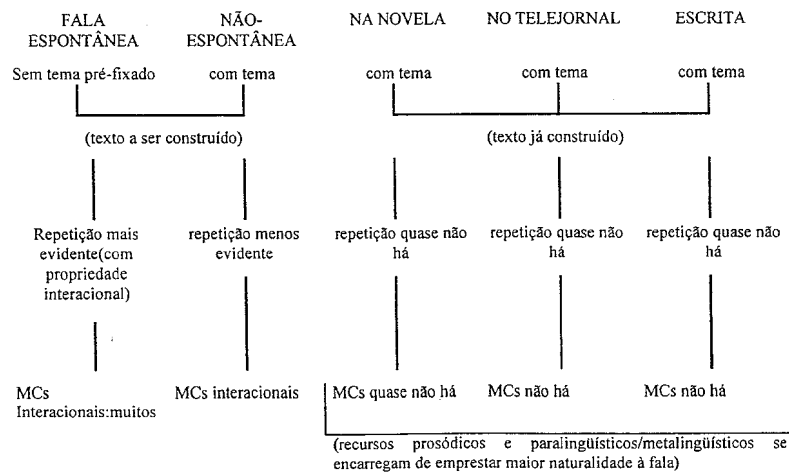
A Fala na Telenovela

A segunda informante desse grupo, “V”, embora demonstre ter observado a fala na telenovela (“não existe palavrão, não esculhamba”), também centraliza sua análise nos falantes: “na TV a discussão é igual à do rico... os grã-fino briga uma discussão mais elevada, dos pobre baixa logo (ri) baixa logo o nível é: palavrão é tudo”. Ao continuar sua definição dizendo que a discussão na TV não é “nem do nível mais alto nem do nível mais baixo” parece ter consciência que a linguagem usada é preferencialmente coloquial. Nada sabendo dizer a respeito da presença ou não de marcadores parece estar segura ao afirmar que “os antigos trabalham melhor que os de agora”. O mau ator é aquele em que sua fala “é uma coisa assim lenta muito sem graça”.

CONCLUSÃO

A partir do que foi exposto neste trabalho, é possível afirmar que o texto verbal da novela apresenta mais características da escrita do que da fala e, ainda assim, é uma fala natural. A naturalidade na fala da telenovela é uma prova de que a forma prosódica dos enunciados tem que estar de acordo com os níveis léxico-gramatical do discurso para que se possa perceber a intenção comunicativa do falante.

Nesse ponto, parece oportuno finalizar retomando a definição de fala natural apresentada no início do trabalho, fazendo uma reflexão sobre o que empresta à fala essa naturalidade tão evidente mesmo em atividades distintas como a leitura em voz alta (no telejornal) e as novelas, por exemplo. Observe a ilustração a seguir:



Com base na análise do *corpus* e na ilustração acima é possível afirmar que a fala na telenovela é natural porque seus atores utilizam recursos prosódicos e paralingüísticos que só se efetivam quando os atores estão envolvidos no processo de compreensão da construção de sentido do texto escrito. Assim, são capazes de contextualizar (atualizar) suas falas sem que estejam *parroting* o texto escrito. O mesmo se dá com a leitura em voz alta no telejornal. Entretanto o aspecto decisivo para a naturalidade é a forma de segmentação dos enunciados junto com a entoação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Netília dos. 1995. As Falhas de compreensão nos diálogos das telenovelas brasileiras. No prelo. A sair na Investigações - Lingüística e Teoria Literária UFPE. Recife, PE.
- BENNETT, Adrian T. 1981. Melodies Bristling with Change: Prosody and Understanding. Mimeo.
- BIBER, Douglas. 1988. Variation Across Speech and Writing. Cambridge. Cambridge University Press.
- BRAZIL, David. 1975. Discourse Intonation. The University Printers, Birmingham.
- _____. 1978. Discourse Intonation. Unpublished Ph.D Thesis. University of Birmingham, idem.
- _____. 1985. The Communicative Value of Intonation in English. University of Birmingham English Language Research.
- CHAFE, Wallace. 1985. Linguistic Differences Produced by Differences Between Speaking and Writing In: D.R.Olson; N. Torrane & A. Hyldiard (eds). Literacy and Language. LearningCambridge. Cambridge University Press.
- _____. 1987. Punctuation and the Prosody of Written Language. Technical Report n.11. Center for the Study of Writing. University of California, Berkeley & Carnegie Mellon University Pittsburgh.
- FRETHEIM, Thorstein. 1987. Pragmatics and Intonation. In: J. Verschueren and Bertuccelli-Papi (eds). The Pragmatic Perspective. Selective Papers from the 1985 International Pragmatics Conference. Amsterdam / Philadelphia. Johns Benjamins Publishing Company.
- LOCAL, J.K.; Kelly, J. and Wells, W.H.G. 1986. Towards a phonology of Conversation: turn-taking in Tyneside English. In: Linguistics 22 Great Britain.
- LUCIANO, Dilma T. 1995. Influência do Padrão Entoacional na Fala do Professor na Percepção do Texto Escrito. No prelo. A sair nos ANAIS do IV Congresso Brasileiro de Lingüística Aplicada. UNICAMP. Campinas. SP.

- _____. 1995. Uma Análise Funcional do Tom sobre os marcadores Conversacionais. No prelo. A sair nos ANAIS do II Encontro Sobre Língua Falada e Escrita. UFAL, Maceió, Alagoas.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. 1992. A Repetição na Língua Falada: Formas e Funções. Tese para Concurso de Professor Titular em Linguística na UFPE. Mimeo. Recife, UFPE.
- _____. 1995. Fala e Escrita: Características num Continuum Tipológico. Relatório Técnico apresentado ao CNPq.
- PENNA, Maura. 1995. A Fala em Cena: A conversação e o Diálogo nos Textos Teatrais. No prelo. A sair nos ANAIS do IV Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada. UNICAMP, Campinas, São Paulo.
- SCHAFFER, Deborah. 1984. The Role of Intonation as a Cue to Topic Management in Conversation. In: Journal of Phonetics n.12. Academic Press Inc. London.
- TANNEN, Deborah. 1982. Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy. Norwood, N.J. Ablex.
- _____. 1985. Relative Focus on Involvement in Oral and Written Discourse. In: D.R. Olson et al. (eds) Literacy, Language and Learning. Cambridge University Press.
- VIANA, Marília Ana de M. 1991. The Role of Intonation in Reading Aloud. Tese de Pós-Doutoramento. Birmingham. Mimeo.

Desvios Articulatorios no Processo de Aquisição da Linguagem: Um Estudo de Caso

Márcia Melo e Márcia MENDONÇA¹

I - INTRODUÇÃO

Este trabalho destina-se à descrição do repertório fonológico de um informante de 5 anos de idade, a partir dos traços distintivos, buscando evidenciar os desvios de aquisição da linguagem, particularmente dos fonemas /v/, /z/, /ʒ/, /ʎ/ e do grupo fonêmico /tr/ em início de sílaba. Tais desvios possuem implicações importantes para o processo de alfabetização.

Crianças que não apresentam estabilização de traços distintivos em seu repertório fonológico refletirão esses problemas na escrita. Produções como “*vazia*” (por “*fazia*”), “*brocuro*” (por “*procurou*”), “*gero*” (por “*quero*”) e “*icodro*” (por “*encontrou*”), presentes nas redações dos alunos da rede pública de ensino de Pernambuco, ilustram a transferência do desvio fonológico para a grafia.

Baseadas em abordagens estruturalista (Jakobson) e gerativista (Chomsky e Halle), aliamos métodos quantitativos e qualitativos, privilegiando os últimos, à análise dos erros articulatórios.

¹ Alunas do Mestrado em Linguística da UFPE.

II - A TEORIA DOS TRAÇOS DISTINTIVOS

II. 1 Uma abordagem estruturalista

A origem dos estudos fonéticos remonta ao mundo helênico/romano, quando se preocupava apenas em relacionar valorativamente as letras do alfabeto (escrita) das línguas estrangeiras às letras dos alfabetos grego e latino.

Com o Círculo Lingüístico de Praga, notadamente sob a figura de Roman Jakobson, é formulada a idéia de **fonema** como unidade mínima composta por um feixe de traços distintivos os quais se opõem dentro de um par mínimo.

Mais tarde, Jakobson desenvolve uma teoria fonológica segundo a qual a criança adquire a linguagem mediante a aquisição dos traços distintivos; os fonemas são internalizados porque a criança aprendeu a contrastar unidades distintas, significativas. Afirma ainda que alguns traços ou grupos de traços são pré-requisitos para a aquisição de outros.

A fim de estabelecer um sistema de traços que cobrisse as oposições ocorrentes em toda língua, Jakobson, juntamente com seus seguidores, Fant e Halle, fez um inventário mínimo de traços de duas naturezas: prosódicos (tom, força e quantidade) e inerentes. Os traços inerentes seriam em número de 12, subdivididos em traços de sonoridade e de tonalidade e estariam definidos em termos binários, (+) ou (-), conforme a presença ou ausência deles no repertório fonológico do falante (vide quadro abaixo). A aquisição dos traços seria, portanto, pré-requisito para a correta produção dos fonemas.

TRAÇOS DE SONORIDADE	TRAÇOS DE TONALIDADE
• vocálico/ não-vocálico	• grave/ agudo
• consonantal/ não-consonantal	• rebaixado/ sustentado
• compacto/ difuso	• incisivo/ raso
• tenso/ frouxo	
• surdo/ sonoro	
• nasal/ oral	
• contínuo/ descontínuo	
• estridente/ doce	
• brusco/ fluente	

No processo de aquisição da linguagem, os traços seriam, paulatinamente, incorporados, obedecendo a uma evolução hierárquica, partindo de estruturas e contrastes mais simples para os mais complexos, como está indicado a seguir: 1) vocálico/consonantal; 2) oral/nasal; 3) distinção entre labial e dental; 4) diferenciação com base em mais de um traço, incorporando os novos traços aprendidos ao seu repertório. Jakobson aponta para a aquisição dos contrastes não-vozdados antes dos vozdados, embora não se tenha detido nesse estudo. Assim, os desvios articulatorios decorreriam de uma incorreta aquisição desses traços.

II. 2 Uma abordagem gerativista

O que fundamentará nossa análise e descrição será o trabalho de Chomsky e Halle, *"The Sound Pattern of English"* (1968), o qual introduziu algumas modificações à teoria de Jakobson.

Chomsky e Halle buscam regras fonológicas suscetíveis de generalização e formalização de processos naturais, reintroduzindo, na análise sincrônica, descrições processuais antes utilizadas apenas para análises diacrônicas, como: assimilação, nasalização e palatalização; ditongação e ainda processos que apagam segmentos.

No desenvolvimento dessa teoria, reformulam o sistema de traços proposto por Jakobson, Fant e Halle, resultando no seguinte esquema:

VOGAIS (Silábicos)	CONSOANTES (Não-silábicos)	
	[+Soantes]	[-Soantes]
	Glides	Oclusivas
	Líquidas	Fricativas
	Laterais	Africadas
	Vibrantes	

Com base nesse sistema de 13 traços, apresentamos os traços distintivos relevantes para o sistema consonântico do Português do Brasil, apresentado por Callou & Leite (1993:72):

	p	b	t	d	k	g	f	v	s	ʃ	z	ʒ
SOANTE	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
CONTINUO	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+
ANTERIOR	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+	-	-
CORONAL	-	-	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+
SONORO	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
NASAL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
LATERAL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

	m	n	ɲ	l	ʎ	r	ʀ
SOANTE	+	+	+	+	+	+	+
CONTINUO	-	-	-	+	+	+	+
ANTERIOR	+	+	-	+	-	+	-
CORONAL	-	+	+	+	+	+	-
SONORO	+	+	+	+	+	+	+
NASAL	+	+	+	-	-	-	-
LATERAL	-	-	-	+	+	-	-

.....j
[~:~|~1

Quanto às realizações da lateral vibrante /r/ em nossa língua, esse é um estudo muito controvertido. A fonética tradicional e a fonologia gerativa são incapazes de dar conta de suas ocorrências, as quais, segundo Lopes (1975:102-103) variam muito quanto ao modo e ao ponto de articulação por cada região do país. Esse autor aponta a impossibilidade de uma classificação segura.

O que se afirma tradicionalmente é que existem duas espécies de /r/ que se opõem fonologicamente apenas em posição intervocálica. Contudo, devido à peculiaridade de nossa região, em início de palavra, só produzimos a fricativa velar /h/, enquanto nas regiões Sul e Sudeste predomina o emprego da vibrante simples. Em posição final de palavra (“assoar”), o usual, no Nordeste, é a omissão, optando-se por um alongamento da vogal anterior ao “r” (/a` sua:/).

No nosso estudo, trabalharemos com as seguintes representações: /r/, como em “caro”, /h/, como em “carro” e “rato”, e /x/ como em “porta”. Embora reconheçamos essas realizações distintas, no nosso *corpus*, não verificamos desvios significativos, apenas a produção da fricativa /x/, como em “vermelho” (/vex`mezu/) e

em “porque” (/pux^hke/), apresentando uma aspiração maior e a omissão de /x/ em “anive[θ]sário”.

Baseados nesse sistema de traços proposto por Chomsky e Halle, vários estudos foram desenvolvidos visando à descrição dos desvios de articulação como consequência dos erros nos traços, bem como à elaboração de programas de correção desses desvios.

III - METODOLOGIA

O método utilizado para identificação, qualificação e avaliação dos problemas articulatórios foi aquele fornecido pelo McDonald Deep Test of Articulation (in: McReynolds, 1975), cujos passos estão descritos a seguir:

- 1) levantar os fonemas testados;
- 2) preparar “worksheets”, registrando a quantidade de respostas corretas, substituições e omissões de cada fonema, assim como o número de vezes em que os traços distintivos foram usados corretamente, a fim de identificar o traço ainda não assimilado pela criança;
- 3) computar, mediante “analysis sheets”- quadro formado pelo total de escore dos “worksheets” para cada traço distintivo - os traços corretos no repertório da criança para, daí, analisá-los e verificar o grau de evolução do informante.

IV - COLETA DE DADOS

Com vistas à coleta de dados, realizamos duas sessões de entrevista. A primeira sessão, que teve uma duração média de duas horas, visou a um levantamento geral do repertório fonológico do informante e consistiu na aplicação da técnica de elicitación de palavras mediante a apresentação de figuras. Em seguida, os dados foram transcritos e os fonemas desviantes, identificados. Para a segunda sessão, providenciamos a elaboração e aplicação de um teste

de articulação a fim de verificar a realização de cada fonema e assegurar a ocorrência de pares mínimos. Utilizamos a técnica de imitação: produzíamos a palavra e, em seguida, pedíamos ao informante que a repetisse.

Assim, o “corpus” utilizado para descrever o repertório fonológico do informante e seus eventuais desvios articulatórios consta de dados coletados em ambas as sessões e constitui-se de 134 palavras. Destas, só enfatizaremos as que apresentaram desvios articulatórios.

Antes de iniciarmos a descrição propriamente dita, vale salientar que esse teste foi aplicado cerca de três meses após a primeira sessão, com vistas a consubstanciar a pesquisa e verificar eventuais alterações no repertório do informante, posto que a aquisição da linguagem é um processo evolutivo determinado pela assimilação e transferência de traços distintivos. Durante o processo aquisitivo, alguns fonemas podem apresentar instabilidade em sua ocorrência, justificando a preponderância do fator tempo.

V - DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

V.1 1ª sessão

Objetivos: levantar o repertório fonológico do informante e estabelecer os fonemas desviantes, procedendo-se à elicitación de palavras mediante exposição de gravuras.

Destacaremos, para transcrição e análise, as produções dos fonemas desviantes verificadas.

FONE MA	TRANSCRI- ÇÃO FONÉTICA	PALAVRA COR- RESPONDE NTE	FO NE- MA	TRANSCRI- ÇÃO FONÉTICA	PALAVRA CORRESPON DENTE	FONE- MA	TRANSCRI- ÇÃO FONÉTICA	PALAVRA COR- RESPONDEN TE
/v/	[ʼofu]	“ovo”	/z/	[ʼsebrʌ]	“zebra”	/z/	[sapoʼnes]	“japões”
	[anifeʼsaryu]	“aniversário”		[telefiʼsāw]	“televisão”		[besaʼflo:]	“beija-flor”
	[sexʼfesʌ]	“cerveja”		[kaʼsa:]	“casar”		[selaʼderʌ]	“geladeira”
	[afiʼāw]	“avião”		[braʼsiw]	“Brasil”		[reʼl siw]	“relógio”
	[fʼf]	“vovó”		[aʼsu]	“azul”		[ʼpasinʌ]	“página”
	[kaʼfalu]	“cavalo”		[ʼh sʌ]	“rosa”		[ʼs ya]	“jóia”
	[kaʼfexnʌ]	“caverna”		[tiʼsorʌ]	“tesoura”		[ʼs xnaw]	“jornal”
	[ʼfidyu]	“video”						

Os fonemas /v/, /z/ e /z/ foram sempre substituídos por seus respectivos pares cognatos [f], [s] e [s]. Esses pares, [v]:[f], [z]:[s] e [z]:[s], numa classificação fonética tradicional, constituem as consoantes fricativas, sendo as primeiras labiodentais, as segundas, linguodentais e as últimas, ápico-alveolares. O que diferencia cada um dos elementos do par entre si é a sua vibração nas cordas vocais, ou, segundo uma análise fonológica dos traços distintivos, o traço [sonoro]. Podemos concluir, de antemão, que o informante tende a dessonorizar as fricativas, ou seja, produz sempre o elemento surdo do par.

Segundo Jakobson, em sua teoria dos traços distintivos, a criança adquire, inicialmente, o traço [-sonoro] ou “não-vozado”, embora ele não se tenha aprofundado nesse estudo. Contudo, aos cinco anos, já se espera uma internalização dos contrastes surdo/sonoro, o que não observamos no nosso entrevistado.

Com relação ao fonema /ʎ/, de “espanta[ʎ]o”, nossa criança o substitui, em todas as palavras ocorrentes, pela fricativa posterior sonora [z]. Vejamos os exemplos:

FONEMA	TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	PALAVRA CORRESPONDENTE
/ʎ/	[muˈze:]	“mulher”
	[ˈfɛzʎ]	“velha”
	[traˈbazʎ]	“trabalha”
	[mɛˈz :]	“melhor”
	[tuˈazʎ]	“toalha”

Em todos os exemplos, /ʎ/ encontra-se em contextos intervocálicos de sílabas finais. Resta-nos analisá-los nas posições de sílabas inicial e medial, embora sua ocorrência em sílaba inicial verifique-se em pouquíssimas palavras de nossa língua, como “lhama”, e no pronome oblíquo “lhe”.

FONEMA	TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	PALAVRA CORRESPONDENTE
/x/	[anifɛˈsariw]	“aniversário”
	[kaˈfɛxnʎ]	“caverna”
	[sɛxˈfɛsʎ]	“cerveja”

Constatamos uma oscilação na realização de /x/ em sílabas não-intervocálicas nas palavras “anive[θ]sário” e “cave[x]na”. Ambas possuem mesmo padrão silábico e ambiente fonético, contudo há o fonema zero em uma, enquanto, na outra, o fonema /h/ ocorre adequadamente.

A ausência de /x/ em “aniversário” parece dever-se a uma regra de assimilação. A dessonorização do fonema precedente e o /s/ subsequente, ambos [-sonoros], produzem uma fricativa laríngea ou uma aspiração surda, quase imperceptível ao ouvido humano. Segundo uma abordagem estrutural fonética, /f/ e /s/ são produzidos na região anterior e o /x/, na posterior, sendo aqueles surdos. Por isso, dessonorizaram o /x/, impedindo sua percepção pelo ouvinte. Certamente, com o uso de instrumental fonético, poderíamos afirmar, com segurança, sua omissão ou realização.

No caso da palavra “caverna”, a consoante subsequente é a nasal [n], consoante sonora, o que acarretará a sonorização de /x/, tornando-o, portanto, audível. Por ora, a omissão de /x/ em “aniversário” não será objeto de estudos mais aprofundados.

Os fonemas expostos até agora participam do padrão silábico CV. Algumas estruturas silábicas do tipo CCV ocorreram em vocábulos do tipo:

GRUPO FONÊMICO	PRODUÇÃO	PALAVRA	GRUPO FONÊMICO	PRODUÇÃO	PALAVRA
/fl/	[besaˈflo:]	“beija-flor”	/br/	[braˈsiw]	“Brasil”
/tr/	[traˈbaʎa]	“trabalha”		[ˈpɾiku]	“brinco”
	[preˈn]	“treno”	/dr/	[ˈdrakuʎa]	“drácula”
	[triˈatru]	“teatro”	/gr/	[ˈgrãdi]	“grande”
	[ˈmostrɐ]	“mostra”	/pr/	[ˈpretu]	“preto”
	[ˈpɾiku]	“brinco”			

Merece destaque o encontro consonantal TR. Diante das vogais nasaladas [e] e [i], nosso informante realiza o [tr] como [pr]: nos casos em que antecede sílaba constituída de vogal ou consoante oral, ocorre adequadamente. É recomendável sua verificação em

silabas iniciais, mediais e finais quando acompanhado por vogais orais, como em “trago”, e ainda por vogais nasais como /ã/, /õ/ e /u/, como em “tranco”, “tronco” e “trunfo”.

V. 2 2ª sessão

Esta etapa serviu para testarmos os possíveis fonemas desviantes detectados na 1ª sessão em todas as posições silábicas: PSIT, PSIA, PSMTNI, PSMTI, PSMANI, PSMAI, PSFT e PSFA.²

Apresentamos quadros-resumo das produções. O quadro I mostra os vocábulos aplicados no teste de articulação, enquanto o quadro II apresenta a transcrição fonética do resultado desse teste.

QUADRO I

PALAVRAS TESTADAS				
POSICAO	/f/	/v/	/s/	/z/
PSIT	“foto”	“voto”	“cinco”	“zinco”
PSIA	“focinho”	“vozinho”	“suada”	“zoada”
PSMTI	“definha”	“devia”	“açougue”	“azougue”
PSMTNI	“desfio”	“desvio”	“corsário”	“Tarzan”
PSMAI	“confusão”	“convulsão”	“assuar”	“azoar”
PSMANI	“desfiar”	“desviar”	“cárcere”	-----
PSFT	“Tefe”	“tevé”	“caçar”	“casar”
PSFA	“coifa”	“cova”	“ouço”	“ousou”

PALAVRAS TESTADAS			
POSICAO	/s/	/z/	/ʎ/
PSIT	“chato”	“jato”	“lhama”
PSIA	“chileno”	“Gileno”	-----
PSMTI	“enxerto”	“injetor”	“milheiro”
PSMTNI	“marchando”	“margeia”	-----
PSMAI	“inchação”	“injeção”	“milharal”
PSMANI	“marchador”	“margear”	-----

² PSIT (Posição Sílabas Iniciais Tônicas); PSIA (Posição Sílabas Iniciais Átonas); PSMTNI (Posição Sílabas Mediais Tônicas Não-Intervocálicas); PSMTI (Posição Sílabas Mediais Tônicas Intervocálicas); PSMANI (Posição Sílabas Mediais Átonas Não-Intervocálicas); PSMAI (Posição Sílabas Mediais Átonas Intervocálicas); PSFT (Posição Sílabas Finais Tônicas); PSFA (Posição Sílabas Finais Átonas).

PSFT	“manchar”	“manjar”	“calhar”
PSFA	“prancha”	“franja”	“filha”

QUADRO II

PRODUÇÕES				
POSICAO	/f/	/v/	/s/	/z/
PSIT	[ˈf tu]	[ˈf tu]	[ˈsiku]	[ˈsiku]
PSIA	[foˈsiu]	[foˈsiu]	[suˈadΛ]	[suˈadΛ]
PSMTI	[deˈfiΛ]	[deˈfiΛ]	[aˈsowgI]	[aˈsowgI]
PSMTNI	[desˈfiw]	[desˈfiw]	[k xˈsariw]	[taxˈsã]
PSMAI	[kõˈfusãw]	[kõˈfusãw]	[asuˈa:]	[asuˈa:]
PSMANI	[desfiˈa:]	[desfiˈa:]	[ˈkaxsɐri]	----
PSFT	[teˈfe]	[teˈfe]	[kaˈsa:]	[kaˈsa:]
PSFA	[ˈkoyfΛ]	[ˈkofΛ]	[ˈowsu]	[ˈowsu]

PRODUÇÕES			
POSICAO	/s/	/z/	/ʎ/
PSIT	[ˈsatu]	[ˈsatu]	[ˈʎãmΛ]
PSIA	[siˈLenu]	[siˈLenu]	----
PSMTI	[iˈsextu]	[iˈsetu]	[miˈrezu]
PSMTNI	[maxˈsãdu]	[maxˈseya]	----
PSMAI	[isaˈsãw]	[iseˈsãw]	[miraˈzaw]
PSMANI	[maxsaˈdo:]	[maxseˈa:]	----
PSFT	[mãˈsa:]	[mãˈsa:]	[kaˈʎa:]
PSFA	[ˈprãsΛ]	[ˈfrãsΛ]	[ˈfizΛ]

Para verificação da sílaba travada /tr/, elaboramos o corpus seguinte e transcrevemos as realizações respectivas:

“trago”	/ˈpragu/	“tranco”	/ˈtrãku/	“retranca”	/reˈtrãkΛ/
“Tempra”	/ˈteprΛ/	“trezena”	/treˈsenΛ/	“trinca”	/ˈtrinkΛ/
“tromba”	/ˈprõpΛ/	“atraso”	/aˈprazu/	“trinta”	/ˈpritΛ/
“tranca”	/ˈtrãkΛ/	“tropa”	/ˈtr pΛ/	“estrago”	/esˈtragu/
“tripa”	/ˈpripΛ/				

Encontramos instabilidade na produção de /λ/: substitui-o por /z/ e inverteu sua posição com relação à sílaba subsequente. Semelhante à lateral palatal /λ/, a sílaba travada /tr/ apresenta flutuações: ora é produzida, ora é substituída por /pr/. Em contextos semelhantes, como “trinta” e “trinca”, houve essa variação, o que vem de encontro às nossas primeiras observações de que seria produzido apenas diante de vogais nasalizadas /i/ e /e/ e em sílaba inicial.

QUADRO III - PRODUÇÕES FONÊMICAS DESVIANTES
SEGUNDO A POSIÇÃO NA SÍLABA

POSICÃO	/f/	/x/	/s/	/z/	/ʃ/	/ʒ/	/ʎ/
PSIT	f	f	s	s	s	s	λ
PSIA	f	f	s	s	s	s	--
PSMTNI	f	f	s	s	s	s	--
PSMTI	f	f	s	s	s	s	z
PSMANI	f	f	s	s	s	s	--
PSMAI	f	f	s	s	s	s	--
PSFT	f	f	s	s	s	s	λ
PSFA	f	f	s	s	s	s	z

QUADRO IV

TRACOS	FON. TESTADO E O N.º DE VEZES USADO CORRE- TAMENTE	FON. SUBSTITU- ÍDO E O N.º DE OCORRÊNCIAS	N.º DE OMISSÕES	N.º DE VEZES EM QUE O TRACO FOI USADO COR- RETAMENTE
	/v/ (0)	/f/ (8)	(0)	
SOANTE	-	-		8
CONTINUO	+	+		8
ANTERIOR	+	+		8
CORONAL	-	-		8
SONORO	+	-		0
	/z/ (0)	/s/ (8)	(0)	
SOANTE	-	-		8
CONTINUO	+	+		8

ANTERIOR	+	+		8
CORONAL	+	+		8
SONORO	+	-		0
	/z/ (0)	/s/ (8)	(0)	
SOANTE	-	-		8
CONTINUO	+	+		8
ANTERIOR	-	-		8
CORONAL	+	+		8
SONORO	-	+		0
	/l/ (2)	/z/ (3)	(0)	(2)
SOANTE	+	-		3
CONTINUO	-	+		5
ANTERIOR	-	-		5
CORONAL	+	+		5
SONORO	+	+		5
NASAL	+	-		2
LATERAL	-	-		5

Sumariando os distúrbios evidenciados no repertório do informante, podemos englobá-los em dois grandes grupos: o dos fonemas absolutamente ausentes de seu repertório e o dos fonemas desviantes, ocorridos apenas sob determinadas circunstâncias. Os demais desvios são irrelevantes ao nosso propósito, enquanto constituem tentativas bem sucedidas de ajuste aos padrões fonéticos do adulto.

Ao primeiro grupo, pertencem as fricativas /f/ e /z/. Sob quaisquer condições, esses fonemas não foram produzidos.

É importante salientarmos o caso da lateral /l/. Na primeira coleta de dados, o informante não a produziu em momento algum, substituindo-a pela fricativa /z/. Na segunda sessão de entrevista, cerca de três meses depois, observamos a ocorrência do fonema em questão, embora ele ainda não estivesse consolidado no repertório do informante. Esse fato justifica a hipótese de que a troca de /l/ por /z/ se trata de um processo evolutivo de aquisição de fonemas.

Quanto aos fonemas /v/ e /z/, foram substituídos pelos respectivos pares cognatos /f/ e /s/. A substituição da lateral /l/ pela fricativa /z/, por sua vez, não oferece consistência para afirmarmos que

a criança não realiza o traço [+sonoro]. É verdade que, entre os pares [v]:[f], [z]:[s] e [s]:[z], o traço distintivo é o da sonoridade, mas, se o sujeito dos testes não o tivesse no seu repertório, não substituiria /λ/ pela fricativa sonora posterior /z/. Se ele adquiriu um fonema com o traço [+sonoro], o problema se coloca em termos de adaptação do traço aos contextos que o exigirem.

No outro grupo, estão a fricativa sonora /z/, que se realizou em substituição à lateral /λ/, a lateral /λ/ (considerando a segunda coleta de dados), e a oclusiva /t/. Esta oclusiva, formando sílaba travada com a vibrante /r/, realizou-se como /p/ algumas vezes. A explicação para esse fenômeno parece encontrar-se na conclusão do trabalho de Viana(1984), sobre a realização das oclusivas pelas crianças no Português do Brasil.

Segundo essa autora, a realização das oclusivas, mormente os fonemas /p/ e /t/, apresenta padrões VOT³ muito variados, diferentemente dos adultos, que possuem dois ou três padrões. Ela atribui o fato às tentativas fonéticas da criança de imitar a linguagem do adulto. Isso ocorre porque a criança brasileira, semelhante ao constatado no estudo do espanhol, realizado por Macken & Barton(in: Viana, 1984), só faz distinção entre os traços [+vozado] e [-vozado] por volta do 4º ano de vida. Em posição medial, esses fonemas assumem uma estrutura vozada, por isso, são produzidos e audíveis. Já em início de palavra, torna-se mais difícil essa percepção. Só quando se estabelece a distinção entre os traços sonoro e não-sonoro é que os padrões VOT tornam-se mais consistentes e perceptíveis.

Para esse estudo, Viana utilizou o espectograma e pôde perceber os padrões fonéticos na realização das oclusivas. Em nosso caso, sem auxílio de qualquer instrumento, torna-se impossível fazermos um prognóstico. Necessitaríamos de uma análise fonética instrumental a fim de verificar, com mais acuidade, se o informante emite VOT distintos na produção de palavras como “trinco” [ˈpɾiku] e “primo” [ˈpɾimu], se o /pr/, em substituição ao /tr/ da primeira palavra

³ VOT (Voice Onset Time) - padrão sonoro dos fonemas registrado pelo espectograma.

tem o mesmo padrão do segundo /pr/ estando ambos em início de palavra. Defendemos a hipótese de que ele apresenta padrões diferentes entre si, mas, como o traço [+sonoro] não está bem estabilizado, impede a nossa percepção auditiva. Para a criança, não há dúvidas na diferença entre os pares, embora não os articule distintamente. Ainda com base em Viana, se o problema está no traço [+sonoro], as medidas utilizadas para as fricativas podem se transferir para a solução deste problema também.

VI - CONCLUSÃO

As consequências desses distúrbios para a aquisição da lectoescrita são várias. Se a alfabetização consiste em aliar, significativamente, fonema a letra, representando os sons lingüísticos na grafia, e a produção fonêmica está comprometida, certamente, isso será refletido nos atos de ler e escrever. Por exemplo, a criança não distinguirá /'kasa/ de /'kaza/, respectivamente, “caça” de “casa”, podendo vir a desenvolver uma dislexia. Logo, os fonemas devem ser treinados durante esse período de modo à criança distingui-los.

Uma proposta para resolver o problema seria apresentar à criança lista de palavras (usando a técnica de McReynolds (1975) para a generalização e transferência de um traço) que contenham o fonema desviante, em contextos os mais variados possíveis. Para nosso estudo, a chave parece residir no fonema /z/. Acomodado esse fonema às situações que o exijam, como nas palavras “jogo”, “caju”, passa-se às demais fricativas e verifica-se se houve a transferência do traço [+sonoro].

Após a assimilação, acomodação e transferência desse traço às demais fricativas sonoras /v/ e /z/, inicia-se o tratamento com a lateral /λ/. Para esse segundo fonema, deve-se elaborar listas de palavras que contenham os traços de /λ/. Sugerimos trabalhar com vocábulos que tenham o fonema /l/ e, a partir daí, seguir para /λ/, começando do traço anterior para o posterior. E só depois contrastar pares mínimos ou complementares que apresentem os fonemas /z/ e /λ/.

O desconhecimento das causas dos distúrbios fonológicos nas escolas leva, muitas vezes, à ausência de medidas corretivas. A maior parte dos erros provenientes desses desvios é considerada de natureza ortográfica. As crianças permanecem, assim, escrevendo e lendo incorretamente. Fundamental é a capacitação dos profissionais do ensino básico, de modo a identificarem os desvios e encaminharem os aprendizes a um treinamento que busque a estabilização dos fonemas e dos seus traços distintivos.

BIBLIOGRAFIA

- CALLOU, Dinah & LEITE, Yonne. *Iniciação à Fonética e à Fonologia*. Jorge Zahar Editores. 1993, 2ª ed., Rio de Janeiro.
- AMORIM, Antônio. *Fonoaudiologia Geral*. Ed. Pioneira, 1972, São Paulo.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. Ed. Cultrix, 1975, 4ª ed., São Paulo.
- MCREYNOLDS, Leija V. & ENFMANN, Deedra L.. *Distinctive Features Analysis of Misarticulations*. University Park Press. 1975, Baltimore.
- NUNES, Teresinha. Explorações sobre o desenvolvimento da ortografia no Português. In: São Paulo (estado). Secretaria de Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas pedagógicas. *Isto se aprende com o ciclo básico*. São Paulo, SE/ CENP, 1986.
- VIANA, Marígia Ana de Moura. The Aquisition of the Phonology of brazilian portuguese, with particular reference to stop consonants. Ph. D Thesis. Department of Linguistics, University of Reading, 1984.

Ave, Armas!

Darcy França DENÓFRIO ¹

A montagem (ave+armas) expressa em *Avarmas*, que nomeia um conjunto de contos de Miguel Jorge, publicado pela Ática em 1978, aponta para um dos muitos recursos poéticos que ele e também outros contistas brasileiros, sobretudo a partir da década de 60, passaram a incorporar ao texto narrativo. Mas, até aqui, o conto passou por um longo processo de transformação.

O conto tradicional - como uma história que se desenrola linearmente ante os olhos do leitor, com princípio, meio e fim; contendo um conflito quase sempre muito claro para o leitor; número reduzido de personagens sem nenhuma profundidade psicológica; um curto lapso de tempo e espaço restrito; absoluta objetividade, com a ênfase na ação das personagens e não no que se pode depreender delas - já aparece no Brasil no século XIX, por volta de 1840. A partir das primeiras experiências precursoras em jornais, por volta de 1836, o conto vai, com o tempo, ganhando dimensões literárias. Entretanto, segundo afirma Herman Lima, "se o conto literário não começou com Machado de Assis, firmou-se com ele, recebendo-lhe das mãos trato que nenhum dos outros anteriormente lhe haviam dado (...)". No que se refere à narrativa curta, as primeiras publicações de Machado são de 1860. Sua primeira obra publicada no gênero, *Contos fluminenses*, é de 1870,

¹ Mestre em Teoria da Literatura. Poetisa, ensaísta e Professora Adjunta (aposentada) do Departamento de Letras da UFG.

cem anos portanto antes da fase de intensa experimentação por que passou o conto brasileiro.

Assis Brasil considera que somente com a publicação da obra de Samuel Rawett, *Contos do imigrante*, de 1956, vai-se desviar o curso da narrativa curta brasileira. Para ele, este contista, judeu-polonês que veio aos seis anos para o Brasil, "quebra a tradição machadiana entre nós", sendo o inventor do conto de flagrante, à semelhança de Tchekov. E Antônio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo*, enumera, buscando também a opinião de críticos abalizados, as características dos contos de Rawett, cuja primeira é o fato de se construir centrado em personagens. Sumariando, as outras características seriam a destruição do enredo, ou a presença de uma trama armada de modo tenue, o que fatalmente vai destruir a noção clara de tempo e espaço; a frase sincopada, apropriada à dureza e situação de angústia que envolve o seu texto e a personagem; a pobreza fabulística compensada por uma riqueza de ação interior, expressa através de certas técnicas narrativas, tais como monólogos interiores e solilóquios; a revelação do "bicho homem", a sua solidão e a sua dificuldade de comunicar-se ou até a sua incomunicabilidade. Dentre estas, estão algumas das principais características do chamado conto *experimental*, ou seja, daquele conto em que os seus criadores *experimentaram* novas formas ou processos de escrever a narrativa curta.

Para Alfredo Bosi, entretanto, foi Alcântara Machado, filho de uma tradicional família paulista, "quem por primeiro se mostrou sensível à viragem da prosa ficcional, aplicando-se todo a renovar a estrutura e o andamento da história curta". E isto, é bom ressaltar, quase 30 anos antes das experiências de Rawett. Seus livros de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de 1927, e *Laranja da china*, de 1928, de fato constroem-se nas picadas abertas pela prosa experimental de Mário e Oswald de Andrade. O interessante é que tanto ele quanto Rawett trouxeram à cena o emigrante. E muitas vezes a nossa memória nos trai: ao falar "Gaetaninho", conto de Alcântara Machado, nos lembramos de "Gringuinho", de Samuel Rawett, trocando, às vezes, até mesmo o título de um pelo outro.

Ave, Armas!

Estudiosa do conto brasileiro, a Professora Vera Tietzmann Silva realiza, em 1991, um dos estudos mais completos sobre as narrativas de *Laranja da china*, assinalando, pela primeira vez na crítica, esta peculiaridade estilística do autor paulista que não escapa a um leitor crítico: a aproximação de sua arte literária à cinematográfica, arte que se desenvolvia àquela época. A Professora Vera analisa fartamente, dentre outras peculiaridades estilísticas, a técnica da montagem cinematográfica que Alcântara Machado tão bem logrou transferir para os seus contos. Esse ensaio, denominado "Montagem e humor em *Laranja da china*", saiu nos *Cadernos de Letras* da UFG, série Literatura Brasileira, número 06, em 1991. E depois em *Passando dos limites*, obra publicada pela Editora da Universidade Federal de Goiás em 1995.

Sensíveis às novas linguagens artísticas surgidas por volta do Modernismo, como a do cinema, os ficcionistas, dentre os quais os contistas, passaram a incorporá-las no seu texto, alterando radicalmente a estrutura do gênero narrativo. Com o tempo, a diluição do enredo, enfim, da fábula ou história; a ausência de contornos nítidos da personagem; a indefinição do tempo e do espaço, levam a ficção a invadir as fronteiras do gênero lírico, incorporando também as características do poético. Aliás, Emil Staiger, ao teorizar sobre os gêneros, demonstra que eles não funcionam, como queriam os clássicos, em compartimentos separados, isolando-se em lírico, épico e dramático. Hoje, são, na verdade, como vasos comunicantes, fluindo o lírico e o dramático para o épico, ou seja, características da poesia ou do teatro podem estar num texto narrativo, ou vice-versa, numa perfeita intercomunicação.

Avarmas, lançado pela Ática em 1978, é um excelente exemplo de obra que leva ao extremo técnicas de experimentação literária. Gilberto Mendonça Teles, no prefácio que faz para este livro, situa Miguel Jorge dentro da linha "universalista", ao lado de José Veiga, e afirma que o autor de *Avarmas* "tem sabido introduzir as mais audaciosas modificações na linguagem de seus contos". E mais: contrapondo esta obra ao livro de estréia de Miguel (lançado há quase 30 anos), intitulado *Antes do túnel*, Gilberto aponta, nessa de 1967,

algumas imperfeições próprias de um estreante, mas afirma que em *Avarmas*, escrito não menos do que dez anos depois, "as vacilações cedem lugar a uma bem pensada construção de linguagem, e a consciência da linguagem como um jogo assume a sua plena manifestação". O crítico percebe também, com muita clareza, as técnicas da linguagem artística presentes na obra em questão (como a do cinema), mas considera que "é sem dúvida o apelo à linguagem poética que se faz visível em todos os contos".

Na série de contos de *Avarmas*, pode-se verificar, de fato, o que teoriza Emil Staiger: todos os gêneros, num ou noutro conto, de forma mais ou menos radical, convivem entre si, ou interpenetram-se. A narrativa "Macro Micro", por exemplo, que examina relações de trabalho, estrutura-se totalmente sob a influência da linguagem cinematográfica. Já o conto "Putein" incorpora de tal forma a linguagem dramática que, com ligeiras adaptações, acabou se transformando em peça para teatro, incluída na obra *Teatro contemporâneo*, publicada por Miguel Jorge em 1981. O próprio título do livro de contos em questão é uma forma de montagem poética, com bom rendimento expressivo. Em *Avarmas*, aglutinação de *ave(s)* e *armas*, já existe a ambigüidade própria do gênero lírico, oferecendo várias leituras possíveis, que passamos a compreender melhor depois de lida a obra ou dentro de seu contexto. Melhor ainda: depois de "ler" a visão-de-mundo do autor, de compreender como ele vê o mundo e, dentro dele, o homem. No prefácio mencionado, Gilberto Mendonça Teles, compreendendo o clima poético que impregna os contos, faz a primeira leitura do título numa direção metalingüística, dizendo que "*Avarmas*. (...) mistura de *aves* e *armas*, sugere o encontro (o jogo) da linguagem alada da poesia com a linguagem armada nessas narrativas: ala-se, para armar; ou arma-se para alar. Tanto faz".

Tentando olhar para a profundidade humana captada por Miguel, através do poético, cremos que pelo menos mais três leituras poderão emergir da profundidade do texto para o título. Uma, de cunho irônico seria: "Ave, armas!" Talvez um grito de resistência e deboche ante um mundo desumanizado, dentro do qual não somos mais do que frágeis aves a serem abatidas no vôo existencial. Ou uma espécie de

Ave, Armas!

cruel e irônica forma de saudação, que remete àquele "Ave, César, os que vão morrer te saúdam", proferido pelos condenados antes da morte na arena, para deleite dos romanos, na era dos Césares. Ao mesmo tempo, subjaz um "Ave, armas!", soando como uma fórmula para exorcizar o mal: Deus nos livre delas! Não é sem razão que o conto "Avarmas", homônimo da obra, se realiza numa atmosfera aterradora, que sugere a Revolução de 64. O ilustrador das duas edições de *Avarmas*, Aderbal Moura, captou muito bem tal sentido, materializando esta idéia ao longo das páginas do prefácio de Gilberto Mendonça Teles, onde estes dois elementos (aves e armas) estão justapostos. Ai, através de um estrato ótico prenunciador, o leitor poderá ver aves desorientadas que passaram pela linha de fogo (uma das quais, já atingida, mergulha no abismo), e o cano duplo de uma arma de grosso calibre, explodindo rumo a outras fora de nosso campo de visão, vendo-se entretanto a mão do atirador firme no gatilho. Outra leitura ainda seria a possibilidade de uma antinomia ou de dois pólos opostos: ave x armas. De um lado, a fragilidade do ser humano; do outro, a força das instituições, "a rede de constrições", como diria Ítalo Calvino, que liquidam o homem ou a humanidade do homem.

A maioria dos contos deste livro, lembrando Cortázar ao se referir ao conto moderno, "fuzilam Descartes pelas costas": quase nada pode ser racionalmente explicado, desaparecendo as relações de causalidade, bem como tudo quanto se conhece nos decálogos do chamado conto tradicional. A primeira narrativa, "Décima Quarta Estação", por exemplo, estrutura-se dentro de "uma neblina ou nebulosa", para usar uma expressão do próprio autor. A primeira dificuldade para o leitor iniciante é que este conto se constrói num processo de intertextualização, ou seja, ele se constrói sobre um pré-texto (ou um texto preexistente), que são passagens bíblicas da paixão de Cristo ou fragmentos dessas passagens. Elas, por sua vez, servem de sustentação ao ritual da "via-sacra", instituído pela Igreja Católica, ou, mais precisamente, pelo povo de Jerusalém com base na memória dessa paixão.

Existe uma fábula ou enredo, mas como se ele fosse um tecido esgarçado ou que apresentasse os espaços vazios de uma renda. A

fabulação, a trama, ou de modo mais simples, a forma de o autor tecer o seu texto nebuloso, vai deixando não um tecido fabulístico compacto, mas apenas indícios, fragmentos de ação aqui e ali. O leitor é chamado a participar do processo de criação, preenchendo as lacunas, unindo os fios para formar o tecido da estória.

A personagem principal, um Eu inominado, aparentemente começa a viver, num monólogo interior, a sua flagelação. Na terceira linha, assim se expressa: "e eis aqui a minha imagem deflagrada". Este é o momento da irrupção dessa personagem anônima no texto. Deflagrar significa mesmo irromper repentinamente, inflamar-se com chama intensa, centelhas ou explosões. Este é também o método de composição do autor - relâmpagos de cenas, aqui e ali, compõem o conto. "Eis aí os gritos a turma as vozes a multidão em progressiva ira movendo-se num ponto numa neblina ou numa nebulosa". Não é a *turba* em progressiva ira, em acordes bíblicos, mas a *turma*. O milenar e o moderno se imbricam e o que se move num ponto nebuloso, numa neblina, é tanto um tempo bíblico ancestral como um novo tempo dentro de uma narrativa que se engendra. Numa neblina, instaurada por uma indecisão semiológica conscientemente buscada (tudo é e não é o que discurso parece dizer), um homem sentenciado e condenado cumpre um ritual, que se entrecruza, de morte na forca e na cruz. A crucificação, hábito que os romanos herdaram dos cartagineses para subjugar os povos sob seu domínio, sobretudo os judeus, era a mais lenta e dolorosa forma de execução. No final do conto ela prevalece. As duas formas de execução devem assumir um sentido simbólico no conto. O ilustrador, atento, captou também a duplicidade do suplício, ilustrando o fundo da página que precede a "Décima Estação" com uma sinistra forca e a personagem, em primeiro plano, com uma coroa de espinhos na cabeça, à moda de Cristo.

Este homem, que suporta um duplo suplício, sofre um triplo castigo: o do "condenado seguindo com as mãos amarradas no meio da rua", o da multidão enfurecida que o acompanha para assistir ao sacrifício e aquele das centenas de olhos que o espreitam através da janela - todas elas, formas severas de tortura e reprovação, nas quais o homem se tem especializado.

Ave, Armas!

Na primeira, segunda, terceira e quinta estações, há claras referências ao duplo suplício, com expressões como "estou diante da força", " corda e cruz", "corda ao meu pescoço" e "corda presa ao pescoço", respectivamente. Mas o ritual que predomina é o da crucificação, com o flagelo, o suplício já registrado em nossa memória cristã. Fragmentos de cenas relatadas nos evangelhos vão-se mesclando com as de um homem comum, que, por analogia, pode ser qualquer um de nós. Um homem que sofre privação da liberdade humana; não pode provar sua inocência de uma suposta transgressão; suporta a traição do amigo, espécie de Pedro bíblico que, no entanto, se iguala a Pilatos, lavando as mãos para isentar-se de responsabilidade naquele crime. Que tem, como Cristo, uma mãe que sofre por ele e com ele, e um pai (poderoso-ausente) que não afasta o cálix da agonia. Diferentemente, este homem (médico? farmacêutico?) que também cura, mas não por meios extraordinários, tem mulher e filho e uma infância (única época da vida de Cristo de que não se tem registro), uma infância paradisiaca, onde aprendeu o cárcere e o salto para a liberdade.

O conto, numa atmosfera de "Comício, procissão ou coisa parecida, não fosse o sangue a molhar a terra", termina, ao que parece, com a crucificação do homem e a agonia que precede a sua morte: "esse pedir de água, de água, de água, água, água". Esta sede não é física. Na esfera do simbólico, pode ser a sede o desejo da completude humana. Mas a vida da personagem tem mesmo esse desfecho? Literalmente, ela morre na cruz?

O leitor principiante poderá imaginar que aí se desenrola a história de uma personagem que de fato revive a flagelação de Cristo, passando por uma outra via-crúcis. Na verdade (se se pode falar em verdade na ficção), a ação é interior e não exterior. Fruto de uma pressão psicológica, tudo se passa na cabeça da personagem que, dentro de um espaço limitadíssimo - o cárcere - por uma razão que desconhecemos, imagina tal suplício. Por isso, na Primeira Estação, numa espécie de delírio, "que vem e (...) foge", a personagem vê tudo "numa neblina ou nebulosa" ou "por entre sombras", chegando a dizer mesmo "tenho uma visão", referindo-se ao enforcamento. A diluição do enredo, armado de forma tênue e descontínua, colabora para que o

leitor pouco habituado se esqueça de informações que, ao serem juntadas, nos dão as chaves do quebra-cabeça. Esta espécie de narrativa constrói-se mesmo como um jogo. É de fato uma arte interativa, semelhante a alguns jogos de computador.

Há duas modalidades de tempo neste conto. Várias expressões conotam que o tempo, em que acontecem os fatos narrados, com o difuso episódio da crucificação, é o convencionalmente denominado tempo psicológico. Este é interior, subjetivo, imensurável, criado pela imaginação daquela personagem anônima que vive um drama que desconhecemos e que precisa ser decifrado. Não podemos mensurar quanto tempo ela gasta em seus "delírios", em forma de monólogos interiores, embora eles se estendam até a décima quarta estação. Expressões tais como "e tu *sentias* caminhar" (II estação); "As cenas se sucediam e tu tentavas metralhar a memória com cenas sucessivas" (IV estação); "e as batidas dos martelos (...) poderão ser uma visão tão-somente minha" (V estação); "As lembranças" (VI estação); "colocando recordações em cada lugar" (VIII estação); "A coisa [o delírio] veio voltando lentamente (IX estação); "A agonia novamente" (X estação); "A agonia da noite . (...) "E não te resta nada mais (...) a não ser pensar e estar vivo pelo pensamento" (XII estação) todas elas, dentre outras, são índices de um tempo puramente interior ou psicológico.

Todavia há também, neste conto de Miguel, um outro tempo: o cronológico. Mas em vez de ser ele exterior, objetivo, mensurável, perceptível ao leitor, com alusões às horas do dia ou outras marcas temporais explícitas, tal como acontece nas narrativas tradicionais, não é fácil depreender o seu lapso. Tem-se a impressão de que ele, como costuma acontecer em qualquer conto, não abarca mais do que um dia na vida do "prisioneiro", pois há referência à manhã, na Primeira Estação, e à "agonia da noite" na Décima Segunda. São dados jogados aparentemente ao acaso, mas, mesmo assim, balizadores deste tempo cronológico.

Nota-se igualmente um espaço psicológico, criado pela imaginação ou delírio do narrador-personagem (a rua, o caminho, onde se reedita uma flagelação semelhante à de Cristo) e um espaço físico, "concreto", onde ele se encontra, aparentemente aguardando o

juízo de um crime que desconhecemos, espaço que, numa primeira leitura, se pode entender como sendo o de uma prisão.

A ação, conseqüentemente, é também puramente interna. Não há o que se pode chamar de ação externa. O tempo todo o homem (anônimo) se encontra encerrado e talvez imóvel em um cárcere, ou espécie de cárcere, dando voltas "dentro de si mesmo", o que vale dizer perdido em suas elucubrações. Não se desloca dentro deste espaço. Só a sua memória, ou a sua *psique*, viaja. Todavia é na "Terceira Estação", quando se adensa o sentimento de angústia da personagem, que ela se refere, em primeira pessoa, ao "frio fétido feio chão deste cárcere". Depois, mudando-se o ângulo de visão para a segunda pessoa, uma voz narradora afirma na "Oitava Estação": "Tu estás novamente naquele cárcere". E reafirma, dentro do mesmo foco narrativo, na "Décima": "Teu cárcere era como a casa de tua infância". Por fim, na "Décima Terceira", alternando-se novamente o ângulo de visão para a primeira pessoa, a própria personagem confirma: "o som (...) chegava-me através das barras de ferro de uma janela de cinquenta anos". Janela de cinquenta anos. Eis novamente a ambigüidade própria do poético. Além de objeto físico amarrado a uma cronologia, esta janela assim qualificada pode referir-se a um ser maduro (de cinquenta anos) que de sua prisão humana ("barras de ferro") consegue auto-avaliar-se. Talvez por isso mesmo a personagem, através da visão de uma segunda pessoa, admite não lhe restar mais nada a fazer "a não ser pensar e estar vivo pelo pensamento".

Observe-se, de passagem, que o autor usa, do princípio ao fim da narrativa, estes dois ângulos de visualização da história: primeira e segunda pessoa. Esta última modalidade nunca apareceu em narrativas convencionais. É um recurso de experimentação. A alternância dessas duas modalidades focais parece assumir um sentido simbólico de cumplicidade. Um certo modo de dizer que o "eu" e o "outro" se entreolham e se identificam.

O desfecho, no conto tradicional, representa a solução de um conflito. Numa primeira leitura, podemos não alcançar o verdadeiro conflito desta personagem nem a sua causa. Mas facilmente percebemos que há um conflito e ele se expressa na angústia e solidão

de um homem sozinho no cárcere, que abraça seus próprios braços e suas pernas, fechando-se numa posição fetal, angústia e solidão que o levam a uma espécie de delírio. Assim sendo, diferentemente do conto tradicional, não há solução propriamente dita. Quando a narrativa se fecha, não se sabe se finalmente ele está sendo crucificado, se chegou ao limiar da loucura ou se continuará prisioneiro, inclusive de seus próprios delírios. Se é louco, é um louco episódico, pois escreve suas visões dentro da prisão, que pode, como já admitimos, ser a prisão humana ou a do próprio "eu", rechaçado para as profundezas abissais do ser.

Mais de uma vez, temos referências ao ato de escrever. Na "Décima primeira estação", a personagem (e aí entra um jogo metalingüístico), refere-se às palavras que registra em seu "caderno de notas", "palavras com força de poesia". Há um momento, dentro da narrativa, em que fica particularmente claro que a personagem escreve ou registra, dentro do cárcere (humano ou não), a sua história. É na "Décima terceira estação" onde se lê: (...) "e um turbilhão de coisas e cores projetavam-se à minha frente e eu tinha uma caneta na mão e algumas palavras na mente (...) e poderia gravá-las naquela parede vincada de musgo e estrias verdes e pequenos bichos e podia-se ver agora uma lesma que subia lentamente seu caminhar e eu também num lento caminhar que ainda é meu tenho a parede e a caneta e as palavras e a agonia e escrevo sem vacilar sem tremer sem pensar nos homens que rondam o cárcere e pedem meu corpo (...) e escrevo ainda". Neste ponto, comparece um fragmento em forma de poesia. Mas a poesia está menos lá do que aqui. Ou tanto aqui quanto lá.

Esta linguagem assintática, presente no texto de Miguel, e sem sinais de pontuação, quando o foco narrativo é de primeira pessoa, corre por conta do monólogo interior a que se entrega a personagem, e assim chamado porque se passa no mundo interior ou psíquico da personagem, que fala consigo mesma. As palavras, neste caso, contêm "vários níveis de consciência antes que sejam formulados pela fala deliberada", como afirma Robert Humphrey. É como se fizéssemos uma redação sem deixar as idéias passarem pelo filtro policiador da razão. Pois bem, o monólogo interior e sobretudo o fluxo-da-

Ave, Armas!

consciência são técnicas empregadas pelos ficcionistas modernos, sob a influência da psicanálise, para figurar o tempo psicológico, interior, com base na memória associativa: "lembrança puxa lembrança". O monólogo interior se constrói na área preverbal da consciência, e o texto se apresenta como se fosse um registro de fala ao sabor da emoção. Daí a legitimidade dessa linguagem assintática e ausência de pontuação. O mesmo não acontece quando o narrador se apresenta em segunda pessoa, como se fosse uma voz da própria consciência do narrador. Aí comparece uma sintaxe correta e todos os sinais de pontuação. Nada na obra de um verdadeiro criador literário, como é Miguel Jorge, acontece por acaso. Há uma razão para a escolha dos focos narrativos que se alternam. Se toda esta narrativa tivesse um foco distanciado de terceira pessoa, evidentemente o resultado teria sido completamente outro.

É oportuno esclarecer aos iniciantes que metalinguagem é um termo técnico sem nenhuma complexidade. Significa uma linguagem sobre outra linguagem. Por exemplo, a poesia, ou melhor, o discurso poético constitui metalinguagem porque se constrói sobre a linguagem denotativa ou comum. Mas há o poema metalingüístico ou metapoema, ou seja, aquele em que o poeta fala sobre a própria essencialidade da poesia, sobre a criação poética. No caso do autor de *Avarmas*, ao fazer o conto em questão (e também outros deste livro), muitas vezes ele nos oferece as coordenadas de como realiza o seu exercício literário. Ao insinuar que a personagem, que ele criou, escreve a sua história, Miguel (ou o criador) introduz uma informação acerca da natureza de seu próprio texto ficcional, dizendo que esta personagem escolhe "palavras com força de poesia", quando quem faz isto é ele próprio. Isto é efetivamente o que acontece em sua narrativa. A linguagem, através da qual o autor pronuncia-se sobre a sua própria criação, revelando a sua consciência criadora, também se chama metalinguagem. E, por sinal, constitui uma das tendências da narrativa contemporânea que tem invadido, até mesmo, o conto infanto-juvenil. Esta minha tentativa crítica de compreender o texto de Miguel Jorge é também considerada metalinguagem. Ou melhor, metametalinguagem. Há outras espécies e outros níveis de metalinguagem, que não vemos

sentido aqui aprofundar. O parêntese é para evitar uma "afetação intelectual", de que nos fala Eduardo Portella, que gera incomunicabilidade ou bloqueia a comunicação.

Um conto contemporâneo geralmente é feito para dizer alguma coisa do ser em existência, mesmo que aparentemente ele pareça não dizer nada. E este, como se ancora no poético, aponta para um possível caminho alegórico. O cárcere, por exemplo, pode ser o da condição humana. A via-crúcis, a empreendida pelo homem neste mundo. É comum dizer-se: *cada um tem a sua cruz*. E, por extensão, o seu Pilatos, o seu Judas, o seu Pedro, os seus algozes; mas também, o seu cireneu, a sua Verônica, o seu José de Arimatéia, e, quem sabe, até um interesseiro bom ladrão, e por aí vai a analogia.

Na Décima Primeira e sobretudo na Décima Terceira Estação, tomamos conhecimento de que a personagem escreve a sua história, usando "palavras com força de poesia". Julio Cortázar, em seu ensaio "Situação do romance", afirma algo igualmente válido para o conto contemporâneo: "o romance entra em nosso século com evidentes manifestações de inquietação formal, de ansiedade que a levará a dar por fim um passo de incalculável importância: a incorporação da linguagem de raiz poética, a linguagem de expressão imediata das intuições". Mas ele adverte que esta evolução, que implica o avanço da poesia sobre a prosa não liquida o romance (nem o conto) como tal, porque a maioria de seus objetivos continuam à margem dos objetivos poéticos. O que ela permitiu foi um furo em profundidade, pois segundo ele "o que chamamos poesia implica a mais profunda penetração no ser de que é capaz o homem. Só ela "cruza as camadas superficiais sem iluminá-las de todo, centrando seu foco nas dimensões "profundas" do ser.

De fato esta narrativa de Miguel Jorge se constrói com palavras que podem deflagrar uma carga semântica subjacente - reveladoras do humano - que se encontra na profundidade do texto e não na sua superfície. As palavras guardam um sentido simbólico que precisa ser buscado mais além. E nota-se ainda a presença da metáfora contínua que leva o conto para o caminho da alegoria. O que se diz não é certamente o que se quer dizer. Para Angus Fletcher, "Falando em

termos simples, a alegoria diz uma coisa e significa outra diferente". Tzvetan Todorov, que julga esta conceituação muito ampla, lembra uma acepção mais moderna e mais restritiva do termo, dizendo que "a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente". Por exemplo, no conto em apreço a personagem, sentenciada em praça pública, é presa e submetida a um duplo suplício: morte na forca e na cruz. Literalmente isto acontece? Ou em outras palavras: é de fato esta a história que se conta? Vamos notar que o sentido literal se apagou em favor de outro muito mais rico de significado, que não existirá sem o nosso esforço de compreensão.

Começemos então pelo simbolismo ou pela metáfora da forca. Este meio de execução, por estrangular a garganta, pode figurar os instrumentos que interditam ou reprimem a fala e, por extensão, o pensamento, e que podem ser representados pela família, religião, escola, enfim por todas aquelas formas de controle social que acabam impondo uma ideologia, quase sempre de forma traumática. A fala é a marca do humano e também de nossa existência. Por meio dela, exercitamos direitos fundamentais, como a nossa liberdade de expressão e de pensamento. No conto, mecanismos de coerção impedem a personagem de falar, de se defender, tal como na Terceira Estação: "eu buscava a todo momento dizer alguma palavra uma só palavra que fosse mas a palavra não vinha não vinha não vinha". A mesma impossibilidade de fala acontece na Sexta estação: "Sabes mais, que poderás gritar tua inocência. Mas sentes um travo na garganta e tua língua ficará presa ao céu da boca". Ou na Nona: "e minha voz gruda à garganta". Travo envia, por associação sonora, à palavra trava, que assume o sentido de freio.

Se a forca se associa à interdição da fala, a cruz, ou a crucificação remete aos suplícios da carne e, no caso em questão, ao refreamento da paixão humana. Como forma de subjugar, o flagron ou azorrague foi usado pelos romanos na flagelação da carne durante o ritual da crucificação, inclusive na de Cristo. O cilício pelos padres, sobretudo (mas não somente) na Idade Média, refreando os desejos carnavais. O ato de crucificar pode assumir dimensões profundamente simbólicas: cravos nas mãos, nos pés, espada no peito (ou no coração).

Simbolicamente ficam manietados (ou crucificados) os instrumentos de carícia (mãos), de ir e vir (pés) e aquilo que se convencionou considerar a sede do sentimento humano (o coração).

Resumindo: o ficcionista criou uma narrativa que, numa leitura superficial, parece falar de um condenado à morte. Mas na profundidade ele fala do ser em existência, do processo de castração de sua fala e da manietação de seus sentimentos. Mente e corpo são subjugados ao longo da história ou da biografia de cada um de nós. Só há, e isto está claro também na narrativa, um momento paradisíaco em nossas vidas: a infância. Inúmeros poetas e mesmo filósofos falam deste momento mágico ou edênico. A personagem torturada de Miguel Jorge tenta "metralhar a memória com cenas sucessivas da boa infância". Mas este paraíso não suporta, como o outro, a transgressão. Veio "o salto para a liberdade". E este costuma ser o momento em que quase todos nós sucumbimos. Daqui para a frente, suportamos a **culpa**. *Avarmas* carrega, como marca da queda humana, este estigma ao longo de suas páginas, embora muitas vezes o autor esteja, visivelmente, ironizando a religião. Sobreretudo a cristiano-católica que nos impregna do fel deste sentimento que, de tão antigo, se perde na noite do tempo.

O controle social é necessário. Não se pode pensar uma sociedade com os seus integrantes exercendo cada um a sua liberdade sem limites. Seria o caos. Mas há sociedades, dentre elas algumas primitivas, que realizam esse controle de forma menos traumática. Dizem que o índio jamais espanca uma criança ou diz *não* a uma criança. Aos poucos, vão-se impondo aos membros da comunidade os limites necessários e criando-se uma escala de valores própria, de forma mais natural, ao que parece. A personagem criada por Miguel, em certo ponto da narrativa, exclama: "No princípio o princípio o princípio". Ou seja, no começo, o preceito, a regra, a lei. A reiteração da palavra pode parecer mero ludismo. Mas enganam-se os que porventura assim pensam. Este discurso tem força de poesia.

Para compreender este conto de Miguel Jorge, será necessário olhar para o homem de nosso tempo. Longe do Teocentrismo da Idade Média, do Antropocentrismo da Idade Moderna e mais próximo do Racionalismo, que vem de longe e entra com um pé na Idade

Contemporânea, o homem de *Avarmas* coincide com o Tecnologismo da Era Cibernética. Parecido com a máquina, que o descentra e o coloca "dando voltas dentro de si mesmo", este homem, sempre à procura de si mesmo e do sentido da vida, se debate no "no sense" de uma existência totalmente desumanizada. Daí o ódio em lugar da fraternidade: "a multidão em progressiva ira (...) num oscilar de corpos e dentes" (I); "todas elas [as portas] colhiam o ódio, a injustiça, a infâmia (...) sangrentos insultos" (II); "comigo estão sempre os meus algozes (...) chibatadas e insultos (...) todos envolvidos na própria ira" (III); "e voltavam as palavras de insultos e cusparada" (V). Tudo vai numa progressão de ódio e desumanidade, "insultos (...) açoites" (XII), até a personagem ser pisoteada, o que precede "o som seco do martelo martelando pregos" na Décima Quarta Estação, que fecha a narrativa. O conto sugere que há outras formas modernas de crucificar o Outro. E o ódio, proveniente do esvaziamento da fraternidade, da desumanização própria de nosso tempo histórico, talvez seja a mais cruel e eficaz dessas formas.

Avarmas mostra uma flagrante inversão: o homem é fera, mau, desprovido de conteúdos de humanidade; o animal é, por sua vez, antropomorfizado, humanizado, bom. A narrativa "A vendedora de selos" ilustra muito bem isto, se a compararmos com a "Décima Quarta Estação" e aquela denominada "Avarmas", que abrem e fecham o livro, respectivamente. Nestes dois contos, mas não somente neles, temos requintes de maldade humana. A visão do animal em "A Vendedora de Selos" já é bem mais generosa do que a do homem naqueles contos mencionados. Vejamos: "Os casais demonstram a mais intensa amizade e jamais se apartam, numa infindável permuta de carícias. Quando um morre, o outro fica cantando seu apelo inútil, o piar lamentoso de ave inconsolável".

Ao longo da obra, há temas que vêm reiterados, como o massacre do humano no homem; o processo de liquidação da liberdade humana; a solidão humana; o vazio humano; o milenar sentimento de culpa que herdamos, via cristianismo.

Miguel não costuma recusar temas. Incursiona até mesmo pelo submundo, alcançando os últimos limites da degradação humana com

"Putein", onde há, inclusive, indícios da dessacralização do sagrado, com alusões à santa ceia em meio a um contexto que envolve a degradação humana. Ao flagrar aspectos humanos sórdidos, o autor entra em sintonia com o pensamento de Virginia Woolf que afirma em um ensaio de 1929: "Desde que vocês escrevam o que desejarem escrever, isso é tudo o que importa; e se vai importar por séculos ou apenas horas, ninguém pode dizer. Mas sacrificar um fio de cabelo de suas opiniões, uma nuance de sua cor, em deferência a algum Diretor com um vaso de prata na mão ou a algum professor com uma régua de medir escondida na manga, é a mais abjeta das traições".

Além disto, Miguel Jorge transita livremente pelas fronteiras que delimitam as diversas espécies de conto, saltando, por exemplo, do alegórico em "Décima Quarta Estação" para a característica hesitação entre o estranho e o maravilhoso ou aquela hesitação entre o real e o imaginário própria do fantástico, de que nos fala Tzvetan Todorov, presente em "Véspera de Pânico" e "Vendedora de Selo"; desta para o absurdo de "Numa Gota D'água", com abolição total da lógica; daí para narrativas aparentemente fantásticas, criadas, por exemplo, sob o clima onírico ou de alucinação de um pós-operatório ainda com a personagem narradora sob efeito de anestésico, como em "Jogo de argolas"; ou para outras conduzidas pela voz narradora estressada ou em choque, "algemado entre palavras", de um vestibulando, como se pode ver em "Branco Sobre Branco"; ou até mesmo pela voz de uma mulher portadora de distúrbios psíquicos, em busca do filho morto (num visível clima de Revolução de 64), como acontece no conto "Avarnas".

O conto experimental corresponde ao triunfo da forma - seus êxitos máximos, como já disse alguém, foram formais e o seu apogeu, em Goiás, foi na década de 70. Mas um bom contista não fica apenas na experimentação formal. Podemos traçar uma linha evolutiva que comece com os apólogos e contos à moda de Trancoso, sempre com uma lição de moral a tirar no fim, passando pelo conto de idéia com Voltaire, de flagrante com Tchecov, até desaguar, mais tarde, no experimental. Entretanto, a fase de intenso experimentalismo já passou entre nós. Nos Estados Unidos, por exemplo, onde os ficcionistas

Ave, Armas!

iniciaram a fase de experimentação antes de nós, estes contos começaram a desaparecer a partir de 1930, com os *tough writers* (escritores duros), a quem interessa a ação em si, "a manifestação ativa do próprio homem".

O que não se pode desconhecer é que o livro de Miguel Jorge ilustra e representa bem um momento da história da literatura brasileira. E se esta espécie de conto não agrada a muitos de nossos leitores, isto não constitui um caso isolado. O crítico e ficcionista Julio Cortázar, um dos melhores representantes do conto fantástico, foi duro com os que exigiam facilidades literárias num estudo denominado "Alguns aspectos do conto", quando assim se expressa: "Contrariamente ao estreito critério de muitos que confundem literatura com pedagogia, literatura com ensinamento, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo o direito de se dirigir a um leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que imaginam os escritores e os críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único mundo existente, de que as preocupações do momento são as únicas preocupações válidas". E adverte mais: "Cuidado com a fácil demagogia de exigir uma literatura acessível a todo mundo. Muitos dos que a apóiam não têm outra razão para fazê-lo senão a da sua evidente incapacidade para compreender uma literatura de maior alcance". E lembrando Maikóvski, que recomendava escola ao povo quando o partido lhe pedia uma arte mais popular, o crítico-escritor arremata, em outra memorável passagem: "Não se faz favor algum ao povo se se lhe propõe uma literatura que ele possa assimilar sem esforço, passivamente, como quem vai ao cinema ver fitas de *cowboys*. O que é preciso fazer é educá-lo, e isso é, numa primeira etapa, tarefa pedagógica e não literária".

A tarefa de Miguel Jorge é literária. E desta ele se desincumbiu muito bem, representando o seu momento histórico-literário e dando à nossa ficção, ao lado de José Veiga e de outros seus contemporâneos, o alcance universal que faltava à literatura goiana.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS BRASIL. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Coleção Debates. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- JORGE, Miguel. *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Antes do túnel*. Goiânia: Editora da UFG, 1967.
- _____. *Teatro moderno*. Goiânia: Editora da UFG, 1981.
- PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- SILVA, Vera Tietzmann. "Montagem e humor em *Laranja da china*". In: *Cadernos de Letras da UFG*. Série Literatura Brasileira, n. 06. Goiânia: Departamento de Letras da UFG, 1991. Ainda in: *Passando dos limites*. org. Sidney Valadares e Janaina Amado. Editora da Universidade Federal de Goiás, 1995.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio: Tempo Brasileiro, 1969.
- TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969.
- _____. "A (des)continuidade" em Miguel Jorge. Prefácio a *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Coleção Debates. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A Fabricação das Verdades

Lourival HOLANDA¹

Prisioneiros de nossos hábitos – o costume é a primeira servidão -- somos também, e não menos, prisioneiros de nossa linguagem. Pouco basta a quem queira ler indícios do defasamento de nossos discursos políticos ou acadêmicos: os chavões, essa má moeda estilística e intelectual, já dizem do quanto quedamos prisioneiros de idéias envelhecidas, que vamos repetindo por não ousarmos repensá-las.

A compulsão à repetição é seguradora. Conformo o homem à grei, ao grupo. A “**palavra de ordem**”, jargão crítico ou credo dogmatizado: aí o homem arma certezas circunstanciais, das quais queda prisioneiro. E cedo se sabe que nem as certezas ideológicas servem para superar as contingências individuais. Há sempre um inútil dispêndio de si quando alguém se aferra a critérios defasados. Quando não percebe que aquilo em que creu, cedeu ao tempo. Que também os credos caducam. E que por isso carece de coragem assumir a contingência das valorações que até então pareceram paradigmáticas. Em militantes mais intransigentes que criticamente exigentes, quando algum desencanto acontece, o desejo se desvia para suplências simples. Talvez por aí caiba uma análise do apego ao burocratismo -- e a conseqüente esterilidade intelectual. As supostas idéias claras mascaram mentiras.

¹ Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística / Depto de Letras - UFPE

Os estereótipos -- moeda cunhada para obter o consenso, e cuja circulação e sentido fazem-se no fecho do circuito social -- suprem mal a indigência de idéias. A maior parte do tempo partilhamos da ilusão dessas palavras que aparentam certezas só por sufocarem em nós as dúvidas. Nesses discursos perdemos o deleite primeiro da pulsão criadora das imagens -- agora transformadas em conceitos -- por onde ecoa a voz da vida.

O incessante processo de estereotipia faz tomar como real, como natural, todo um universo de referentes fabricados. No mais comum de nossa praxis social, vivemos de convenções. Acolhemos as verdades que nosso círculo social fabrica.

A ideologia se define pelo seu caráter unificador. Nascemos, e já as palavras estão todas habitadas: carregam o imaginário lingüístico do grupo onde nascemos. No entanto, em cada palavra ecoa criação. Sinal lustral de seu momento primevo. É só depois que esse verdor se enrijece em conceitos. Aqui se fabricam, se forjam nossas verdades. Datáveis.

È culturalmente circunstanciadas. O lugar onde o discurso se produz, produz a realidade do discurso -- seu sentido. Em todo discurso a linguagem dá conta do saber historicamente aí acumulado.

Se o filósofo se serve do arsenal da análise lingüística para desconstruir os estereótipos conceituais -- que reduz nossa visão à viseira -- vê então, fácil, que é preciso reverter a linguagem para vislumbrar algo além do evidente. O evidente é apenas um ponto de vista, na complexidade do real. Estreitamento que uma dada prática social operou, na configuração que impôs. As gramáticas expressam um determinado tipo de posse do real.

O FILÓSOFO E O FENÔMENO

Das duas ordens de fenômenos -- os ditos *físicos e biológicos* de um lado, e os *culturais* -- nenhuma, hoje, parece "simples", explicando-se tão só no campo onde se manifesta. (Tampouco o crescente domínio dos mecanismos da vida tem implicado,

infelizmente, na sabedoria de viver.) As teorias científicas mais recentes -- as estruturas dissipativas, a teoria do caos, a teoria dos fractais -- tentam traduzir a turbulenta instabilidade que a descoberta da polidimensionalidade dos fenômenos instalou no espírito da ciência atual. Descobertas e invenções -- que se sucedem em ritmo acentuado -- alteram nossos hábitos e nos obrigam a descobrir e inventar outros critérios que permitam compreender a dinâmica multifacetada desse processo.

As certezas com que até então trabalhávamos não dão conta e se adaptam mal à complexidade dos fenômenos contemporâneos. Deixamos um mundo de coordenadas fixas e de significados confirmados, para discutirmos deslocamentos e derivas sistemáticas.

Esse novo tempo da ciência pede uma **nova aliança**, para falarmos como Ilya Prigogine, quando desvela, à nossa surpresa, que todo fenômeno tende para a máxima complexidade. O controle da realidade não cabendo no cabresto curto de nossos conceitos.

A função do filósofo atual é fazer uma nova leitura do mundo, levando em conta o aporte recente da investigação científica. A nova aliança -- necessária -- remete para tempos remotos disputas entre filosofia e ciência, ciência e religião, religião e estética: a interdependência que há em tudo pede solidariedade entre os saberes, frequência fecunda. O fechamento disciplinar, a "feudalização do saber", e a exclusão conseqüente, são empobrecedores. Cedo engendram esclerose conceitual. As estruturas mais fecundas se tecem nas relações inéditas que transcendem os limites de suas especialidades e ampliam sua visão. A exclusão é empobrecedora. O isolacionismo é sempre sintoma paranóico. Enquanto o fenômeno humano, o fato cultural, remetem além.

O texto inquiridor tem a função de ir buscar o outro real -- aquele que não se deixa ver porque a aparência o impede. Texto que deve **con/vocar**: invocar um real que alargue as estreitezas do presente que, sem isso, pode parecer intransponível. Fechado. Porque a realidade é sempre um espaço lacunar. De vagas certezas e duras dúvidas.

Crise é perda das garantias anteriores. É também um ganho em liberdade. Contra o risco de que se pare e dogmatize um aspecto da realidade, uma transcrição do real -- que é apenas a rede simbólica lida em dado momento da história.

ALARGANDO A DIMENSÃO DO REAL

Grande parte de nossas noções e valores vêm de um outro tempo, deslizaram no campo cultural -- e estão aí deslocados, como blocos de gelo num mar impedido à circulação de outros sentidos. A ideologia se define pelo seu caráter unificante. Uma crítica social da linguagem, por onde essas noções navegam, reenvia à uma crítica da razão que os funda. A crítica da linguagem está aliada à crítica do poder que a manipula. Revolução, modernidade, progresso, são termos cuja história semântica ajuda, por sua variação de enfoque, a avaliar o peso de nossas opções culturais.

A linguagem tem sempre uma função interpretante. Modelante. Nossa percepção de mundo, é **na** linguagem, é **pela** linguagem que se forja. Nos estereótipos perceptuais fabricantes de **verdades**. Pensamos ver, julgar -- e são esses estereótipos inculcados em nós, que por nós vêm, julgam. Daí a comum ventriloquia social: as pessoas opinam cerzindo pedaços de opiniões ouvidas aqui e ali. E quando a opinião sedimenta, tende a tornar-se crença. E é a crença o que fundamenta um hábito de ação. De oitiva: tudo o que, ouvido e repetido, não passa por esse crivo crítico, nos anula o pensar. E nos reduz a eco a voz. Há no entanto os que não se inquietam, mesmo em não compreendendo; vêem, tão só, o que sabem ver. Não sabendo ver mais, tomam por real a impostura que lhes é imposta. Pior: vêem, sem surpresa, serem seqüestrados os seus sonhos.

E a possibilidade de sonhar-se (que é querer-se ir além de si) é uma das dimensões fundamentais da vida. E não há que confundir devir e devaneio. Como a função do real não deve ser mera conformação aos valores do grupo social, a função do irreal (digamos, por comodidade), é operar toda uma dramaturgia interior animada pelo desejo. Tudo figura fortemente investida de afetividade.

Nossos sonhos nos definem. A função imaginante não é simples operação intelectual: é sobremaneira uma aventura do desejo.

A dimensão literária -- o sonho em vigília -- é já um ato de insubordinação à realidade. Um pretexto contra as estruturas impostas à realidade por um determinado poder que assim manipula o plural dos possíveis, levando a aderir a juízos implícitos. A dimensão literária relativiza. É um discurso interrogativo, ainda quando semelhe ser assertivo seu modo. Desmonta nossos concertos de verdade -- transitórios e historicizáveis -- resultantes de uma organização temporária de linguagem. Maquinações de um poder de plantão que nomeia a seu proveito o mundo. Porque o homem resulta da articulação de crenças e desejos estruturados em uma determinada linguagem.

MITO: UMA CONFIGURAÇÃO DE MUNDO

A penúria de nosso tempo se expressa na pequenez de nossos mitos. Mitos descartáveis, sem força de imantação. Sem poder de sustentação quando o cotidiano exaure. A qualidade de vida depende, também, das faculdades mitopoéticas que o homem se fabrica. A fragilidade de nosso momento: o seqüestro do sonho e o banimento do mito. A Razão, que pretendia destruir os mitos, criou outros, menores, seus sucedâneos.

O positivismo -- contrapartida leiga do cristianismo -- quis impor ordem à experiência. Mas a experiência é algo dinâmico: forma e movimento, estrutura e processo. Ordem: uma noção abstrata dada por uma necessidade operacional, quando a profusão do mundo nos escapa e ameaça.

O positivismo, sombra gelada das Luzes, foi de forte impregnação no Brasil dos tenentes, nos começos do século. O estigma do controle marcou um longo momento da cultura brasileira. Houve avanços, é certo: aumentamos a extensão dos trilhos. Mas seqüestramos o sonho, sustentação da vida. No plano político, tudo

desaguiu numa época cujo traço mais flagrante é a mediocridade e a resignação cultural.

No desfecho de **O Nascimento da Tragédia**, Nietzsche, contundente, dirá: "Temos aqui nossa época atual, resultado de um socratismo consagrado ao extermínio do mito. O homem, hoje, desprovido de mito, sente-se perdido em meio a todo o seu passado e entrega-se à busca frenética de raízes, mesmo entre as mais remotas antiguidades. Que significa nossa imensa fome histórica, nossa apropriação de inúmeras outras culturas, nosso absorvente desejo de conhecer, senão a perda do mito, de uma pátria mítica, do útero mítico?".

As muralhas míticas nos protegem da avalanche do vazio primordial. Cria, por sobre o caos da insignificância, uma vontade de forma. Baliza. de beleza o mundo.

Em sua forma os mitos mudam. Formas sempre em fase de metamorfose. Seu sentido acompanha as necessidades do presente. É salutar que o seu sentido varie -- e que assim, se lhe impeça a estagnação. Porque é sempre da perspectiva do presente que abordamos a tradição filosófica. Damos-lhe o sentido de que carece nosso horizonte. O processo intelectual é de adaptação. Do contrário, fariamos mais exercício de memória que de inteligência.

Como a conformação superficial aos costumes cedo gera conflito entre nossa natureza inata e essa outra, segunda, a social, assim nossa relação com os textos da tradição: um sentido ali estagnou e logo lança apenas uma luz pálida por sobre as premências do presente.

São frágeis os mitos sustentadores do mundo contemporâneo. Mas os mitos modernos foram poderosos, até então. Do mito da Razão ao mito nihilista, passando por seus sucedâneos: o mito do desenvolvimento, o da comunicação, o da modernidade.

A faculdade mitopoética, configuração do desejo que move a história, age sobre o real, sempre. Marxismo, cristianismo -- sistemas que carregam., simultaneamente, uma crítica da realidade e uma

imagem, já, da outra realidade postulada. Quase sempre casando os prestígios da **ciência** com os da **moral**.

Marxismo e cristianismo, ambos revolucionam valores, reverterem padrões. Reivindicando, movem. Já o mito da informática é um mito neutro: nada nega, nada postula. Mero instrumento, precisa que a faculdade mitopoética tome-o e confira a significação que o presente pede.

Os mitos emudecidos deram lugar a espectros de esperança: búzios, cristais, loto. Provando apenas a dimensão de nossa desesperança e desnorteio. O mito da fé -- salutar -- resultou hoje na proliferação de formas de histeria coletiva, de fanatismos e fetiches particulares. O mito da ciência -- necessário -- se desfigura na busca insólita de paliativos técnicos. Não morrem, os mitos. Mas degeneram, quando não geram novos pontos de galvanização da vontade criadora, na transcrição da vontade de configuração do mundo. Porque o homem é uma ponte entre o caos e a forma.

Mito: modo de apreensão dos fatos obscuros, na tentativa de torná-los mais inteligíveis, criando causas, conexões, que nos amanse o mau mistério do mundo.

O DESAFIO DA COMPLEXIDADE

A liberdade metafórica é sempre maior que a conceitual. Ela permite pôr em relação sistemas complexos. E assim, instaurar uma aproximação mais efetiva de encadeamentos que antes escapavam: o modo de apreensão positivista, todo de causa e efeito, buscava agentes lineares. A nova concepção -- pós-mecânica quântica, indeterminista, ondulatória -- vê, já, que os fenômenos observados não seguem todos e necessariamente uma só ordem da natureza. Fenômenos de aparência sistêmica simples trazem interna uma dinâmica tal que tudo torna quase impossível.

A teoria do caos, que tanto se deve a Mandelbrot quanto a Tien Yien Li, ou a James York, tenta apreender a complexidade de alguns fatos. E, da economia política à leitura de manuscritos literários, das

cotações flutuantes da Bolsa, às previsões meteorológicas, sua aplicação se estende.

De Newton a Boltzman., a ciência buscou princípios universais. Como os universais filosóficos: ilusão que, num momento de equilíbrio, uma sociedade estende à configuração que faz do mundo. Na uniformidade das leis (físicas e morais), ela espera fazer face ao futuro. Já com Engels se viu que os valores são relativos: não derivam, de modo direto, do mundo objetivo -- mas das relações do homem com os objetos. Melhor: Nietzsche aplica um golpe fatal à pretensão de verdade universal. Foucault, arquiteto pelo avesso, desenterra as bases falsas de nossa certezas. As estruturas dissipativas (Ilya Prigogene) mostram que num dado sistema, a energia, em vez de levar à entropia, conduz à formação de uma nova ordem, isto é, de novas estruturas.

Quando Guimarães Rosa remunerou a tradição barroca brasileira, estava inaugurando um tempo novo em nossas letras. Alargando um paradigma rigidamente estruturado, mediante a exploração de todos os níveis da linguagem: o coloquial, o culto, o onírico, o histórico. Desmonta assim os estereótipos perceptuais. A mitologia roseana, porque devolve à linguagem a riqueza de registro que caracterizou a profusão barroca, atualiza a tradição.

O MITO O NADA QUE É TUDO

Antes da invasão em massa da mídia, a literatura era quase que o espaço privilegiado da veiculação dos mitos sociais. E, porque marcado pelo peso de parâmetros precisos, o romance moldava-se por essa visão linear: à mulher burguesa cabia responder à expectativa de sua classe. Se cedia ao desejo, se se entregava fora do campo assepsizado pelas convenções, era excluída, degradada -- quando não degradada mesmo.

A prosperidade econômica contemporânea torna tudo relativo. Nada é irrevogável. O destino é um capital que se reinveste, aqui ou ali. O enredo de sentido único perde seu peso arbitrário. Transforma-

se numa série de experiências, de jogadas de iguais chances. Reversíveis. A cada um cabe caráter para "dar a volta por cima". No que a concepção do romance moderno reencontra e reedita, deslocando-o, o registro barroco. Novidade e assombro face aos possíveis que se delineiam.

A metáfora é um pequeno mito (Vico). O espaço literário é o espaço do questionamento contemporâneo. Lugar da engenhosa reinvenção do mito, no sentido nietzschiano: aquilo que criamos para que creiamos.

A capacidade mitopoética fabula os fatos: do havido, fica o campo do depois -- de onde nascerão as lendas. E é em torno do mito que se funda o grupo social. Também: é por seus mitos que ele se mede.

"O mito é o nada que é tudo " (Fernando Pessoa). Porque é em função do desejo comum que o grupo social se solidifica. Com os mitos, fabricam-se as verdades. Verdades móveis, como a forma dos deuses -- plásticos. Mas, sendo sempre um meio de opor à consciência do caos, uma vontade de forma. Constante proliferar, por onde a vida toma empenho.

A PERSPECTIVA MÓVEL

A tradição recente, positivizante, desmitifica o mundo para aprisioná-lo num gigantesco juízo analítico. A ciência, por seu modo metonímico de apreensão, agindo por contigüidade, em tudo vendo agências e encadeamento; a religião, por atribuir, no modo sinedóquico, qualidades sacrais às coisas comuns.

Hoje, perdida muito da ilusão universalista, a registro metafórico tenta configurar a surpreendente complexidade do real. Um real que é sempre mais possível que provável. Que mais se explicita do que se explica.

O mito que a literatura veicula é sempre de uma perspectiva móvel. Para inquirir aquilo que, de fato, nos move. O texto, quando

em modo alerta, impede que uma visão das coisas seja instrumentalizada pelo poder de plantão que, assim, quer conferir sentido único. Confiscando seus sentidos possíveis. A percepção é uma rede de interpretações e recomposições. O sentido mais real de um texto: aquele que melhor responde às necessidades do seu tempo. A função literária transfigura o real em ficções que façam ver o comum de modo singular. Pondo, por sobre a rede do real, óculos diferentes -- como já antes de Adam Schaff diz Nietzsche -- para alargar nossa visão do cotidiano. Vale lembrar ainda Guimarães Rosa: Miguilim, miúdo e míope, põe óculos ocasionais: não é tanto que agora veja menos ou mais -- é que assim, começa a ver diferente.

DEVIR E DEVANEIO

O mito participa sempre do princípio da invenção instauradora. Do desejo criador. Da fabulação fundante. As tribos totemizam um animal fundador que imanta o grupo e confere identidade. A penúria dos nossos mitos se diz na sua pouca consistência -- já se metamorfoseiam degradando-se. A mídia, que tudo medeia, minimiza os mitos que soergue. Torna-os descartáveis. Torna estreita a concepção de realidade. "**Você decide:** no programa, a regra imposta ao jogo reduz a complexidade de qualquer questão ao limite binário do sim e do não. Quando a captação do fato requer reimaginá-lo em muitas dimensões.

Uma causação é sempre um reducionismo. Tal simplismo conceitual advém da idéia de que tudo seria explicável. Tudo caberia num determinado esquema. A estrutura simples seria a marca do mundo. A relação causa-efeito já explica mal o que se passe num sistema simples. Explica menos ainda um sistema de organização mais complexo. Como o que ocorre na estruturação dos seres vivos. Porque a ação aqui não se produz por contato (como as bolas do bilhar). Aqui a ação se desencadeia numa pauta de relações. É só de forma indireta que ela se vincula com a força que a liberou.

Hoje, a partir da termodinâmica pós-clássica, percebe-se que a simplicidade não é o estado mais natural da matéria. Tudo se

estrutura em formas em câmbio contínuo. É ainda Prigogine quem diz a ciência ocupar hoje a singular posição da escuta poética da natureza. Aristóteles faz **phantasia** (aparição), derivar de **phaos** (luz) como a indicar que a re-imaginação do acontecido deva ser essa concatenação interpretativa – uma necessária *outra luz*, secundando o fato.

O risco reducionista vem de longe: já aparece no esquematismo lógico socrático. E é responsável pela reviravolta decisiva na vida cultural grega. Dele herdamos, via cristianismo, o legado pesado da rigidez moralizante. O mito da verdade absoluta entristeceu o mundo. A partir daí, o homem se viu a encarnação da dissonância. Aqui abriu-se a brecha, lugar do conflito entre crença e vida -- fonte de nossas neuroses.

Nossa integridade psíquica, medusada pelo poder paralisante do universal da verdade, por sua consecução impossível, substituiu o impulso de vida pela segurança da resignação. Mas o melhor do mito é não nos poupar a colisão heróica com a realidade. Faetonte ou Ícaro: na transgressão há um transcender os limites que a convenção quer estreitos. O mito é um sonho da vontade. Não há que confundir devir e devaneio.

O DEUS SONHADO

Tempo dos deuses. Tempo dos mitos. Permanência e transformação. Quando mesmo morressem os deuses, o mundo não seria mais fácil ao homem que então, teria que alçar-se à dura dimensão deles. Ao novo Atlas às avessas, o mundo seria mais leve, talvez -- mais sobre ele pesaria o fado de ser seu próprio padrão, num girar de acasos. Num mundo onde a profusão dos possíveis mais ameaça.

Por fim, a concepção roseana toca a de Fernando Pessoa. Deuses e mitos pontuando a configuração do mistério do mundo. "Deus existe mesmo quando não há." (**Grande Sertão: Veredas**. José Olympio, 15 ed. Rio, 1982; p. 49)

A vida não é entendível, diz ele além. Carece portanto de se demarcar uns pontos, para a travessia. E finca-se o mito. O questionamento da linguagem -- espaço fundante da sociabilidade -- - parece ser o paradigma emergente de nossa contemporaneidade. Literatura é o lugar do diálogo socrático de nosso tempo. Lugar da invenção (remetendo ao étimo latino) de uma identidade sempre a refazer. Ao homem é então dado dormir. Porque ele sonhou um deus que o vela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. PRIGOGINE, Ilya & STENGHERS, Isabelle. **A Nova Aliança.** UnB, Brasília, 1991
2. ROSSI, Alejandro. **Lenguaje y Significado.** Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
3. CARRILHO Manuel Maria. **História e Prática das Ciências.** A Regra do Jogo, Lisboa, 1979.
4. EL HOMBRE GRAMATICAL. Infomación, entropia, lenguaje y vida. Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1992.
5. SERRES, Michel. **Le Tiers-Instruit.** Éd François Bourin, Paris, 1991.

A Representação do Outro Como Campo de Estudo Intercultural

Sébastien JOACHIM*

I. APRESENTAÇÃO:

Essa apresentação tem por objetivo indicar globalmente o método, o tema e o objetivo e em panorama geral do método desse campo de pesquisa.

No que diz respeito ao *Método*, a exposição será feita por ondas sucessivas entrecortadas de trechos de análise ora paradigmática ora sintagmática.

No que tange ao tema, obviamente ele pertence a uma diversidade de domínios de conhecimento. Os neófitos descobrirão que o exame de contexto social é de suma importância nesse tipo de pesquisa. Será preciso freqüentar neste sentido a sociolingüística de um M. A. K. Halliday (*Language as Social Semiotics*, London, E. Arnold, 1978) ou de um P. P. Giglioli (*Language and Social Context*, Penguin, 1972). No coração mesmo do trabalho estão a Sócio-antropologia, a Lingüística (Pragmática, Enunciação), o Comparativismo (literário e não-literário), a Semiologia. Na periferia, - para falar impropriamente, - se encontram a Fenomenologia, a Psicanálise, a Narratologia, a História. Difícil porém sustentar esse modo didático de explanação. A

* Professor de Teoria da Literatura, na Universidade Federal de Pernambuco, Visitante na UFPE

pesquisa é, na verdade, uma teia de aranha onde todos os fios se entrecruzam sem aquela topologia do centro/periferia.

Retomando a enumeração iniciada com a sociolinguística, acrescentamos que o estudioso necessita de freqüentar uma sócio-antropologia como a Gilberto Freyre ou trabalhos exemplares como o de Francis Affergan, autor de um livro programático: *Exotisme et Altérité / Exotismo e Alteridade* (Paris, PUF, 1987), como os dos participantes de uma homenagem ao Antropólogo francês Roger Bastide (*L'Autre et L'Ailleurs*) / O Outro e o Alhures, Paris, Berger - Levrault, 1976). Na mesma orientação que a dos admiradores de Bastide, têm que ser destacados *L' Ici et L'Ailleurs* / O Aqui e o Algures, e *Ecrire la différence / Escrever a diferença* (Annales Nos 16 e 17, CRAA, Université de Bordeaux, 1993). A literatura comparada chama este campo de pesquisa: *IMAGOLOGIA* (cf. Pageaux, D. H. e Machado, A. M. Edições 70). Historiadores da índole de Michel Hartog o reivindicam explicitamente numa publicação como *Le Miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de L'Autre* / O espelho de Heródoto, ensaio sobre a representação do Outro (Paris, Gallimard, 1980).

Muito próximos dos confrontos interculturais entre Gregos e Xiitas realçados por Michel Hartog são aqueles que fenomenólogos cristãos como Emmanuel Lévinas, P. J. Labarrère, Paul Ricoeur instalam, sob a dialética da *Ipseidade* (o si) e da *Alteridade* (o álter, lat. de outro), entre as pessoas ou dentro das pessoas. O livro de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre / Si mesmo como um outro* (Paris, Seuil, 1998), é um excelente testemunho desse pendor fenomenológico.

Cabia a Roland Barthes, desde 1957 (*Mitologias / Mythologies*, Paris. Seuil / e, depois, *L'Empire des Signes*. Genève, Skira, 1970) exemplificar o poderoso contributo que constitui a Semiologia, na evidenciação da ideologia que governa a representação do outro. Como se sabe, a Psicanálise vem reforçar essa evidenciação ao estabelecer as motivações inconscientes veiculadas pelos estereótipos. Mas sem dúvida a Linguística da Enunciação e a Pragmática são destinados a desempenhar um papel de suma relevância analítica: de onde fala quem fala, e para quem prioritariamente; quais

as inferências a se fazer a partir de nomeações, predicados, objetos, situações ativadas no cenário, nas conversações. E para encerrar essa lista das ferramentas, mencionamos a Narratologia, dentro de uma Poética *lato sensu* que abarcaria todos os gêneros do discurso. A Narratologia esclarecerá uma multidão de escolhas em nada inocentes: voz narrativa, distribuição de papéis, tipos de eventos, de lugares, de heróis, etc. Não foi chamada em especial a Retórica, sendo ela demasiadamente ambígua.

Inútil insistir: é uma pesquisa pluri- ou interdisciplinar¹ Seja qual for o aspecto considerado e o material de análise eleito (textos literários, panfletos, conversações, discursos usuais, correspondência, textos científicos, textos da moda ou publicitários, pintura, escultura, geografia, etc.), tudo se relaciona de um ou de outro modo com a linguagem. A hipótese de qualquer pesquisa desse tipo supõe implícita ou explicitamente a famosa hipótese lingüística-antropológica de Worth-Sapir: pelo melhor ou pelo pior, as línguas e as linguagens recortam de maneira peculiar o mundo de experiência e impõem categorias axiológicas. Contudo, estilos de apreciação e escalas de valores novas são suscetíveis de ser trazidas por certos discursos ou intervenções científicas, artísticas ou outras, por qualquer empresa de conscientização. Essa segunda proposição é magnificamente desenvolvida, em níveis de léxico, sintaxe e retórica, inclusive de retórica narrativa, por Roger Fowler (*Crítica Lingüística*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994 - original inglês 1986). Nossa pesquisa, predominantemente alimentada pela literatura ficcional, tem emprestado a sua justificação dessa posição. Afinal o objetivo é, via conscientização, alertar os espíritos e fazê-los fraternizar de uma cultura para outra. Fowler será por conseqüente o teorizador que nos pormenores acompanhará as monografias ainda para ser confeccionadas.

¹ Remetemos a nossa conferência de 1991 pronunciada na Fundaj, Recife, sobre "Multi-pluri-trans e inter-disciplinaridade", publicada por Opção Cultural, junho, 1995, Goiânia - GO.

Nós mesmos já temos ilustrado pesquisas dessa índole com um livro publicado pela Editora da Universidade de Montréal: *Le Nègre dans le roman blanc* / O Negro no romance do branco (1980).

Achamos necessário porém rever e estender este nosso trabalho anterior. O Núcleo não estudará apenas relações étnicas das Áfricas, das Américas e das Europas. Embora no Brasil, muitos trabalhos restem a fazer sobre o Negro e o Índio, sem deixar de fazê-los aprofundaremos também outros tipos de relações: de um sexo para outro, de uma região para a outra, de uma categoria profissional para outra; de um bairro para outro, de uma faixa etária para outra, etc., temos micro-culturas em confrontos, e que dinamizam tanto a literatura quanto os comportamentos, os discursos sociais, publicitários, artísticos. Nossa convicção é que, sob o estandarte do intercultural, vão ter um novo sopro a análise do discurso, os estudos de etnometodologia, as pesquisas sobre a conversação, o dialogismo de Bakhtine, o confronto das literaturas marginais e das literaturas institucionalizadas. O cosmopolitismo finissecular, a busca de identidade das mulheres, dos homossexuais, a procura de reconhecimento e de cidadania, as campanhas de valorização do patrimônio Histórico e artístico, o projeto ecológico, a teologia da libertação, até as negociações mercadológicas (Mercado Comum Europeu, MERCOSUL, etc.) incitam a desenvolver o tema intercultural neles implicado direta ou indiretamente. Todos os contatos todos os confrontos, todas as reivindicações tácitas ou expressas, as dominações e as servidões, transitam pela representação que do outro imaginamos ou inferimos.

Por ser uma tão rica área de reflexões, “A Representação do Outro” ambiciona ser o título de uma coleção. São monografias periódicas que pretendemos elaborar com nossos colaboradores. Quem se familiarizou com certos ensaios da Editora Ática, quem leu Benedita G. Damasceno² ou David Brookshaw³ compreende que o

² Benedita G. Damasceno. *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro*. Campinas, Pontes, 1988

³ David Brookshaw. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983

comparativismo inter-ético(ou inter-sexual ou inter-gênero, inter-religioso, também) (o feminismo também, no caso de Luiza Lobo)⁴ não é novidade no Brasil. Melhor ainda, O Negro no Brasil, uma bibliografia de 232 páginas da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1994 (coordenadora: Lúcia Maria de Oliveira Gaspar), testemunha da vitalidade presente desse ramo de estudos no país.

II. CAMINHOS METODOLÓGICOS:

Antes das orientações sobre paradigma e sintagma, vamos oferecer uma ilustração das análises de conteúdo que podem surgir no caminho do pesquisador. No decorrer das considerações sobre as abordagens paradigmática e sintagmática, apresentaremos um esboço do método semiológico.

II-1. análise de conteúdo:

Tomamos *Les Demi-Civilisés*, romance canadense dos anos 30.

Em *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, estamos num centro de esqui, em Stoneham, no carnaval de inverno. Há um baile. Durante este baile, "*des danses étourdissantes*" (danças estonteantes). Quem são aqueles músicos com sua "*musique endiablée*" (músicas endiabradas)? São "Nègres" ou "Noirs"(negros). Estamos em 1934, mas não poderíamos deixar de lado nem esta fonte remota de um estereótipo tenaz, nem essa abertura percuciente desse romance crítico:

"La danse s'avivait à mesure qu'avancait la nuit. L'orchestre jouait une musique endiablée, une musique de nègres. La vengeance du noir sur le blanc d'Amérique fut de lui donner son art enfantin, ses gambades, ses cris de bêtes en rut". (L'Actuelle, Montréal, 1966, p.88).

(A dança se avivava à medida que a noite avançava. A orquestra tocava uma música endiabrada, uma música de pretos. A vingança do

⁴ Luiza Lobo. *Critica sem Juízo*, Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1993.

negro sobre o branco da América foi dar-lhe sua arte infantil, seus pulos alegres, seus gritos de bichos no cio.)

Uma única inscrição neste livro, mas quão rica! Procedendo-se à **análise de conteúdo**⁵, isso dá, com as inferências, normalizações e transformações necessárias:

- . Os negros criaram uma música endiabrada.
- . Os negros produziram uma arte (musical) infantil.
- . Os negros são os inimigos dos brancos (na América).
- . Os negros conseguiram fazer o branco aceitar sua música e sua dança.
- . Os negros se vingaram dos brancos nesta aceitação.
- . Os negros pulam de alegria e dançam como crianças.
- . Os negros gritam e dançam como bichos no cio.

O sentido conotativo vai mais longe que estas **inferências textuais**. A evocação da cadeia “noite... diabo (“endiabrada”) ... pretos ... vingança ... negros ... bichos no cio” irradia um efeito de medo e de ameaça para o branco. A evocação da cadeia “infantil...pulos de alegria...gritos...” vale por uma redução mental, psicológica, que conduz fatalmente à animalização do preto/negro que culmina na expressão “bichos no cio”. Um temor difuso, o de uma lendária potência sexual - explosão temível e imprevisível do comportamento animalesco, impulsivo, do negro/preto - talvez não esteja ausente do inconsciente narrativo que preside à inscrição no discurso da expressão /bicho no cio/. Pois a continuação do texto impõe diabo (“*grimaces méphistophéliques*” / “*caretas mefistofélicas*”, p.88) e sexo (“*Tout à l’heure nous allons faire l’amour à la française*” / “Daqui a pouco vamos fazer amor à francesa”, p.89). A indecisão do discurso quanto ao investimento idiossincrático do narrador no emprego dos termos

⁵ Nesta página e nas páginas a seguir, tudo que é em negrito tem valor de indicação metodológica.

"Nègre/Noir" ("preto"/ "negro") não é nítida; o texto é longo o bastante para impor tal problema de opção lexical.

Emana de *Les Demi-civilisés* um poder de redução do negro americano prestigioso o bastante para fazer carreira no romance do Quebec? O exame subsequente das obras "maiores" no-lo dirá. Mas paramos aqui essa brevíssima apresentação, para iniciar aquilo que mais nos parece crucial em nossos estudos: uma abordagem sintagmática seguida de uma análise paradigmática. A sintagmática requer todavia uma contextualização onde intervêm tentativas de tipologia, exame dos componentes do corpus que mais alimentam categorias, os efeitos de contexto ou referentes associados. Portanto, não há separação estanque entre paradigma e sintagma. Consideramos até necessária uma varredura paradigmática antes de embrenhar-se na proposta de leitura paradigmática seguida de algumas orientações preliminares a uma abordagem sintagmática.

II-2 Varredura Paradigmática

Consultem a tabela da página seguinte. A coluna das obras, significante de superfície múltipla, sugere a nossos olhos um nivelamento de todas as entidades africanas, o que é ao mesmo tempo um primeiro estereótipo e um obstáculo metodológico ao estudo de nacionalidades específicas. Com efeito, o significante de superfície *Libéria*, *Libéria chéri* engloba pelo menos dois outros significantes: /Bandjul-a-fedida/, isto é, a Gâmbia, e a Guiné Equatorial. Além disso, no intertexto desta Libéria se encontram inscritos os Estados Unidos da América e a Costa do Marfim. Esta, quando se fecha o livro, suplantará em civilização, em refinamento e em atrativos uma Libéria à deriva da América tanto quanto da África. De sorte que, subvertido pela narração, o título finalmente se reescreve em estilo denotativo: *Costa do Marfim*, *Costa do Marfim querida* (*Côte-d'Ivoire*, *Côte-d'Ivoire chérie*). Com o n° 8 e o n° 10, temos três discursos sobre o mesmo país neste extrato de *corpus*, pois *Mon seul amour* de Paul Vialar é uma intriga costa-marfinense. Em *Le Bal des vautours*, é em Angola que entram em cena várias cobiças (capitalismo ocidental,

oriental e sul-africano). E, no entanto, lê-se ali uma imagem do Zaire. *L'Hiver sur le Tanganyika* e *Les Fruits de la passion* são duas inscrições metafóricas e **sinedóticas**: infelizmente em voga. No entanto, tanto no texto de ficção quanto no extra-texto social não se deixa de falar (ignorância ou má fé?) sob o modo da unidade, a respeito de nações e da unidade, a respeito de nações e territórios específicos.

ÁFRICA IMAGINÁRIA: UMA ÁFRICA OU VÁRIAS?

Nós desejariamos ter separado o que é diverso, discernir a unicidade sob a multiplicidade, recusar o esquematismo de uma falsa África unívoca dentro dos textos. Mas estes não nos permitiram fazê-lo. Estas entidades nacionais que se chamam Burundi, Zanzibar, Etiópia, Somália, a História confundiu-as comodamente. Pessoalmente, nós rechaçamos esta comodidade para não perpetuarmos uma simplificação realista, para aumentarem o “efeito de real”. Ninguém poderia negar que o discurso romanesco de nosso corpus pertence ao **filão realista**, com tudo o que isso comporta de procura ferrenha do verossímil. Apesar de tudo, a dúvida permanecerá para o grande público. Este ainda consome a obra de arte tanto como meio de evasão quanto como meio de se instruir sobre o real próximo e distante. Cabe aos **autores** tomar as precauções que seu trabalho impõe na ótica de uma massificação da literatura...

Gastamos grande quantidade de minúcias e não menor quantidade de horas para confeccionarmos uma tabela de cinquenta entradas na coluna das qualificações (os estereótipos) para trinta e cinco obras, na coluna vertical. O resultado nos parece desproporcional em relação aos esforços desprendidos. Será sempre assim enquanto não houvermos encontrado o meio, sem sobrecarregar a legibilidade, de atribuir uma valência ou quota de frequência por obra a cada item ou categoria estereotípica. Ainda assim, seria insuficiente para demarcar convenientemente o campo do estereótipo, dada a sua dispersão desigual através dos personagens de um romance. Entretanto, apesar de sua baixa rentabilidade, a tabela tem um valor indicativo para o investigador. Ela indica, contexto de enunciação à parte, uma certa

correlação entre as categorias recorrentes das obras. Representa também um horizonte atípico dos quatro quintos dos textos negadores (-) ou marginais (0) quanto a certos estereótipos. No condensado anexo da tabela finalmente retida (p.7), levando-se em conta nossa familiaridade com os dados das obras mencionadas, podemos efetuar uma dupla leitura: uma leitura paradigmática, de cima para baixo, para cada categoria ou traço semântico recenseado, e uma leitura sintagmática, da esquerda para a direita, para cada obra repertoriada.

Acreditamos ter observado, quanto ao romance policial sobre a África que, despojado de suas estereotípias de estruturas, ele se confunde tranqüilamente como qualquer “romance de crise”. Chamamos romance de crise um romance de luta pelo poder, como *La Condition humaine*, de Malraux. A ação se passa em x dias e a tensão diminui no desenlace. Tal é o caso de *Chimères noires* de Jean Lartéguy, onde os agentes “secretos” são conhecidos de todos como o que são. Tal é - exceto no fim - o caso de *Les Crocodiles ont toujours faim* de Irving Le Roy. Basta suprimir dos SAS os espões e seu roteiro sexual-interracial, substituí-los por *experts* ou assessores para transformá-los em romances de crise. *L'hiver sur le Tanganyika* e *L'État sauvage* de Conchon provam isso.

Os poucos romances de tipo psicológico, cujo universo se destaca das obras de série ou das obras precedentemente citadas, serão mantidos em sua ordem própria: *Les Mangles vertes*, *Alain et le nègre* são romances de antes das independências africanas; *Je suis mal dans ta peau* de Gilbert Cesbron e *Le Tam-Tam de Jonathan* de Jean Raspail serão tratados pelo que são, isto é, relatos marginais.

O Lago Tanganica = Les Fruits de la passion

(Burundi)

(Papuásia)

De um lado, o duro /inverno/ da recolonização e da retribalização; do outro, um idílio branco/negra, vitorioso sobre a segregação racial. O Chifre da África (nº 4 e nº 5) não requer comentário. A partir dos EUA, *Envoûtements sur commande* (Vic Saint-Val) programa uma atividade científico-fictícia no Zaire. Em suma, em dez livros, temos mais ou menos quinze países “diegéticos”.

Se pudéssemos superpor as entidades textuais africanas que trazem as mesmas rubricas, teríamos nove delas: a Libéria, a Guiné-Bissau, a Zâmbia, a Costa do Marfim, os Camarões, o Zaire, Angola, a Somália, a Etiópia, às quais acrescentamos um enclave australiano, a Papuásia. Somente uma leitura combinada, a um só tempo sintagmática e paradigmática, permitiria entrever as possibilidades e os limites desta redução.

Antes de chegarmos lá, destaquemos no plano vertical algumas concordâncias e discordâncias. Tomemos por exemplo a categoria *tez escura*. À primeira vista, esta categoria é larga demais para designar um africano. O que não impede que seja empregada como um critério de identificação e de diferenciação nos textos estudados. Cada vez que um personagem é apresentado no texto, seu atributo parece ser automaticamente o *matiz* de sua pigmentação: /o negro/, /um negro/, /um homem/, /do mais belo negro/, /negro como tinta/, /cor de café com leite/, /cor de pão torrado/. Em oposição, temos /o branco/, /o europeu/, /o homem louro/, e para as mulheres /a mestiça/, /a negra/, /uma negra/. Identificados assim, os indivíduos se opõem entre si pelo grau de assunção externa: /x/ é mais claro que /y/ (em *Envoûtements sur commande*), os liberianos são “*plus noire que culs sales*” (“mais negros que cus sujos”).

De todos os nomes de países do *corpus*, /Libéria/ é sem controvérsia aquele que polariza mais a etiqueta /negro/ em sua pureza essencial. Segue-se a Somália, mas com uma dupla ambigüidade. Os somalianos, os somalis, são de um negro-“carvão” ou de um “negro-tinta”. Mas um contrapeso formidável atinge a sensibilidade do leitor com a instalação da mestiça Fuschia na dinâmica do texto, ao lado de Malko, o super-agente secreto louro.

Ademais, o autor tece outras **correlações** “reequilibradoras” que entreveremos numa leitura posterior de nossa tabela.

L'Hiver sur le Tanganyika, no Burundi, põe em cena uma mestiça ruandesa que ocupa tão visivelmente o primeiro plano narrativo que foi preciso deixar o conjunto sob o signo da partilha. Os burundianos são relegados à sombra da diegese. As zonas de sombra se

alternam com as zonas de claridade quanto a textualização do /negro/, o que justifica o índice de "equívocos" na tabela (p.7).

O mesmo se dá para *SAS le Trésor du Négus*, na Etiópia, onde os amaras, únicos contactos locais do herói branco, são mestiços ou de uma raça paracaucasiana. A Abidjã de *OSS 117* (nº 8) toma emprestada sua ambigüidade de leitura aos papéis de primeiro plano desempenhados por /mestiças/ tanto por um inspetor /negro/. Em *Sur un volcan à Abidjan*, como em toda parte, o sinal (+) é um índice de normalidade, um **indicador de apresentação contextual** do /Noir/ e por vezes do /Nègre/, que qualificaremos de neutro: grau zero, de valor dêitico ou econômico, ou variante de /homme/. Em contrapartida, o sinal (-) é indicador de uma **categoria** estereotípica; este expoente atinge sua negatividade hiperbólica quando o mesmo /eu/ oscila sob o dardo da amargura, da cólera ou de toda outra força emotiva de /noir/, /négre/, ou ainda quando o locutor corrige /nègre/ por /noir/ sob a pressão de uma censura tácita (*L'État sauvage*, caso de Avit; *Alain et le Nègre*, caso de Alain).

Tais considerações poderiam ser empreendidas no livro até o esgotamento do *corpus*. Mas o obstáculo metodológico da multiplicidade dos países sob um mesmo título só será retirado se se canalizar o fluxo das observações em direção a categorias, qualquer que seja o livro ou país, às custas de algumas reduções e eliminações.

Transportemos agora nossa leitura para duas outras **categorias** significativas: origem simiesca e ferocidade tribal. Primeiramente, a origem simiesca. Ela está ausente em *Le Bal des vautours* (Angola), em *L'Hiver sur le Tanganyika* (Burundi), em *Les Fruits de la passion* (Papuásia), em *Le Dernier round au Cameroun d'OSS 117* (Camarões), em *Sur un volcan à Abidjan* (Costa do Marfim), em *Mon seul amour*. Isso se explica facilmente. O narrador de *Le Bal...* se dá a uma jornalista francesa aberta a um **diálogo cultural** internacional, a despeito de uma agressividade verbal fortemente enraizada num etnocentrismo europeu. Francesa, nascida mordaz, ela satiriza Deus e o mundo, a si mesma e aos franceses antes de mais ninguém. Serve-se de seu corpo, à procura de sensações imediatas, as exigências de sua carne

não admitem considerações bio-raciais, o que seria limitar seu campo de prazer. Assim, ela se entrega ao gozo onde o encontra. Chibambi, o grande negro, será um dos seus cobaias. Bom para os sentidos, bom para o espírito.

Nosso último embaraço, nesta altura de nosso assunto, foi o delicado problema da referência à atualidade **política** internacional. Os romancistas das séries /SAS/ e /OSS 117/, os autores das obras sobre o Katanga, o Gabão, o Burundi, o autor dos *Crocodiles*, o de *Petits blancs vous serez tous mangés* não hesitam em chamar pelo nome personagens políticos africanos bem conhecidos, dos quais alguns são presidentes de repúblicas. Tais autores põem em cena personagens que aprovam ou condenam certas políticas. Notamos a mesma coisa no que diz respeito às obras sobre o Levante e o Oriente Médio. Será que isso se explica pelo fato de muitos autores (Lartéguy, o canadense Pierre Gélinas, Pierre Chastenet) terem chegado ao romance através do jornalismo e não terem querido renegar sua antiga profissão? Ou pela vontade de quererem “ser realistas” a todo preço? Ou pela semcerimônia de uma raça imbuída de sua superioridade? Seria preciso, para cada caso, **interrogar a instância de enunciação**, e então se veria que os chefes de Estado da zona “francesa”- a Costa do Marfim, o Senegal, o Gabão e em alguns aspectos os Camarões - são poupados, que o chefe de Estado do Zaire ocupa um posto mais ou menos neutro, mas que outros são maltratados tal como os *boys* que eram [por seus amos] no tempo da colonização.

Uma débil escusa é a menção de De Gaulle com valências diversas. Mas De Gaulle é da casa. Os africanos não. Uma razão, a única boa, é que o romance não é a vida e que não se deve ceder à ilusão realista, que os personagens contemporâneos e as coisas contemporâneas nomeadas estão ali para darem à narrativa.

Às mulheres francesas e belgas de *L'Hiver sur le Tanganyika* que não parecem descontentes na passagem dos jovens tutsis, ao narrador que é um assessor francês de idéias humanitários, não seria **verossímil** atribuir insultos da ordem do negro-mico, do negro-macaco. O mesmo se dá com o branco apaixonado de *Les Fruits de la passion*,

com os agentes especiais que paqueram as mestiças e que **monopolizam o discurso** em dois OSS 117, nos Camarões e em Abidjã - dois lugares bem cotados na África ocidental.

Não nos esqueçamos, ao ler o discurso romanesco sobre a África de *Mon seul amour*, que o autor é um admirador de Houphouët-Boigny (presidente da Costa do Marfim); ele dedica seu livro *Safari vérité* a seu caro “amigo, o presidente Houphouët-Boigny”. Verossimilmente, a imagem do /negro/ não podia ser rebaixada demais nas narrativas precitadas. Alguns “monstros” erram pelo reino do Burundi. Mas são poupados em nome do que se ama. Mais exasperadas do que as de OSS 117, as máquinas narrativas dos SAS sobrevoam o cenário e levam ao paroxismo a **oposição maniqueísta** dos bons e dos malvados. Os carrascos e os maníacos da metralhadora são diabos hipostasiados sob fezes de /macacos/:

Mangano recuou... e ficou, simiesco, espantado (p. 137, fala do narrador).

Os caras daqui (os Freeman) comunistas off-limits (grifado) da mesma forma como macacos da floresta (Les nativos, p. 57)

A milícia: “caras sujas de bestas”. Todos, mesmo engravatados, são “primitivos selvagens do Ubangul”(p. 63, na fala de Dex, o americano).

Como esse jardim dos suplicios é também um jardim das delícias para os que são vidrados em mulheres, era preciso não exagerar demais, sob pena de estragar o efeito. Daí uma certa dificuldade de se levar a sério a /origem simiesca/ dos etíopes e dos somalis. Os zaireanos em *Envoûtements sur commande* não merecem, aliás, este excesso de indignidade (ver tabela).

Em *Envoûtements sur commande* (como estamos longe das *Chimères noires* de Jean Lartéguy!), à parte os deslizos de um certo americano da Califórnia, que baba sua necrofobia na solidão e na logorréia, à parte o ato-falho incôngruo de um ex-mercenário esfarrapado e em transe, zaireanos e zaireanas são altamente apreciados. Sobram, no pelourinho da injúria sem matizes, os

liberianos. Todo mundo os castiga: os africanos do Senegal e da Costa do Marfim tanto quanto os brancos: para eles, esses negros são /macacos/:

Essa canalha suja de Monróvia (...) são mais negros e pretos do que cus sujos (p. 21) (um senegalês).

Nazistas chocolates (ibidem).

Estrume... Fascistas negros...Lacaios a serviço dos Estados Unidos...País de constipados...(p. 21, 30, 93). Oficiais preto-carvão...mal lavados...(narrador, p. 87, agente americano, p.94).

Entre eles mesmos, os liberianos não se privam do luxo de se aplicarem o mesmo remédio com que os estrangeiros os envenenam:

Esse cão obeso, sequer um Freeman verdadeiro. Um nativo, e de raça "peuhl" ainda por cima. Os mais "insuportavelmente fedorentos e simiescos" (aparte de Hebbes, assessor de Mangano, p. 115)

Durante uma disputa, Hebbes grita a Mangano: "Estrume horrível...Infecto sub-homem"(p. 131) e depois: "Ei, morra, macaco...Escarro...Gotejando de...(interrupção)".

De sorte que neste pandemônio que é a Libéria, a /barbárie/ está nos rostos e nos corações. E é, uma vez mais, a face simiesca que programa os gestos ou os explicita. Neste mesmo eixo semântico da "primitividade", poderíamos acompanhando as tabelas, ler sucessivamente, o canibalismo, ou ferocidade tribal, o fetichismo, etc. Mas o esboço de leitura já é suficiente para concretizar o paradigmático numa *leitura sintagmático*, à guisa de ilustração da metodologia empregada.

II-3) Orientações para Análise Sintagmática:

Começamos aqui a levar em conta tudo aquilo que Gérard Genette chama de paratexto ou peritexto. Vamos nós mesmos intervir "no jogo", arrolando três epígrafes servindo de catáforas ou senhas

para os leitores virtuais prováveis da série paraliterária camada "romance popular francês".

I

“(…) Basta observar nos vagões de primeira classe de um trem quais são as leituras da ‘elite’ para que se perceba que a literatura industrial, mesmo a mais estereotipada, possui em si mesma uma constante e fiel consumidora”

(Robert Escarpit, *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970, p. 253-254).

II

analfabetismo da massa africana: 80%

“(…) a África é uma área de civilizações orais: (...) o livro, de importação recente, remete constantemente a modelos culturais que são aqueles da civilização européia”

(Jacques Chevrier, *La Littérature nègre*, Armando Colin, 1974, p. 264).

III

“Eu era um intruso, aquele não era o meu patrimônio”(James Baldwin).

Estas epígrafes significam que a **cumplicidade** leitor-romance se estabelece em primeiro lugar entre os europeus ou os brancos do ocidente. O que autoriza entre as linhas umas piscadelas maliciosas em relação à minoria longínqua (negros, chineses, árabes ...). O que também permite apostar numa certa mitologia grosseira acessível a todos os que moram no **espaço cultural** ocidental. Esta mitologia feita de elementos primários é a mesma que garantiu o sucesso de filmes como *O bom, o mau e o feio* ou *King Kong*. O essencial é que a máquina seja eficaz. Umberto Eco, semiótico italiano, chama de “bipartição maniqueísta”, o jogo mecânico dos “James Bond” de Fleming: de um lado o Bem, do outro o Mal, e todos os personagens se perfilam a título de substitutos por trás de Bond ou do Bandido. Bond -

ou a ordem do Bem, ou a Raça eleita, a vossa escolha - ganha sempre em oito lances. A **mecânica narrativa** é azeitada para este efeito, com peripécias diversas, provas de labirinto, ataque da mulher-vamp, e todos os ingredientes. Assinalaremos no momento oportuno esta *ars combinatória* nos romances policiais e nos romances de costumes de nosso *corpus*.

Preocupamo-nos sobretudo em centrar o interesse, ainda que apenas para descentrar a **perspectiva narrativa**, no personagem negro, em sua representação física e moral, seus papéis, e na ideologia conotada por sua textualização. Para garantir o máximo de fidelidade a este recentramento de perspectiva, demos uma atenção minuciosa às **instâncias enunciativas**, isto é, buscamos sempre saber “quem fala” e a quem “se fala”. Foi preciso freqüentemente voltar ao horizonte narrativo tal como instituído pelo autor, porque era o único meio de não o trair, de fundamentar **implicações** ideológicas coerentes. No plano da enunciação, o principal obstáculo para o estabelecimento do sentido, nós o encontramos em Pierre Danton, Irving Le Roy e Vic Saint-Val, em razão de seu tom sarcástico. Não há nenhum **índice demarcador** que permita saber onde termina a zombaria, o humor gratuito, a truculência para rir e onde e /eu/ do narrador-autor abole sua distância com o **real instituído pelo texto** e assume /o dizer-e-fazer/ em toda plenitude.

Mas como o procedimento deles é bastante constante para parecer um modo de escrita, Freud vem então em nosso socorro. Segundo “O jogo de palavras e suas relações com o inconsciente”, tudo leva a crer que **um inconsciente narrativo** está trabalhando nestes livros onde **o tom zombeteiro** domina: no fim das contas, isso postula a assunção de uma distância vertical, a escolha de uma posição de superioridade diante das pessoas e das coisas descritas. E se cometermos o crime (aos olhos dos estruturalistas ...) de abandonar o texto para interrogarmos **o extra-texto**, ficará evidente que, para além dos narradores privilegiados de origem americana (Irving, Danton) afirma-se um espaço cultural francês de onde emanam força, prestígio, liderança em face do Terceiro Mundo. Com efeito, a França envia assessores técnicos, a França envia armas, a França conduz o jogo - ou

entende fazê-lo - numa conferência da ACCT (Agência de Cooperação Cultural e Técnica) em Abidjã. Inspeccionar as usinas dos sentidos onde se fabrica o **discurso de referência** dos discursos literários, investigar até nos seus lugares mais secretos as posições dos sujeitos falantes, tal é o trabalho que François Flahaut acaba de realizar com muito rigor em *La Parole intermédiaire* (Seuil, 1978). Conviria meditar principalmente sobre a página 99, a seção sobre "Acte illocutoire et place", a seção sobre "L'Espace de réalisation des sujets". Remetemos a esta obra o leitor preocupado em ultrapassar nossa ingenuidade de consolo freudiano.

Seja como for, não podemos fechar este parêntese epistemológico sem nos perguntar se tais obras, visivelmente dirigidas a um público ocidental (e chauvinista), não fazem pouco caso demais da planetarização das comunicações, isto é, da presença inevitável entre o seu **destinatário** desse Terceiro Mundo que elas menosprezam...

Mais algumas considerações quanto ao método. Como já demos a entender, combinamos análise das estruturas textuais, **semiótica**, análise do conteúdo, análise temática. De fato, predomina a **semiótica**, ou o estudo das combinatórias narrativas. Apreendemos redes de signos que dão origem aos papéis, aos personagens, seus agenciamentos e justaposições, seus reagrupamentos em estruturas na página ou num capítulo ou de um capítulo a outro. Nossa leitura esforçou-se por apoiar-se o mais possível nas **marcas formais do discurso**, por tratar os personagens /negro/ na mesma condição de palavras (ou *lexemas*) ordinárias, "nomes comuns", signos-objetos que ocupam **posições** particulares **dentro do relato**. Esta noção de *posição* (topos) reveste de uma importância capital em nosso estudo. Um signo é essencialmente para nós de ordem topológica (*topos*, lugar). Uma vez que todo signo é diferencial no plano axiológico (plano dos valores), o signo /negro/ chama o signo /não-negro/ como seu correlato. O /negro/ está sempre **em interação**, mesmo que apenas com o autor nascido francês e /branco/ - quando vem a falta na cena visível do texto (caso de um monólogo) qualquer parceiro de diálogo para o herói. Pudemos chegar à constatação de que o /negro/ está no mais das vezes em

relação (+) de *erotismo* e de *saber-ser* com a /branca/, e em relação (-) de *poder* e de *saber-fazer* com o /branco/. Fragmentos de leitura temática ou *isotópica* (isto é, por elementos contextuais reiterados) eixados no /negro/ ou na /mestiça/ trouxeram à luz micro-estruturas encaixadas, cadeias de relações por vezes inesperadas.

Neste primeiro nível de leitura semiótica dominado mais pela atenção aos **significantes** (as formas sob as quais se apresentam os nomes, os objetos-personagens), superpõe-se um segundo nível dominado pelo enchimento semântico. Todas as estruturas que se articulam (por metonímia ou por sinédoque) ou que se invertem/estavam à espera de um significado (ou sentido) que tentamos - entre várias possibilidades - conferir a elas. O implícito das **formas** (ou *formantes* ou **significantes**) se explicita. O sentido **denotativo** (ou sentido de superfície ou aparente) do texto, da situação resumida ou desenhada, recebe neste segundo nível um **outro** sentido ou um suplemento de sentido (uma **conotação**). Para atingir nossa meta, ora procedemos a **reformulações**, resumos, aplicando sobre os textos os procedimentos da análise de conteúdo; ora apelamos em nosso auxílio à hermenêutica (ou arte de interpretação) psicanalítica ou simbólica (história das religiões, cosmogonias antigas).

Até agora, na varredura paradigmática, havíamos efetuado antes de tudo algumas leituras-teste, depois constituímos uma tabela de traços negróides. Esta tabela por sua vez permitiu uma sucessão de leituras dos estereótipos que são **insígnias** ou **sinais** textuais do /negro/ de tipo muito negróide. Veio em seguida a constituição deste outro modelo-chave, o da /mestiça/, um macro-signo onipresente nas séries policiais. A mestiça é “lida” como um ser-síntese, o que nos conduz em linha reta ao tema do *casal bicolor* ou *união mista*. Esse aspecto da pesquisa não fará parte da presente monografia, onde não será também exemplificado a análise sintagmática. Nossa satisfação é que ela já interferia discretamente na revisão livro após livro do corpus. A revista cadernos de Estudos Sociais, FUNDAJ, Vol.2, nº 10, Jan-Junho de 1996- contém um modelo de nossa autoria de tais análises

("Aspectos da Representação do Negro no romance francês dos anos 60").

III. CONCLUSÃO:

Para concluir, apontaremos a ética interpretativa que deveria nortear uma pesquisa intercultural. A tonalidade ética que norteia a nossa empresa está dada pela Editora Gallimard na apresentação que fez de três publicações: uma de psicanálise (Em pays lointain / em país longínquo), duas de diário de viagem (Itinéraire indien / itinerário indiano; Journal de Chine / Diário de China).

Antes de dar a tradução (abreviada) dos três textos, vale a pena assinalar, no mesmo catálogo 1994, o artigo da revista Le Débat, assinado por Joanna Rapacka, e que nos ensina a seguinte política de leitura de linguagens e comportamentos, a saber: sem o conhecimento "do pano de fundo cultural e histórico do conflito serbo-croata", não se pode enunciar nada de relevante a respeito do dito conflito.

Agora: Itinerário Indiano de Giorgio Manganelli.

"A Índia, por Giorgio Manganelli, retira a todo visitante suas certezas, sua soberania e seus pontos de referência. Daí, a necessidade para o estrangeiro de "fazer a experiência" da Índia, isto é, de avançar lá com um "self" desprovido de sua mesmidade, livre, face a essa "alma mater do absoluto"(...)".

A lição de Emmanuel Lévinas perante todo "Outro" em sua autonomia e transcendência inalienável, não é diferente.

Em seguida, a recomendação convergente inferida das Varia II da Nouvelle Revue de Psychanalyse, Em país longínquo:

"Quando ingressamos em país "outro", temos que fazer tábula rasa dos ensinamentos até então recebidos, a fim de nos curvar diante dos costumes dessa nova região; é preciso renunciar às idéias mais queridas, e até a nossos antigos deuses, adotar as vezes a contraditória de nossos princípios reguladores de autora". É nesses termos que Jack London, de quem veio o título Em país longínquo, ensina ao leitor leigo ou psicanalista a esquecer um tempo sua

morada e seus modos familiares de pensar -- acrescentou o porta-voz da Editora.

Enfim, Diário de China / Journal de Chine, do antropólogo e escritor Michel Leiris:

Em outono de 1955, Michel Leiris faz parte de uma delegação da Associação das Amizades Franco-Chinesas convidada a visitar a "Nova China". Durante as cinco semanas de estadia, Michel Leiris redige um diário de bordo desprovido de lirismo como de qualquer "leirismo".

Somem seus sonhos pessoais. Igualmente sumidos são aí a dimensão subjetiva do olhar, os humores, os estados de alma, as voltas à si próprio, como se ele quisesse suspender juízo, comparação, ou melhor qualquer reflexividade. Só parecem dignos de interesse as coisas e os fatos do lugar (...). Ao passar a cortina de ferro, ao sobrevoar o deserto de Gobi, Leiris "teria de uma certa maneira ultrapassado as fronteiras de seu "eu". A China apresentava-se a ele como uma sociedade em evolução, como uma alteridade em movimento, que seu diário se esforçava de restituir."

Tal é também a metodologia de análise do discurso preconizada por Eni Pulcinelli Orlandi, em Terra à Vista (ver bibliografia a seguir).

O país longínquo, a terra estrangeira está aí, no operário, no outro sexo, no idoso, na "outra torcida organizada", no outro partido político, no discurso louco, no discurso de cárcere, na fala da criança empírica e ficcional, na mulher imaginária, na cultura oral/popular. O mesmo, são os sonhos nossos; o outro, as terras de lá, são os pobres, os excluídos. Ou melhor, a dialética do mesmo e do outro é a percepção sagrada de um quinhão geográfico do lado do Peru e do lado do Equador, de uma porção de poder entre o patronado e o trabalhador, de espaço de liberdade entre o Mestre e o Aluno, etc. É preciso se conscientizar. Ao afirmar-se na "heterogeneidade constitutiva" do interdiscurso, você antagoniza ou de-legitima ou apaga o "alter" (de dentro e de fora) de seu ego ... Desconfiar portanto da "lógica da diferença" de tipo "colonialista" (ou coronelista). (vide F. Affergan, na bibliografia).

Resumo: Depois de uma apresentação global dos domínios das Ciências Humanas que abrange esta pesquisa (Linguística, Sociologia, Antropologia, História...), do diálogo entre culturas e sub-culturas que ela persegue (minorias étnica, sexual e política), procedemos a um desbravamento de terreno de carácter epistemológico. Fornecemos algumas orientações metodológicas sobre a análise de conteúdo, a abordagem paradigmática e sintagmática à leitura semiótica. Predomina neste apanhado o contexto africano e os problemas de relações inter-étnicas. Para concluir, indicamos a tonalidade ética desse tipo de pesquisa, oferecemos uma bibliografia de obras teóricas suscetíveis de guiar o principiante.

BIBLIOGRAFIA:

- ADAM, J. M. et alii. Le discours anthropologique. Paris, Méridiens - Klincksieck, 1990.
- AFFERGAN, F. Exotisme et Altérité. Paris, PUF, 1987.
- AMOSSY, R. Les idées reçues. Paris, Nathan, 1992.
- ANNALES du C.R.A.A., N° 16: L'ici et l'ailleurs. Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 1987.
- _____, N° 18: Ecrire la différence. Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 1993.
- BALANDIER, G. Le Dédale. Paris, Fayard, 1994.
- BARTHES, Roland. L'Empire des signes. Genève, Skira, 1993.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. Cultura Brasileira: Temas e situações. São Paulo, Ática, 1992.
- BENHABIB, S. e CORNELL, D. Feminismo como crítica da Modernidade. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1993 [1987].
- BROOKSHAW, D. Raça e Cor na Literatura Brasileira. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- BRUNEL, P. et CHEVREL, Y. (dir.) Précis de Littérature Comparée. Paris, PUF, 1989. pp.112 a 165; 186, 277, 291.

- (Sobre Imagologia e Representação do Outro).
- BUARQUE de Hollanda, Heloisa (org.) Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1994
- CASTORIADIS, C. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo, Paz e Terra, 3ª ed., 1991 (pp.122-160).
- CAMPOS, H. de (org.). Ideograma. São Paulo, Edusp, 1994.
- CLANET, Claude. L'interculturel. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail: 1993.
- COLLOQUE "Les juifs dans le regard de l'autre". Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- DERRIDA, J. et LABARRIÈRE, P. J. Altérités. Paris, Osiris, 1986.
- DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo, Cultrix, 1988 (prefácio e cap. IV, V)
- FINKIELKRAUFT, A. Le juif imaginaire. Paris, Seuil, 1980.
- FOWLER, Roger. A crítica lingüística. Lisboa, Calhoute Gulbenkian, 1994.
- GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- GILMAN, S. Freud: raça e sexos. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- GOMES, da SILVA, J. C. A identidade roubada. Lisboa, Gradiva, 1994.
- GRIBINSKI, M. (ed.) En pays lointain. Les Varia de la Nouvelle Revue de Psychanalyse. II. Paris, Gallimard, 1994.
- HARTOG, F. Le miroir d'Hérodote. Paris, Gallimard, 1980.
- IANNI, O. Ensaio de sociologia da Cultura. São Paulo, Civilização Brasileira, 1991.
- IVEKOVIĆ, R. Orients: critique de la raison post-moderne. Paris, Noël Blandin, 1992.
- JOACHIM, Sébastien. "O ecossistema do conhecimento": trans / pluri / interdisciplinaridade", in Jornal Opção / Cultural, Goiânia 11 - 17 junho 95, Ano 1, Nº 40, p. 0,1,2,3
- JOBIM, J. L. (org.). Palavras da crítica. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- LÉVINAS, E. En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. Paris, Vrin, 1982.
- _____. Totalité et infini. La Haye, Nijhoff, 1980.
- _____. Ethique et infini. Paris, Fayard, 1982.

- KRISTEVA, J. Etrangers à nous-mêmes. Paris. Gallimard, 1991.
- LINS de Araújo, Gilda M., "O discurso indígena: uma abordagem pragmática", Investigações, vol. 2, Linguística e Teoria Literária, UFPE, 1992, pp. 49-67.
- LOBO, Luiza. Crítica sem juízo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.
- MADELÉNAT, D. "Littérature et société" in Précis de littérature comparée (ver acima Brunel et Chevrel), p. 105 a 132.
- MAINGUENEAU, D. Genèses du discours. Bruxelles, Mardaga, 1984.
- _____. Sémantique de la Polémique. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- _____. Novas tendências em análise do discurso. Campinas, Pontes, 1989.
- MANUEL Machado, Álvaro e HENRI-Pageaux Daniel. Literatura Portuguesa / Literatura Comparada e Teoria Literária. Lisboa. Edições 70, 1981, cap. 3: Idéias e imagens; cap. 6: Motivos, temas e mitos.
- MARTINS, J. FARINHA, M. F. S. e DICHTCHEKENIAN B. (org.) Temas fundamentais da fenomenologia. São Paulo, Moraes, 1984 (pp.12 a 17).
- MEYER, M. Questions de rhétorique. Paris. Biblio-Essais, 1993 (dimension dialogique et argumentative du langage, identité et différence dans le discours).
- MINER, E. Poética Comparada. Brasília, UNB, 1996.
- NEEFS, J. et ROPARS, M-C. (org.). La Politique du texte: enjeux sociocritiques. P.U. de Lille, 1992.
- NEIVA, Jr., Eduardo. Um inferno de espelhos. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Elogio da diferença. São Paulo, Brasiliense, 3ª ed., 1993.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire" in, Brunel et Chevrel (acima citado) p. 133 à 162.
- PAVIS, P. "Produção, Recepção e Contexto Social" in Anna Whiteside (infra).
- PESSOA de Barros, Diana Luz. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. São Paulo, Atual, 1988 (cap. IV e V, conclusão).

- PULCHINELLI Orlandi, Eni. Terra à Vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo. Campinas, Cortez, 1990.
- RICOEUR, Paul. Soi-même comme un autre. Paris, Seuil, 1990.
- ROBIN, Régine "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", in La politique du texte Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (orgs.) (acima), pp. 95 - 127.
- SAID, E. W. Cultura e Imperialismo. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- SOUSA SANTOS, B. de. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo, Cortez, 1996, 2ª ed.
- SUMARES, M. O sujeito e a cultura na filosofia de Paul Ricoeur. Lisboa, Escher, 1989 (cap. I, IV, VI)
- TAYLOR, Ch., Multiculturalisme. Paris, Aubier, 1994.
- TARGUIEFF, P. A. La force du préjugé. Paris, Gallimard, 1987.
- TODOROV, T. a. Nós e os Outros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993 [1989].
- _____ b. Critique de la critique. Paris, Seuil, 1984, pp. 147-199, principalement "Une critique dialogique" pp.179-193.
- _____ c. Mikhail Bakhtine. le principe dialogique (...) Paris, Seuil, 1991.
- VIEIRA, Nelson H. (org.) Construindo a imagem do Judeu. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- WHITESIDE, Anna and ISSACHAROFF, J. (eds.). On referring in Literature. Indiana University Press, 1987, pp. 76 - 83, 130 - 137 (trad. brasileira por Roberta Lima, junho 1995).

Intertextualidade Crítico-Poética: O Paideuma Faustiniano

Alípio Carvalho NETO

INTRODUÇÃO

O cânone literário brasileiro, além de sua comprometida substância, ainda não absorveu de forma devida certos autores que, por não apresentarem quantitativamente uma obra extensa, estariam em desacordo com o padrão daqueles “consagrados”. Mário Faustino é um desses que, não fossem algumas afinidades com determinados condiscípulos (Haroldo de Campos, Benedito Nunes, etc), teria sua produção, esta divulgada com precariedade, ofuscada totalmente pelo falso *glamour* de boa parte da “plêiade imortal” de autores nacionais.

Mário Faustino dos Santos e Silva era piauiense de Teresina, nascido a 22 de Outubro de 1930 e falecido no dia 27 de Novembro de 1962, num acidente de avião próximo a Lima (Peru), no Cerro de La Cruz. Após uma temporada nos EUA, em dois momentos distintos, um como vencedor de uma bolsa de estudos (língua e literatura inglesas) em concurso do Institute of International Education, outro como funcionário do Departamento de Informação Pública da ONU, assumiu, no Brasil, uma postura de grande relevância, através de uma produção crítico-poética, sobretudo no período (1956-1959) em que dirigiu a página *Poesia-Experiência* do Suplemento Dominical do

Jornal do Brasil. O seu único livro publicado em vida, *O Homem e Sua Hora* (1955), mais especificamente em sua segunda parte, *SETE SONETOS DE AMOR E MORTE*, no poema *EGO DE MONA KATEUDO*, será a fonte para um estudo que tem como fim identificar o seu projeto poético, aqui denominado *Intertextualidade crítico-poética*.

Manter-se em *diálogo* constante com a tradição literária, canônica e não canônica, autores da antigüidade e da contemporaneidade, era parte de um posicionamento indispensável ao autor idealizado por Faustino, como melhor artífice (*miglior fabbro*), ao modo poundiano. É na “sistemática” frase proverbial *Make it new*, disseminada por Ezra Pound na imagem emblemática do *Paideuma*¹, correspondência orgânica das formas no conjunto de uma determinada cultura, ou conhecimento adquirido, no sentido etimológico, que Faustino cria seu “desvio”² hermenêutico, bem ilustrado em seus *Diálogos de Oficina*:

— *O que nada tem a ver, como percebo, com o pai-deuma místico de Frobenius.*

— *Claro: não se trata de um espírito coletivo, pairando acima das partes e determinando o funcionamento destas. Trata-se, apenas, do quadro geral, da estrutura — do próprio fato, já reconhecido desde Aristóteles, de que as coisas, por estarem em conjunto, formam uma outra coisa com existência própria, que tem de ser levada em conta como algo mais que a soma de seus componentes.*³

Deste paradigma, exposto por Faustino em tom informal, é que se pode delimitar os pressupostos instrumentais de sua intimidade com outras literaturas, no caso aqui, a lírica grega, o verso sáfico, Safo de

¹ *Paideuma* (παιδεύμα): “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”. Definição do próprio Ezra Pound. Cf. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 161.

² Cf. Harold Bloom (1991). *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago.

³ Mario Faustino (1977). *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva. pp. 48-49.

Lesbos (séc.VII-VI a.C.), tomado como núcleo de seu poema, não só ao nível da citação, mas também como estrutura multiforme de uma *poética* que reflete em si mesma sua diversidade ontológica.

Para que se proceda o desvelamento crítico do método faustiniano, deve-se buscar um reforço sintomático de uma abordagem detida num plano que descortine as camadas de sua elaboração. Assim, em seguida, será vista a razão do fator *intertextualidade*, suas bases históricas partindo dos estudos realizados por Mikhail Bakhtin, para, *a posteriori*, deter-se numa análise dos dois textos, Safo (o fragmento ao qual se remete Faustino) e Mário Faustino (o poema *palimpsesto* da “décima musa”, Safo)⁴, a arquitetura-palíndromo da leitura possível que encerra o *Paideuma Faustiniano*.

2. INTERTEXTUALIDADE (Princípios Dialógicos: Bakhtin *et alii*)

O conceito de *intertextualidade* e suas significações aproximadas às expressões *dialogismo* e *polifonia*⁵, causa alguns equívocos epistemológicos, já que a definição categórica deste não se atribui ao próprio Bakhtin. Por isso, procurando evitar ao máximo descentendimentos epistêmicos, faz-se necessária uma volta ao texto bakhtiniano, principalmente por uma fundamentação que busque encontrar em suas origens uma maior consistência argumentativa.

A temática da *carnavalização*, esta sim deve ser o motivo conciliador do sentido de *intertextualidade* instaurado na crítica por Julia Kristeva, apoiado em seu *Σημειωτική Recherches pour une sémanalyse*, onde diz:

C'est, par conséquent, dans le carnaval que Bakhtine ira chercher les racines de cette logique dont il est ainsi le premier à aborder l'étude. Le discours carnavalesque brise les lois du langage censuré par la grammaire et la

⁴ “Décima musa” é o apelido dado a Safo por Platão.

⁵ Cf. Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin (orgs.) (1994). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp.

*sémantique, et par ce même mouvement il est une contestation sociale et politique, [...].*⁶

Este *status* heterodoxo da linguagem é que indica sua natureza *dialogica* e, deste modo, sua condição “mutante”, que nos estudos de Bakhtin sobre o romance dostoiévskiano, passam com um irrecusável teor de representação a sua natureza dialética. Como escreve o próprio Bakhtin:

*Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas.*⁷

A *intertextualidade*, em sua dinâmica dialógica, permitirá, por exemplo, enquanto elemento carnavalizador, a integração de registros linguísticos distintos, como no poema de Mário Faustino a ser analisado.

Tzvetan Todorov, comentando Bakhtin, observa que toda representação da linguagem remete ao seu enunciador, tornando consciente do que é a língua, fazendo surgir a identidade de quem através dela fala. Estas anotações se apresentam após uma referência direta ao texto bakhtiniano *De la préhistoire du discours romanesque*:

Dans le processus de création littéraire, l'éclairage réciproque d'une langue maternelle et d'une langue étrangère [quand l'oeuvre y fait recours] souligne et objective précisément le côté "conception du monde" de l'une et l'autre langue, leur forme interne, le système axiologique qui leur est propre. Pour la conscience qui crée l'œuvre littéraire, ce ne sont évidemment pas le système phonétique de la langue natale, ses particularités morphologiques, son lexique

⁶ Julia Kristeva (1969). *Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. p. 83.

⁷ Mikhail Bakhtin (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. p.145.

*abstrait, qui apparaissent dans le champ éclairé par la langue étrangère, mais précisément ce qui fait de la langue une conception du monde concrète et intraduisible absolument; précisément le style de la langue en tant que totalité.*⁸

É preciso que se faça uma conversão da aplicabilidade destas teorias, costumeiramente centradas no romance, pois aqui interessa sua pertinência dirigida ao texto poético de Mário Faustino.

Carlos Reis desenvolve a análise do texto poético promovendo uma aproximação dos conceitos de *intertextualidade* e *palimpsesto*, possibilitando “descortinar, sob o texto presente, inscrições anteriores, já desvanecidas, mas ainda perscrutáveis”⁹. A partir da imagem arquetípica da descida aos infernos, o autor relaciona os textos de Virgílio, Dante, Carlos de Oliveira e Miguel Torga, todos marcados pela mesma referência imagética. De maneira semelhante, Gianfranco Contini no ensaio *Dante e a memória poética*¹⁰, reúne Virgílio, Dante e Petrarca, para ele “esta utilização dos clássicos como reserva de citações é notável em Dante, e é por isso que a *Eneida* é mãe e ama da sua poesia”.

Numa concepção não tão divergente, Gérard Genette elabora conceitos como o de *paratextualidade*, daí passando a outras nuances terminológicas como *arquitrato* e *hipertexto*, todavia sem negar sua fundamentação:

Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes.

⁸ Mikhail Bakhtin *apud* Tzvetan Todorov (1981). *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Seuil. p. 97.

⁹ Carlos Reis (1992). *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina. p. 127.

¹⁰ In: “*Poétique*”. No. 27. Coimbra: Almedina, 1979.

*c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.*¹¹

Michel Foucault, de outro modo, com terminologia própria, também apresenta suas vênias à catadupa de versões teóricas fundadas na seara dialógica: “por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*”¹². Comentário, neste sentido, como qualquer espécie de texto que remete a um anterior. Outra vez, é uma nomenclatura e suas finalidades, em Foucault declaradamente ideológicas, que absorvem o caráter dialógico da análise do discurso.

Como foi dito anteriormente, interessa à análise do texto de Mário Faustino, seu *diálogo* com o texto sáfico, a hibridação lingüística, grego/português, como instrumentos do seu projeto crítico-poético, sua *intertextualidade*. Alargando o escopo da escritura bakhtiniana, a pluralidade de sentidos do discurso textual, Edward Lopes conclui:

*De modo parecido, língua nenhuma constitui um sistema semiótico homogêneo. As línguas são, inversamente, mesclas nunca inteiramente resolvidas e homogeneizadas de dialetos, socioletos, idioletos, jargões, normas e registros diversos, desse conjunto multifário e contraditório derivando a multitextualidade do discurso. Por tudo isso, o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica.*¹³

Desejando expandir o conceito de *intertextualidade*, vale uma ressalva à outra noção fundamental, a *paródia*, não se considerando esta nos limites estreitos de quase um “gênero”, com sua característica redutora de *pastiche*, ou adereço *irônico* na obra literária. *Paródia*, etimologicamente um “canto ao lado” (*pará-* ao lado, ao longo; *odé-*

¹¹ Cf. (1982) *Palimpsestes la littérature au second degré*. Paris: Seuil. p. 8.

¹² Michel Foucault (1996). *A ordem do discurso*. 2. ed. São Paulo: Loyola. p. 25.

¹³ Edward Lopes (1993). *A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: UNESP: UNICAMP, pp. 91-92.

canto)¹⁴, esta deve ser a significação mais abrangente, pois um canto ao lado pressupõe seus ecos, suas ressonâncias, um contraponto espectral, o “Cavossonante escudo nosso / palavra: panacéia” de um poema faustino¹⁵. Linda Hutcheon diz que, quanto à *paródia*, deve-se notar que “a sua ubiqüidade em todas as artes deste século exige que reconsideremos tanto a sua natureza como a sua função”¹⁶, estas, natureza e função, distintas, revigoradas no poema de Mário Faustino.

A *intertextualidade*, doravante, não se fecha como um paradigma estamental. Porém, abre-se como uma rosa dos ventos, apontando para direções várias, reunidas em torno de um centro comum, a natureza plurívoca do signo lingüístico. Mário Faustino condensou em seu *Paideuma* essa pesquisa constante da linguagem, nada obstante, uma obra em processo, cujo método se ergue sobre a idéia de uma verdadeira *intertextualidade crítico-poética*. O inacabamento da obra literária é o pré-requisito da *intertextualidade*. Os sinônimos bakhtinianos “inacabamento de princípio” e “abertura dialógica”, pinçados por Leyla Perrone-Moisés em *A intertextualidade crítica*, onde analisa Roland Barthes, Michel Butor e Maurice Blanchot, acrescentam ao direcionamento amplo da *intertextualidade*:

*É preciso trabalhar pela abolição de duas espécies de fronteiras para que haja uma verdadeira intertextualidade, a qual se situa, por agora, no domínio da utopia: a fronteira discursiva (ou genérica) e a fronteira textual. A primeira serve para separar dois tipos de discurso no nosso caso: discurso poético e discurso crítico; a segunda diz respeito a áreas de propriedade, isto é, às diferentes extensões de obras cuja integralidade é protegida pelos nomes dos autores.*¹⁷

A *intertextualidade crítico-poética* situa-se no âmbito dessa abolição de fronteiras. A poética faustiniana desobstruiu a via através

¹⁴ Em grego παρωδια (παρα- ao lado, ao longo; ωδη- canto). Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ Mário Faustino (1985). *Poesia completa poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad. p. 91.

¹⁶ Linda Hutcheon (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70. p. 11.

¹⁷ In “Poétique”, *op. cit.*, p.214.

da qual a poesia, não mais um simples arranjo de palavras com fins decorativos, alia-se à crítica, também não mais uma mera “bula” classificatória. Esta é a “defesa” que toma Paul de Man, a das leituras possíveis de Bakhtin, ao escrever, criticamente, sobre as interpretações das teorias bakhtinianas, pois “to imitate or to apply Bakhtin, to read him by engaging him in a dialogue, betrays what is most valid in his work”¹⁸. Ler e aplicar Bakhtin não quer dizer emoldurá-lo em definições absolutizantes, entretanto, empreender a proliferação do estímulo *dialogico* que lhe é pertinente.

3. SAFO X MÁRIO FAUSTINO (“Arquitextura” Poética: uma análise)

Diante da necessidade de uma identificação concreta das relações *intertextuais* entre Mário Faustino e Safo, torna-se indispensável uma exposição do *corpus poeticum*. Primeiro, o poema de Mário Faustino, seguido de uma reprodução *fac-simile* do manuscrito, por razões de crítica genética relacionadas à análise deste; em segundo, pelas mesmas razões, duas versões do poema de Safo. Após suas leituras, será retomada a apreciação crítica de ambos, *intertextos*.

EGO DE MONA KATEUDO

Dor, dor de minha alma, é madrugada
E aportam-me lembranças de quem amo.
E dobram sonhos na mal-estrelada
Memória arfante donde alguém que chamo
Para outros braços cardiais me nega
Restos de rosa entre lençóis de olvido.
Ao longe ladra um coração na cega
Noite ambulante. E escuto-te o mugido,
Oh vento que meu cérebro aleitaste,

¹⁸ Paul de Man. *Dialogue and dialogism*. In Gary Saul Morson & Caryl Emerson (eds.) (1989). *Rethinking Bakhtin*. Evanston: Northwestern. p. 114.

Tempo que meu destino ruminaste.
Amor, amor, enquanto luzes, puro,
Dormido e claro, eu velo em vasto escuro.
Ouvindo as asas roucas de outro dia
Cantar sem despertar minha alegria.

[Fr. 94 D (P. adesp.)]

1ª. versão

δεδυκε μεν α σελαννα
και πληιαδες , μεσαι δε
νυκτες , παρα δ' ερχεθ' ωρα ,
εγω δε μονα καθευδω .¹⁹

2ª. versão

Δεδυκε μεν α σελαννα και Πληιαδες , μεσαι δε
νυκτες , παρα δ' ερχετ' ωρα , εγω δε μονα κατευδω
²⁰

Tradução

encobriu-se a lua
e também as Plêiades, meia
noite, a hora passava,
eu durmo só.

Para que seja adotada uma coerência na transcrição
feita por Faustino, devido às variações nas duas versões dos originais

¹⁹ Safo (1990). *Poemas y fragmentos*. Trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid: poesia Hiperion. pp. 166-167. “Las Pléyades ya se esconden, / la luna también, y media / la noche, las horas pasan, / y voy acostarme sola.”

²⁰ Safo (1954). In *Anthologie de la poésie grecque*. Trad. Robert Brasillach. Paris: Stock. pp. 95 e 95.

“La lune s’est couchée./Les Pléiades aussi./Il est minuit, l’heure est passé, / Je suis seule étendue ici.”

das publicações do poema de Safo, admite-se como padrão prosódico a primeira, o que será esclarecido adiante, mas como padrão gráfico a segunda, já que o manuscrito em *fac-simile* traz em maiúsculas a forma KATEΥΔΩ (KATEUDO) e não KAΘEΥΔΩ (KATHEUDO). Assim, Faustino optou, talvez por ser a versão que conhecia, pela variante jônia-eólica KATEΥΔΩ (KATEUDO). Já a forma ática KAΘEΥΔΩ (KATHEUDO), com a letra θ (TH), explica-se: “dans quelques verbes anciens — qui ne sont plus sentis comme des composés — l’augment est en tête. Ex: καθευδω, *dormir*, impf. εκαθευδον à côté de καθηυδον”²¹. Sua composição deriva de κατα, ação para baixo (ex.: catáfora), e ευδω, dormir, repousar, ou seja, unindo as duas palavras, *deitar para dormir*. No encontro de uma com a outra, cai o α da primeira, juntando-se à vogal ε aspirada da segunda, resultando em Θ (TH). Além disso, há outras variações dialetais e tipográficas, no caso de qualquer equívoco de edição, importando destacá-las apenas como ilustração, pois não compõem a citação faustiniana. São elas: δεδυκε / Δεδυκε ; α / α ; σελανα / σελαννα ; Πληιαδες / Πληιαδες ; ερχεθ / ερχετ ; ωρα / ωρα .

Certamente, Safo representava para Mário Faustino um modelo de vida e obra exemplares. A vida em Lesbos, como em outras localidades eólicas, dava à mulher uma maior autonomia quando comparada a outras regiões da Hélade. Ela mantinha em Mitilene, por volta do ano 600 a.C., uma escola para a formação de jovens moças, chamava-se a “casa das musas” (μοισοπολος οικια / *moisopolos oikia*), onde se aprendia poesia e música, devotando-se a deusa Afrodite. A respeito disto escreve André Bonnard:

Uma coisa é certa: a mulher, em Mitilene, anima a vida da cidade com o seu encanto, os seus trajes, o seu espírito. O casamento fã-la entrar, como em toda a região eólica (recordemos Andrómaca), em pé de igualdade na sociedade dos homens. Participa na cultura musical e poética do seu tempo. Rivaliza com os homens no domínio das artes. Se os costumes eólicos reservavam um tal lugar à esposa, não é de

²¹ E. Ragon (1954). *Grammaire grecque*. Paris: J. de Gigord. p. 70.

*surpreender que tenham ao mesmo tempo exigido escolas onde as raparigas se formassem para esse papel que se esperava das mulheres.*²²

É deste “museu”, de musas, desta arquitetura lírica projetada no espaço didático ambíguo da casa sáfica, página e sítio histórico, que Faustino ensina ao leitor e a si mesmo o reconhecimento da riqueza na tradição literária, fazendo-se novo, sobretudo em nosso cânone. Como diz Bonnard, “Safo é um país estranho, cheio de maravilhas”²³.

A identificação do padrão prosódico é uma atividade complexa, isto por conta, algumas vezes, da imprecisão da transcrição dos originais. Entretanto, partindo da estrofe da primeira versão em quatro versos, descobre-se, como métrica provável, uma sequência acéfala na versificação, esta mantida em cada um deles. Tal sequência consiste em: 1.^a. sílaba acéfala; 2.^a. sílaba longa; 3.^a. e 4.^a. sílabas breves; 5.^a. sílaba longa; 6.^a. sílaba breve; 7.^a. e 8.^a. sílabas longas. Daí surgindo: — ◡ ◡ — ◡ — —, ou melhor, um coriambo e um *bachius*. Eis aí uma possibilidade, mas não uma definição. Há quem os classifique como uma sequência de dois *jonicum a maiore* (— — ◡ ◡). Imprecisões a parte, fica-se com a primeira. Estas irregularidades, ou riquezas, típicas da prosódia eólica, estes versos diversificados, são chamados versos logaédicos. Mas deixando de lado a “polifônica” natureza dos versos sáficos, cabe agora retomar o *tonus* da *intertextualidade* entre os autores.

O elo entre Safo e Faustino consiste na estrutura silábica, isto é, mais exatamente a estrofe sáfica, três versos de métrica — ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ — ◡, um quarto, chamado adônico, — ◡ ◡ —, podendo-se dizer, em sua versificação, em relação à métrica dos três primeiros, uma precursora do nosso decassílabo, correlata do padrão prosódico em língua portuguesa, e não naquela forma de pés fixos, trimetros, tetrâmetros, hexâmetros etc..

²² André Bonnard (1984). *A civilização grega*. Lisboa: Edições 70. p. 84.

²³ *idem*. p. 83.

Cada verso do soneto faustimiano possui uma métrica, espelhada na sáfica, que obedece ao seguinte esquema em quantidade de sílabas:

--- ∪ --- --- ∪ ∪ --- ∪ --- ∪ ⇒ métrica sáfica

Dor, dor de minha alma, é madrugada $\Rightarrow$ métrica faustiniana

A citação do verso da “décima musa”, ΕΓΩ ΔΕ ΜΟΝΑ ΚΑΤΕΥΔΩ (EGO DE MONA KATEUDO), funciona como um friso metalinguístico do soneto faustino. A forma compactada das estrofes permite ao leitor mais atento revisitar uma proposta estrófica distinta, renovada e, simultaneamente, arcaica. Ser arcaica não significa ser ultrapassada, mas pertencer sempre as origens numa trajetória meta-histórica, romper a virtualidade do tempo como uma testemunha que se atualiza a cada instante que se reapresenta, e disso Faustino faz proveito, ao tornar sua transcrição um gesto autorreflexivo, crítico e poético. Segundo Phillipe Willemart, “um primeiro texto desencadeia a constituição da memória da escritura ou do baú de determinado conto, romance ou poema”²⁴. A intertextualidade perpassa os limites dos gêneros, deslocando-os, confundindo-os, enfim, aproximando-os.

Safo e Mário Faustino, no espaço da página, fundidos na escritura, interpenetram-se, fundam uma relação *Scriptor et Lector*, *Lector et Scriptor*, bifronte, palíndromo, ou seja, *intertexto crítico-poético*. Através de Safo, Faustino ensina ao leitor, mostra-se conhecedor, afirma-se como “fazedor de versos” (*verse-maker*). Seus decassílabos, e só seus, são outros de sabor eólico.

Tematicamente, o sentimento de isolamento, o “eu (...) só” de Safo, faz-se o “eu (...) escuro” de Faustino, e vice-versa, ambos velando a ausência. A noite é a companheira comum a ambos. Tanto Safo quanto Faustino despem seus versos da companhia “fácil” dos mitos, e abandonam-se numa natureza despovoada, reerguida na

²⁴ Phillipe Willemart (1993). *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp. p. 131.

subjetividade da consciência lírica que dialoga com a própria linguagem, já que tudo se recolhe.

A arquitetura do poema de Mário Faustino é “arquitextura” do poema sáfico. Tema contra tema, estilo contra estilo. A “festa” poética, “carnaval” alegórico, “intertextualiza-se” numa dimensão além, pois é preciso “mudar de vida”, na visão imaginária da contemplação, como prescreve Faustino referindo-se ao verso de Rilke (**Torso Arcaico de Apolo**) :

— *Precisamente: “Du musst dein Leben aendern”, diz toda obra-prima a quem, contemplando-a, por ela e nela morre e ressucita. Toda grande poesia, em particular aquela do tipo “comovente” relembra ao homem sua grandeza, seu alto destino. Recorda, igualmente, a quem vive, a seriedade, a importância da vida. A esse ponto estamos quase no ut doceat. Nisso já se está de acordo: tu mesmo disseste que toda poesia verdadeira é didática. E nenhum meio de comunicação ensina tão profundamente, e de modo tão inesquecível, quanto a poesia.*²⁵

4. O PAIDEUMA FAUSTINIANO (conclusão)

Mário Faustino presta sua contribuição ao cânone brasileiro, por ter realizado, ainda que para alguns de forma exígua, uma obra crítica e poética inegavelmente significativa. Na proposta do soneto aqui analisada sob o foco *intertextual*, a “metáfora tópica” é a linguagem, sua reflexão na intenção de sua poética, o *Paideuma Faustiniano*.

O teor estilístico e temático do poema, a “arquitextura” lírica, rejeita a fruição débil da leitura fácil. A obra literária se consagra, tautologicamente, na “grande temporalidade” de que fala Bakhtin:

As grandes obras da literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o

²⁵ Mário Faustino (1977). *Op. cit.*, p. 30.

*fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação. Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido. Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade.*²⁶

O lema “repetir para aprender e criar para renovar”, vinculado à crítica poundiana, assume na poesia de Mário Faustino um caráter inexcedível, ajusta-se e contorna os entraves antepostos pela “influência”.

Em *EGO DE MONA KATEUDO*, lê-se “no motivo incidental do amor”²⁷, a unidade *crítico-poética* da composição faustiniana. A estirpe de artífices devotados à leitura crítica, naquilo que separa de irrelevante, dos congêneres tradicionalizados, toma a lição, nada encomiástica, da técnica dominada, expressa na referência discreta da poesia de Mário Faustino. Discreta por não se prestar às futilidades de rebuscamentos inúteis, tão usual nos “rimadores” “didáticos” do panorama literário brasileiro, porém, impondo-se naturalmente, em decassílabos heróicos ou versos “livres”, como o faz Mário Faustino em sua obra, sem poupar o trauma da insuficiência aos leitores. Há, antes de tudo, um interesse no outro, leitor ou escritor, que se debruça sobre a página, e assim acontece entre ele e Safo, como nos versos de um outro, Hölderlin:

Denn siehe es ist der Abend der Zeit

²⁶ Mikhail Bakhtin (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. p. 364.

²⁷ Benedito Nunes. *O “fragmento” da juventude*. In Alfredo Bosi (org.) (1996). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática. p. 180.

*Die Gesetze aber. die unter Liebenden gelten.
Die schönausgleichenden. sie sind dann allgeltend
Von der Erde bis hoch in den Himmel.
Und der Vater thront nun nimmer oben allein.
Und andere sind noch bei ihm.
Viel hat erfahren der Mensch. Der Himmlischen viele
genannt.*

*Seit ein Gespräch wir sind
Und hören können voneinander.*²⁸

Isto “que somos” (*wir sind*), “um colóquio”, um *diálogo*, é o que quer dizer também Mário Faustino, pois requer determinados princípios, que se reconhecem na tarefa de busca pelo emprego da linguagem. O *Paideuma Faustiniano* estabeleceu seus critérios e aguarda uma armada digna.

²⁸ Hölderlin (1959). *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida. p. 300. “Pois — vê — é o cair da noite do tempo / Mas as leis que valem entre os amantes, / As leis da bela reconciliação, são então válidas / Desde a terra até ao alto céu. / E o Pai já não reina lá em cima sozinho. / E há outros ainda ao seu lado. / Muito aprendeu o homem. Dos Celestes muitos nomeou, / Desde que somos um colóquio / E podemos ouvir uns dos outros.”

4. BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN**, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense-Universitária.
- BAKHTIN**, Mikhail (1988). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN**, Mikhail (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARROS**, Diana Luz Pessoa de, **FIORIN**, José Luiz (orgs.) (1994). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp.
- BLOOM**, Harold (1991). *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago.
- BONNARD**, André (1984). *A civilização grega*. Lisboa: Edições 70.
- FAUSTINO**, Mário (1976). *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva.
- FAUSTINO**, Mário (1985). *Poesia completa poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad.
- FREIRE**, A (1961). *Selecta grega*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa.
- GENETTE**, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- HÖRDERLIN**, *Poemas*. 2.ed. Coimbra: MCMLIX.
- HUTCHEON**, Linda (1989). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- KRISTEVA**, Julia (1969). *Σημειωτική. recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LOPES**, Edward (1993). *A palavra e os dias. ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: Unesp: Unicamp.
- MOISÉS**, Leyla Perrone (1973). *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva.
- MOISÉS**, Leyla Perrone. *A intertextualidade crítica*. In: "Poétique". No. 27: *Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979.
- MORSON**, Gary Saul, **EMERSON**, Caryl (eds.) (1989). *Rethinking Bakhtin: extensions and challenges*. Evanston: Northwestern University Press.
- NUNES**, Benedito. *O "fragmento" da juventude*. In: *Leitura de poesia*. Alfredo Bosi (org.). São Paulo: Ática, 1996.

- POUND, EZRA** (1970). *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix.
- POUND, EZRA** (1994). *Ensaaios*. Lisboa: Pergaminho.
- REIS, Carlos** (1992). *Técnicas de análise textual*. 3.ed. Coimbra: Almedina.
- SAFO** (1990). *Poemas y fragmentos*. Trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid: Hiperión.
- SAFO** (1954). *In: Anthologie de la poésie grecque*. Trad. Robert Brasillach. Paris: Stock.
- STAROBINSKI, Jean** (1974). *As palavras sob as palavras, os anagramas de Ferdinand de Saussure*.
- TODOROV, Tzvetan** (1981). *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.

Romancistas Chicanas e a Dialética Entre a Identidade Individual e a Identidade Coletiva:

Helena María Viramontes, *The Moth and Other Stories* (1985),
Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1985) e Ana
Castillo, *So far From God* (1993)

Roland WALTER¹

Though political reality (the fact that patriarchy defines women and oppresses them accordingly) still makes it necessary to campaign in the name of women, it is important to recognize that in this struggle a woman cannot *be*: she can only exist negatively, as it were, through her refusal of that which is given.

Toril Moi²

As obras de Helena María Viramontes, Sandra Cisneros e Ana Castillo constituem uma importante contribuição à literatura chicana,³ literatura esta que testemunha uma explosão de criatividade feminina tanto na poesia como na prosa e na crítica literária desde a década 80. O fato que as chicanas conseguiram conquistar este espaço, que a voz feminina enriquece de uma maneira

¹ Departamento de Letras -UFPE

² Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (New York: Methuen, 1986), p. 163.

³ A literatura chicana é uma das 'minority literatures' dos EUA.

destacada o corpus crescente da literatura chicana - antes uma esfera consagrada dos escritores masculinos -, mostra que a mulher chicana está superando o complexo de inferioridade incutido nela pelo sistema patriarcal e, ganhando força do seu sexo e da sua raça dentro do horizonte cultural chicano⁴, está estabelecendo uma nova consciência mestiça através de uma estética feminina que, segundo Maria Hererra-Sobek expande "the boundaries of Chicano literature and literary criticism, offering new vistas and new possibilities."⁵

Sendo marginalizadas pelo racismo da sociedade anglo-americana e pelo machismo da cultura chicana, as chicanas têm que guerrear em duas frentes. As obras analisadas neste ensaio demonstram que a escritora chicana, utilizando a realidade sócio-política da sua experiência como fundo,⁶ delineia a dialética entre a identidade coletiva e a identidade individual feminina desafiando valores que a condicionam dentro do horizonte cultural chicano. Viramontes, Cisneros e Castillo, combatendo a limitação da identidade individual feminina pelo sistema racista/patriarcal, descrevem mulheres reificadas, fragmentadas e alienadas - mulheres que adotaram os valores do outro - e mulheres rebeldes que tentam tomar controle dos seus próprios destinos, que tentam o que as escritoras realizam através do ato da escrita: buscar e levantar uma voz assertiva. Neste processo, a narrativa torna-se um ato socialmente simbólico, um ato engajado e, portanto, político.

Os oito contos em *The Moth and Other Stories*⁷ de Helena María Viramontes constituem o ciclo de vida e morte, retratando garotas, moças, mulheres adultas e idosas. Perante o fundo da realidade chicana, Viramontes elabora a dialética entre a identidade individual e

⁴ A herança mestiça do chicano é de origem espanhola, mexicana e indígena.

⁵ Maria Hererra-Sobek, Helena María Viramontes, eds., **Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature** (*The Americas Review*, Vol.15, No.3-4, 1987), p. 11.

⁶ Maria Hererra-Sobek argumenta que "Mexican American women's concern for political and social oppression are primary vectors structuring many of their works." Maria Hererra-Sobek, op. cit., p. 10.

⁷ Helena María Viramontes, *The Moth and Other Stories* (Houston: Arte Público Press, 1985) Referências de páginas serão dadas entre parênteses no texto.

a identidade coletiva focalizando os valores culturais e sociais que determinam a vida das chicanas nos EUA. Ela delinea as atitudes rebeldes das protagonistas - atitudes que questionam estes valores condicionantes - e o preço que têm que pagar pelos seus atos. O foco da crítica implícita é o sistema patriarcal, sistema este fortemente caracterizado pelo machismo - o pai, o marido ou o irmão mandando na filha, na esposa, na irmã - e sancionado pela igreja.

Em "Growing" a moça Naomi rebela-se contra o seu pai - um ato que implica uma crítica implícita à atitude passiva da sua mãe - e contra a igreja, os dois símbolos da ordem e dos valores patriarcais que condicionam o livre desenvolvimento da sua identidade individual. Naomi detesta não poder sair sem a sua irmã mais jovem "chosen by Apá to be Naomi's chaperone" (31). Naomi tenta explicar em vão à sua mãe que "the United States is different. Here girls don't need chaperones. Parents trust their daughters" (31). Enquanto a mãe (dominada pelo pai) não a compreende, o pai não confia nela: "TU ERES MUJER, he thundered like a great voice above the heavens, and that was the end of any argument, any question, because he said those words not as a truth, but as a verdict, ..." (32).

Além do pai, os amigos também a fazem sentir que o fato de ser mulher implica condicionamento de liberdade. Depois do começo da sua menstruação tratam-na de maneira diferente, evitam-na e excluem-na do jogo de bola. Em consequência disso ela começa a atuar de maneira diferente, ou seja, Naomi vê-se pelos olhos dos outros, começa a ser condicionada pela lei patriarcal, ou nas palavras do narrador, "she could no longer be herself" (38). Mas Naomi não aceita este condicionamento e rebela-se contra esta ordem patriarcal participando no jogo de bola ainda que isso seja considerado indecente. Neste processo ela afirma a sua identidade individual e rejeita os valores patriarcais da sua identidade coletiva.

Em "The Moth" a narradora autodiegética filtra as suas relações familiares e a sua experiência conflituosa de menina enquanto assiste à morte da sua avó - um evento que simboliza o fim da sua infância. Mediante diálogos entre a moça e a avó, monólogos interiores e flashbacks, Viramontes quebra a cronotopia linear, cria uma textura

polifônica e focaliza neste processo dialógico - um diálogo multiforme entre o autor e o narrador, o autor/narrador e as personagens, entre as personagens e entre o texto e o contexto - o conflito entre a filha, o pai e a igreja. Ela rejeita ir à missa embora o pai insista "to save my goddam sinning soul" porque "if I didn't go to mass every Sunday ... I had no reason to go out of the house" (25). Em vez de ir à missa ela vai à casa da sua avó. A avó, uma curandeira - o símbolo da sabedoria mítico-mágica da cultura chicana⁸ - compreende-a e ajuda-a no processo de desenvolver uma identidade individual que é imbuída pelo inconsciente coletivo chicano, isto é, a anciã, narrando contos, mitos e lendas à jovem, transmite as tradições e raízes culturais e neste processo ancora a identidade individual da moça na identidade coletiva da cultura chicana. As palavras de Naomi na hora da morte da sua avó, "I heard you, Abuelita ...", e a imagem de falenas voando do corpo da velha - o símbolo do ciclo infinito de morte e vida, da vida que se nutre da morte, do mito cosmogônico que o fim sempre constitui um novo começo⁹ - evocam a mensagem implícita que algo foi transmitido da avó à moça e que este 'algo' - a essência do inconsciente coletivo - substitui a essência da crença católica e liga Naomi às raízes do coletivo chicano no processo conflituoso de buscar e afirmar a sua identidade individual.¹⁰

Em "The Cariboo Cafe" Viramontes vai além do horizonte cultural chicano, isto é, do processo de auto-definição e irmandade com outras chicanas com o fim de encontrar uma nova consciência feminina

⁸ A avó como encarnação da sabedoria feminina - uma sabedoria que preserva e revela a palavra, a história e a identidade - é um dos assuntos principais da literatura chicana particularmente aquela de autoria feminina. A avó - a mulher - é o símbolo da ligação com os primeiros ritos do homem. Como catalisadora do mundo mítico ela pertence à família de anciãs e feiticeiras que povoam os mundos ficcionais de Homero, Shakespeare, Rojas, Dickens, James, Carpentier, Allende, Belli, Morrison, Naylor e Walker, entre outros.

⁹ Veja Mircea Eliade, **Mito e Realidade** (São Paulo: Perspectiva, 1994).

¹⁰ A atitude crítica das escritoras chicanas perante a igreja católica explica-se pela misoginia da mesma, mas também por ela ter sido a força motriz da conquista e destruição das culturas indígenas mexicanas - raízes culturais com as quais os escritores chicanos identificam-se na sua busca de identidade entre duas culturas distintas, a saber: a mexicana e a norte-americana.

fora dos conceitos masculinos dominantes de posse cultural e autoridade literário, para estabelecer uma ligação universal entre todas as mulheres marginalizadas e sofridas em consequência de políticas masculinas. Focalizando o destino de uma mulher centro-americana que durante a guerra civil perde o seu filho, empreende uma odisséia através da América Central e entra nos EUA como imigrante ilegal, Viramontes denuncia a guerra e a ditadura, destacando a atitude absurda do homem que costuma matar e comparando-a com aquela da mulher que é de dar vida. Mediante um desfecho trágico - a imigrante ilegal é presa e expulsa dos EUA - Viramontes apela às chicanas para ajudar aos imigrantes ilegais, estabelecendo neste processo uma identidade feminina universal cujo símbolo são os gritos da protagonista no fim do conto - gritos "for all the women of murdered children, screaming, pleading for help from the people outside ..." (74). Este conto, portanto, cujo estilo de realismo social reflete a preocupação da escritora com a opressão política e social,¹¹ cria esteticamente uma nova consciência mestiça no sentido de Jose Vasconcelos¹² e de Gloria Anzaldúa.¹³

Em "Birthday" (como também em "The Long Reconciliation") Viramontes aborda o assunto de aborto. Alicia, depois de um árduo processo de auto-avaliação decide abortar pensando que "the responsibility of having a child didn't fit into my scheme of loving." Para ela amor não significa "the dogmatic, religious meaning of procreation" mas "satisfaction, happiness ..." (43). Desafiando os valores religiosos e patriarcais da sua cultura, Alicia toma controle do

¹¹ Esta preocupação determina também o seu romance *Under the Feet of Jesus* (1995) que delineia a estória de uma família migrante nos campos de fruta da Califórnia.

¹² Jose Vasconcelos, *La Raza Cósmica: Misión de la Raza Ibero-Americana* (México: Aguilar S.A. de Ediciones, 1961).

¹³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera* (San Francisco: Spinster/Aunt Lute, 1987) A idéia central de Anzaldúa com respeito à nova consciência mestiça a ser criada pela mulher de cor focaliza a transcendência de dualidade, do pensamento dualista mediante um processo de desconstrução do 'eu' fragmentado e alienado e de reconstrução de um 'eu' coletivo que tem como objetivo de converter "the small I into the total Self" (83) e de curar "the split that originates in the very foundation of our lives, our culture, our languages, our thoughts" (80).

seu corpo mas paga o preço de isolamento e solidão visto que nem a família nem o companheiro a compreende ou ajuda. Viramontes parece querer sugerir que vale a pena pagar este preço (ganhando auto-definição de identidade individual) do que aquele da internalização dos valores patriarcais com a implícita perda de identidade individual, valores personificados no comentário do companheiro de Alicia (que não assume qualquer responsabilidade pela gravidez): "Why weren't you taking anything? You know better You're a girl. You're supposed to know those things" (42).

Os temas da sexualidade e da irresponsabilidade do homem surgem em todos os contos e servem para delinear o que a crítica chicana Norma Alarcón chama "the crisis of meaning as women."¹⁴ Esta crise de significação como mulher é causada pela atitude rebelde por parte da mulher de rejeitar a vida de 'mulher/mãe' definida e determinada pela lei patriarcal (que Julia Kristeva chama "symbolic contract"¹⁵). Amanda em "The Long Reconciliation", descontente com a sua vida sexual, resolve-se a abortar e romper o seu relacionamento com o marido, desembaraçando-se de tudo o que a condiciona; condicionamento simbolizado no flashback que traz a voz da mãe à mente da protagonista durante o coito: "The pain was too great, her mother said, she must bear it, clench your teeth, children are made by pain ..." (83), e no comentário do padre que lhe disse, "It is so hard to be female Amanda, and you must understand that that is the way it was meant to be ..." (84). O discurso que desmistifica a ideologia do sistema patriarcal e que delinea a crise de significação como mulher na luta pela liberdade, pela autodeterminação, é caracterizado por franqueza e, revelando a psique da mulher, *personifica* a mulher, estereotipada e tipificada em grande parte da literatura chicana de autoria masculina; ou seja, a narrativa desmonta a imagem da mulher boa, simbolizada pela Virgem María, mulher pura, inocente.

¹⁴ Norma Alarcón, "Making *Familia* From Scratch: Split Subjectivities in the Work of Helena María Viramontes and Cherrie Moraga," in **Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature**, op. cit., p.157.

¹⁵ Veja Toril Moi, ed., **The Julia Kristeva Reader** (New York: Columbia University Press, 1986), p. 101.

compreensível e passiva, mulher que deve ser protegida, que tem uma força intrínseca dada por Deus, que tem capacidade de sofrer e se dedica exclusivamente ao marido e às crianças, e da mulher má simbolizada por Eva, mulher tentadora e sedutora que representa o mau mediante o amor e a paixão, que manipula e enfraquece o homem. Este discurso revela o contrário; destaca que a atitude irresponsável do homem - sancionada por uma sociedade determinada pela lei patriarcal - enfraquece e aliena a mulher. Olivia, em "The Broken Web", lembra-se da crise de identidade que foi provocada pelo ostracismo que ela sofreu por ter vivido junto com um homem sem ser casada. Quando "he left one afternoon" (52) ninguém da comunidade comentou sobre isso; pelo contrário, todos falaram mal dela, achando que ela bem o merece visto a indecência do concubinato.

O veredicto do pai de Naomi, "TU ERES MUJER" simboliza a lei patriarcal cuja ideologia o discurso de **The Moth and Other Stories** quer desconstruir (Derrida) mediante a luta (que implica uma crise de identidade) por uma nova consciência mestiça. Essa consciência tem como inconsciente político (Jameson) a ligação dialética entre a identidade individual e coletiva: desafiando os valores patriarcais que a condicionam, a mulher chicana deve tomar controle sobre o seu corpo e a sua mente sem negar as suas raízes culturais, ou seja, libertação e emancipação são afirmações da voz feminina dentro do horizonte cultural chicano.

A tentativa de estabelecer esteticamente uma nova consciência mestiça caracteriza também **The House on Mango Street** de Sandra Cisneros.¹⁶ Nos contos e vinhetas que compõem o livro, Cisneros exprime uma perspectiva ideológica dos marginalizados, da condição da mulher chicana no processo de delinear o desenvolvimento de uma garota que, querendo ser escritora, idéia uma casa, um espaço criativo para si.

Mango Street é uma placa de rua que indica um bairro de chicanos, porto-riquenhos e imigrantes mexicanos. A casa onde

¹⁶ Sandra Cisneros, **The House on Mango Street** (Houston: Arte Público Press, 1987). Referências de páginas serão dadas entre parênteses no texto.

Esperanza e a sua família vivem, uma casa velha, pobre e ruidosa da qual ela quer sair, constitui o começo da reflexão narrativa por parte da protagonista. Esperanza descreve o exterior velho da casa e estabelece simultaneamente uma relação entre a casa e o 'eu' dela, transformando neste processo a delineação externa numa descrição metonímica do 'eu'; tendo vergonha da casa ela tem vergonha de si: "You live *there*? The way she said it made me feel like nothing. *There*. I lived *there*. I nodded. I knew then I had to have a house. A real house. One I could point to" (9). Daí resulta o desejo por uma casa diferente, um outro 'eu', um outro nome, uma identidade diferente: "In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting. It is like ... a muddy color" (12). A crise de identidade cultural, porém, é também uma crise de significação como mulher. Esperanza tem o nome da sua bisavó mexicana, uma mulher cujo espírito livre foi reprimido por seu marido e que "looked out the window all her life, the way so many women sit their sadness on an elbow. ... I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window" (12). A casa, portanto, simboliza uma prisão doméstica, um espaço que sufoca a identidade individual.¹⁷ A vontade de Esperanza de dar-se um novo nome, "a name more like the real me, the one nobody sees" (13), significa, portanto, a afirmação de uma identidade feminina que não é determinada pela lei patriarcal.

A crítica desta lei, constituindo o inconsciente político do livro, é bem explícito na vinheta "Alice Who Sees Mice" na qual o narrador-protagonista descreve o dia a dia de sua amiga. Alice, cuja mãe morreu, tem de levantar-se cedo para preparar o café da manhã e o almoço que o pai leva ao trabalho. Ela considera as "tortillas" que faz para o pai não como símbolo da identidade cultural mas como emblema da ideologia patriarcal que prescreve o papel e o lugar da mulher na sociedade. Os seus estudos acadêmicos, estudando "all night" (32),

¹⁷ Neste romance Cisneros inverte a utopia nostálgica de Bachelard. Utilizando a sua metafórica como poética de espaço, como dialética do interior e do exterior, isto é, como aqui e lá, Cisneros delinea o aqui não como um espaço de liberdade e felicidade (Bachelard) mas como uma prisão e uma fonte de alienação e fragmentação. Veja Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1969).

indicam uma saída desta prisão, uma nova consciência mestiça que implica uma redefinição da identidade individual e coletiva.

Esperanza tão pouco aceita o papel e o lugar prescritos pela ideologia patriarcal. Ela decide sair da casa de Mango Street para viver numa casa na qual ela pode construir um espaço de liberdade, um espaço que é "a house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after" (100). Esperanza, a moça, começa a construir este espaço mediante o ato da escrita que se torna neste processo um ato de libertação, exemplificado no seguinte poema que ela lê a sua tia: "I want to be/ like the waves on the sea,/like the clouds in the wind,/but I'm me./One day I'll jump/out of my skin./I'll shake the sky/like a hundred violins" (56).

A casa pela qual Esperanza anseia é uma casa onde ela pode ter o seu quarto,¹⁸ é uma metáfora pela casa de narração e não se deve equiparar a escapismo ou aculturação. Esperanza quer sair, mas ainda incapaz de fazê-lo, ela começa a escrever sobre a sua realidade e experiência. O ato de escrever significa a nascente consciência mestiça dela: ela sai de Mango Street para voltar ("They will not know I have gone away to come back", 102); até poderia se dizer que ela nunca sai de Mango Street, o símbolo da cultura chicana/mexicana/latina, porque Mango Street faz parte dela, ou seja, a identidade individual e coletiva são entrelaçadas. No nível da arte Esperanza transcende a sua condição de objeto determinado pela lei patriarcal e define-se dentro do horizonte cultural chicano mediante o ato de escrever sobre a realidade social da mulher chicana/mexicana/latina. Neste processo, ela destrói a sua identidade (o Outro) especular imposta pela ordem patriarcal e liberta a sua verdadeira feminilidade.¹⁹

¹⁸ Veja Virginia Woolf, "A Room of One's Own."

¹⁹ No tocante à mulher como o Outro especular do homem veja Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme* (Paris: Minuit, 1974).

Em *So Far From God*,²⁰ Ana Castillo utiliza a categoria estética do realismo mágico e a oralidade para criar e delinear uma nova consciência mestiça, um ethos, uma cosmovisão e uma comunidade - comunidade que o escritor e crítico chicano Tomás Rivera definiu como "place, values, personal relationships, and conversation."²¹ A textura oral do romance, que tem as características de um "speakerly text,"²² serve para representar a tradição oral da cultura chicana e, junto com a diétese mágico-realista como veículo de uma nova consciência mestiça, para dar uma significação coletiva à alienação e fragmentação humana.

Em *Borderlands/La Frontera* a poetisa e crítica chicana Gloria Anzaldúa esboça uma nova consciência para a mestiça vencer a sua crise de significação como mulher, o seu "estar neplantla."²³ Segundo Anzaldúa a mestiça deve permanecer "flexible", dilatando "the psyche horizontally and vertically." Ela deve mudar de "analytical reasoning" baseado em "rationality ... toward a more whole perspective, one that includes rather than excludes." Ademais, ela deve operar "in a pluralistic mode", tolerar "contradictions" e "ambiguity" e tornar "the ambivalence into something else." Por fim, ela deve unir "all that is separate", isto é, ela deve "break down the subject-object duality that keeps her a prisoner and ... show in the flesh and through the images of her work how duality is transcended."²⁴

²⁰ Ana Castillo, *So Far From God* (New York: Plume, 1993). As referências de páginas serão dadas no texto.

²¹ Tomás Rivera, "Chicano Literature: The Establishment of Community" in Luis Leal, Fernando de Necochea, Francisco Lomeli, Roberto G. Trujillo, eds., *A Decade of Chicano Literature (1970-1979). Critical Essays and Bibliography* (Santa Barbara: La Causa, 1982), pp. 9-17.

²² Henry Louis Gates, "Zora Neale Hurston and the Speakerly Text" in Jefferson Humphries, ed., *Southern Literature and Literary Theory* (Athens: University of Georgia Press, 1990), pp. 142-169, define o "speakerly text" assim: "... in a speakerly text, certain rhetorical structures seem to exist primarily as representations of oral narration rather than as integral aspects of plot or character development".

²³ A escritora mexicana Rosario Castellanos define este "estar neplantla", seguindo a definição dos astecas, como "terra intermediária ... terra de ninguém." Günter W. Lorenz, *Diálogo com a América Latina* (São Paulo: E.P.U., 1973), p. 194.

²⁴ Gloria Anzaldúa, op. cit., pp. 79-80.

Em *So Far From God* Ana Castillo utiliza uma narrativa mágico-realista para mostrar como esta dualidade e ambigüidade, estas contradições podem ser transcendidas. A série de ações que abre o enredo é transmitida por um discurso realista: "La Loca was only three years old when she died." Um narrador heterodiegético dá outros detalhes sobre a família da menina no mesmo tom neutro, objetivo, filtrando os pensamentos e reações da comunidade de Tome, uma pequena aldeia no interior de Nova México. Durante o funeral, porém, um elemento insólito, sobrenatural é introduzido na diégese: a ressurreição de La Loca. A menina levanta-se, sai do caixão, fala com as pessoas presentes, eleva-se, voando ao telhado da igreja, e volta para o chão, convidando as pessoas com fé a segui-la na igreja onde ela pretende rezar por elas (21-25). Esta série de acontecimentos insólitos não constitui nem "une déchirure, une irruption insolite ... dans le monde réel"²⁵ que produz o efeito de "astonishment,"²⁶ "désarroi,"²⁷ e "hésitation"²⁸ no leitor, personagem e/ou narrador nem o que Chanady chama "antinomy,"²⁹ mas é entrelaçada com a primeira série de eventos de forma harmoniosa, ou seja, o sobrenatural é naturalizado e aparece como fato: a reação dos personagens, a atitude do narrador e o estilo narrativo contribuem à naturalização do elemento sobrenatural e criam neste processo uma textura mágico-realista caracterizada por uma interação harmoniosa dos elementos diegéticos naturais e sobrenaturais³⁰. Os personagens, depois da admiração inicial, aceitam

²⁵ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Vol.1 (Paris Gallimard, 1966), p. 8.

²⁶ Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1976), p. 41.

²⁷ Louis Vax, *La séduction de l'étrange: Étude sur la littérature fantastique* (Paris: Presses Universitaires Françaises, 1965), p. 160.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éd. du Seuil, 1970), p. 29.

²⁹ Amaryll B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic* (New York/London: Garland, 1985). Ela define "antinomy" - uma das características de um texto fantástico - como "the simultaneous presence of two conflicting codes in the text. Since neither can be accepted in the presence of the other, the apparently supernatural phenomenon remains inexplicable." (p. 12).

³⁰ A harmonia que caracteriza o discurso e o relato de um texto mágico-realista também distingue a cosmovisão mágico-realista do universo onde todos os

a ressurreição como um fato natural, referindo-se à mesma no decurso da narrativa como se fosse um milagre real. O narrador não mostra nenhuma surpresa perante o acontecimento. Ele é um observador, uma voz da comunidade, que apresenta o conteúdo e representa as distâncias, os tipos de registro assumidos, a focalização dos personagens e da ação de maneira objetiva e prosaica: "The crowd settled down, some still on their knees, palms together, all looking up at the little girl like the glittering angel placed at the top of a Christmas tree. She seemed serene and, though a little bit flushed, quite like she always did when she was alive. Well, the fact was that she *was* alive, ..." (24). Este elemento, que chamei "authorial reticence,"³¹ é tão importante para a naturalização do elemento sobrenatural e o resultante estabelecimento de harmonia entre os dois códigos (natural/sobrenatural) como a atitude dos personagens e um estilo marcado por um tom objetivo e neutro. Deste o início do romance, portanto, Ana Castillo cria uma diégese mágico-realista, uma textura que se pode considerar uma metáfora pela mudança de um raciocínio puramente racional para um modo de pensamento mais pluralista, ou seja, uma metáfora pela transcendência de dualidade, ambigüidade e contradições e, assim, pela nova consciência mestiça esboçada por Gloria Anzaldúa. Ana Castillo emprega um discurso mágico-realista para recriar/revelar a superfície e os níveis interiores, escondidos da realidade. No processo de acrescentar aspectos fantasiosos (pressentidos, imaginados, baseados em fé) à aspectos empíricos (concretos, baseados em razão), a escritora cria/delineia a cosmovisão mágico-realista de uma comunidade - o objetivo deste procedimento estético.

No decurso da narrativa o narrador não-identificado - um artifício que evoca a maneira oral de contar estórias, uma tradição na qual o falante, representando a comunidade, pode tornar-se ouvinte e vice versa, uma tradição na qual as estórias parecem ser contadas não

fenômenos são ligados mediante meios secretos de correspondência. Veja Julio Cortázar, "Para una poética" em *La Torre*, 2, 7 (Puerto Rico, 1954), pp. 121-138.

³¹ Roland Walter, *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction* (Frankfurt/Main: Vervuert, 1993), p. 20.

por um narrador individual mas pelo povo, pela comunidade inteira - focaliza a família de La Loca e expande esta focalização simultaneamente à comunidade inteira de Tome. Este emprego de múltiplos pontos de vista e diferentes perspectivas *velados* num discurso plurívoco cria um fluido espaço dialógico no qual o indivíduo (o 'eu') e o coletivo (o 'outro'/o 'nos') se cruzam, complementam e amalgamam. Um dos exemplos deste discurso polifônico, que evoca a tradição oral da cultura chicana, é o episódio no qual Sofi, a mãe de La Loca, anuncia o seu plano de candidatar-se à prefeita de Tome à uma comadre (sem nome e, portanto, o símbolo da comunidade). Antes deste diálogo entre as duas mulheres, Castillo colocou um monólogo interior que pinta as reflexões da comadre com respeito a Sofi e sua família. O tom destas reflexões é altamente oral. A frase introdutória do monólogo, que começa sem transição, informa o leitor, que faz parte desta (re)criação/revelação de) comunidade mediante a sua ideação, que ela repetiria a estória do encontro com Sofi mais tarde à outras comadres. O monólogo, que abre com "You know, la pobre Sofi had never had one moment of fun all those years ..." (133) e é caracterizado por frases como "But everyone understood ..." (133), "Everybody still remembered ..." e "... nobody ... had been able to explain ..." (135), parece como *skaz* (Bakhtin),³² como reflexões faladas, comunicadas à outras comadres. Este monólogo revela-se como um diálogo polifônico no qual várias vozes se encontram recriando/revelando a comunidade e no qual a cronotopia (espaço e tempo) é caracterizada não por linearidade mas por um continuum espacial e temporal, uma cronotopia na qual hoje começou ontem, na qual uma condensação e concretização espacial dos índices temporais criam uma *presentação* do tempo no espaço e vice versa. Por isso, o diálogo entre Sofi e a comadre, que se segue ao monólogo da comadre, torna-se implicitamente num diálogo entre Sofi e toda a comunidade.

Mediante este discurso polifônico Ana Castillo transmite a cosmovisão coletiva por meio de identidades/consciências individuais. A cosmovisão é de natureza mágico-realista que abrange as categorias

³² O *skaz* é um discurso que atua no próprio discurso, dando a esse uma entonação oral.

empíricas, racionais e imaginadas da realidade - categorias que constituem as dimensões vitais da fé, do horizonte cultural desta comunidade: a ressurreição de La Loca, o seu contato com espíritos e figuras mitomágicas (La Llorona), a recuperação miraculosa de Caridad (a irmã de La Loca que, um dia depois de ter sido estuprada e mutilada, levanta-se completamente curada), os seus conhecimentos e as suas predições mágicos e a aparição de espíritos que conversam com personagens vivos, todos estes fenômenos não só têm o que Roland Barthes em "L'effet de réel" define como verossimilhança discursiva,³³ mas assumem o caráter de fatos para os personagens com fé. A fé desempenha um papel importante neste processo: ela condiciona a realidade porque é capaz de transformar o sobrenatural no natural, conferindo credibilidade aos fenômenos miraculosos. A fé revela-se como motor que causa a transcendência de dualidade e contradições, possibilitando uma relação harmoniosa entre as categorias naturais e sobrenaturais da realidade. Em consequência disso o que na lógica é impossível torna-se possível no imaginário.³⁴

A fé é o elemento fundamental da cosmovisão mágico-realista e a chave para a compreensão da função e significação desta mundividência no romance. No episódio inicial La Loca, depois da sua ressurreição, falando do telhado da igreja, desafia os que duvidam da sua viagem de "hell ... to purgatorio and to heaven" e do seu mandato de Deus para rezar pelo povo de Tome dizendo: " 'O si no, you (Father Jerome), and others who doubt just like you, will never see our Father in heaven' " (24). Esta observação de La Loca deve-se justapor àquela do Padre Jerome quando ele tenta consolar Sofi da morte da sua filha: " 'As devoted followers of Christ, ... we must not show our lack of faith in Him at these times, and in His, our Father's fair judgement, Who

³³ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris: Éd. du Seuil, 1984), pp. 167-174.

³⁴ No prólogo de *El reino de este mundo* (La Habana: Letras Cubanas, 1984), Alejo Carpentier salienta a importância da "fé" para a cosmovisão mágico-realista: "Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos" (7). Mircea Eliade é da mesma opinião: "Si no hay fe no es posible acceder a la verdad sobrenatural o mitológica". *Mito y Realidad* (Madrid: Guadarrama, 1968), p. 19.

alone knows why we are here on this earth and why He chooses to call us back home when He does' " (22). As duas observações preconizam fé, mas com diferentes objetivos. Enquanto o padre associa a fé a uma atitude passiva num sistema de crença de ordem hierárquica, La Loca, mediante a sua atitude, dá um exemplo de como praticar a fé ativamente. Neste episódio, Castillo desconstrói o raciocínio puramente racional (aparentemente o padre não crê em milagres) e a ordem patriarcal do pensamento cristão ocidental. A atitude de La Loca - a mulher - dá uma significação feminina/feminista à fé. A fé em Deus deve ser praticada ativamente por mulheres. Este novo conceito de fé também é exemplificado nas atitudes de Felicia e Caridad. Os tratamentos de Felicia, uma curandeira que inicia Caridad em tratamentos holísticos, são baseados na crença em Deus, numa fé "based not on an institution but on the bits and pieces of the souls and knowledge of the wise teachers that she met along the way" (60). Esta fé, adquirida mediante um processo de introspecção e raciocínio crítico, possibilita Felicia a crer nos seus tratamentos e a curar com as suas mãos, a sua mente e com ervas. Felicia explica o milagre da convalescença de Caridad com volição: "... you healed yourself by pure will" (55). Implícito nisto é o inconsciente político desta nova forma de fé: a força de vontade feminina que leva ao ativismo, ou seja, a fé na força de vontade feminina torna milagres possíveis. A escritora utiliza fé para criar um novo etos da mulher chicana - um etos que liga o indivíduo à coletividade e que dá ao indivíduo uma identidade inteira e concreta (Hegel, Lukács) dentro de uma cosmovisão mágico-realista, liberando-o da sua fragmentação, alienação e reificação. Castillo, como se dialogasse com as idéias de Gloria Anzaldúa num processo de intertextualidade, indica a alma da mulher como lugar de conscientização que leva à formação de uma nova consciência mestiça.

A parte realista desta cosmovisão é expressada por um estilo de "écriture engagée" (Sartre) - estilo de realismo social que transmite a preocupação social da escritora. Influenciada por suas filhas - a fé de La Loca e Caridad numa realidade ampliada, a atitude rebelde de Esperanza e a atitude materialista mortal de Fe - Sofi torna-se o símbolo do ativismo feminino no romance. A sua força e energia de

organizar as mulheres de Tome contra a exploração e opressão provêm da fé numa realidade mágico-realista na qual o impossível pode tornar-se possível mediante mera força de vontade. As suas filhas mostram-lhe que se pode *escolher* na vida e que "life itself" é "defined as a state of courage and wisdom and not an uncontrollable participation in society ..." (250). Nesta narrativa sócio-realista, Castillo, praticando o que Sartre chamou "dévoiler c'est changer,"³⁵ descreve o ativismo de Sofi perante o fundo da realidade passada e presente da experiência chicana no estado de Nova México: a usurpação da cultura anglo-americana e as consequências devastadoras sobre o estilo de vida dos chicanos, ou seja, a perda da terra (da subsistência) e da identidade. Segundo Castillo, os chicanos que saem da região, vendendo a terra aos anglos, ou que optam pelo 'American way of life', como Fe, o emblema da reificação,³⁶ expõem uma atitude conformista, passiva, ignorante e suicida - atitude esta que é melhor exemplificada pelos trabalhadores de uma fábrica que trabalham "in silence as usual" sem saber "what was going on around them ..." (189) - sendo seres humanos completamente alienados e coisificados. Sofi, porém, e todos os que se unem à luta pela justiça e por uma vida decente, atuam como sujeitos. Eles criam uma consciência coletiva que fusiona interesses e assuntos individuais, coletivos e universais, abrangendo a poluição do meio ambiente, o desmatamento, o desemprego, a AIDS e as guerras em várias partes do mundo. Denunciando a destruição causada pelo estilo materialista de vida, a escritora delinea um estilo de vida e uma cosmovisão alternativos que são caracterizados pela igualdade de direitos entre homem e mulher, e pela fusão da cosmovisão mágica da cultura chicana-indígena (baseada na "interconnectedness of things" e na "responsibility we have to 'Our Mother,' and to seven generations after our own" 242) com a *Weltanschauung* empírico-racional de um ativismo coletivo ocidental.

³⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* (Paris: Gallimard, 1948), p. 30.

³⁶ No romance a cosmovisão mágico-realista de La Loca, Caridad, Felicia e Sofi é justaposta à mundividência empírico-racional de Fe. Ela é o emblema da transformação de todas as funções e qualidades humanas em mercadoria. Veja Georg Lukács, *História e Consciência de Classe* (Porto: Escorpião, 1974), pp. 97- 231 e Lucien Goldmann, *Dialética e Cultura* (São Paulo: Paz e Terra, 1991), pp. 105-152.

Utilizando o modo estético do realismo mágico e a oralidade para criar, revelar e transmitir uma atitude existencial - um *ethos* - Ana Castillo atribui ao realismo mágico e à oralidade uma função utópica de libertação, salvação e preservação como meio de resistir à descontinuidade, fragmentação e alienação individual e coletiva. O inconsciente político (Eagleton/Jameson) reside precisamente nesta função utópica que tem como objetivo de ligar o individual com o coletivo, de encontrar uma solução imaginária à isolamento e "desyoización"³⁷ do indivíduo.³⁸ A cosmovisão mágico-realista e a oralidade (um discurso polifônico que cria um espaço carnavalesco baseado no artifício de expansão do particular/individual ao coletivo/universal³⁹) funcionam como *epifania libertadora* que possibilita aos personagens a iluminar as camadas escondidas da realidade, a moldar os seus destinos individuais, a recriar as suas vozes e identidades (femininas) tanto no horizonte cultural chicano como no contexto universal. Neste processo Ana Castillo cria esteticamente uma nova consciência mestiça: uma consciência utópica e "concreta"⁴⁰ como resposta aos conflitos existentes, uma consciência feminina/humana que, superando dualidades e contradições, inclui em vez de excluir, une em vez de separar.

Helena María Viramontes, Sandra Cisneros e Ana Castillo utilizam a escrita como ato engajado no nome não só da mulher chicana/latina/mestiça que vive nos EUA mas de mulheres em geral. Elas demonstram que numa sociedade patriarcal "a mulher não pode *ser*: ela só pode existir de maneira negativa, ... mediante a rejeição do que é

³⁷ A palavra é de Carlos Fuentes. Veja John King, ed., **Modern Latin American Fiction: A Survey** (London/Boston: Faber and Faber, 1987), p. 142.

³⁸ A grande preocupação do romance moderno e pós-moderno é a desintegração da personalidade humana.

³⁹ Com respeito à carnavalização literária veja Mikhail M. Bakhtin, **La poétique de Dostoievski** (Paris: Éd. du Seuil, 1970), pp. 151-183.

⁴⁰ Trata-se aqui de uma utopia que é baseada na realidade e que exprime esperança, uma utopia baseada em idéias imaginárias que "continuam, de maneira antecipada, as coisas existentes em direção às futuras possibilidades da sua outridade, do seu melhor." Veja Ernst Bloch, **Das Prinzip Hoffnung** (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985), pp. 163-164. A tradução é de minha autoria.

dado."⁴¹ Esta rejeição, porém, implica a criação de uma nova consciência feminina dentro do horizonte cultural chicano/latino e do horizonte humano universal; implica, portanto, uma existência positiva, ou seja, a transformação do "symbolic contract" para encontrar um lugar - não herdado da lei patriarcal - num contrato andrógino que é baseado em igualdade e justiça.⁴²

⁴¹ Toril Moi, op. cit. A tradução é de minha autoria.

⁴² Com respeito a isto pode se constatar a intertextualidade entre as três obras analisadas neste ensaio e o que Julia Kristeva escreveu no seu ensaio "Women's Time" *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7:1 (Autumn 1981), pp. 13-35: "What can be our place in the symbolic contract? If the social contract, far from being that of equal men, is based on an essentially sacrificial relationship of separation and articulation of differences which in this way produces communicable meaning, what is our place in this order of sacrifice and/or of language?" (23).

BIBLIOGRAFIA

- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- BACHELARD, Gaston. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon Press, 1969.
- BAKHTIN, Mikhail M. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Éd. du Seuil, 1984.
- BLOCH, Ernst. **Das Prinzip Hoffnung**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- CAILLOIS, Roger. **Anthologie du fantastique**, Vol.1. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- CASTILLO, Ana. **So Far From God**. Plume Book, 1994.
- CHANADY, Amaryll B. **Magical Realism and the Fantastic**. New York/London: Garland, 1985.
- CISNEROS, Sandra. **The House on Mango Street**. Houston: Arte Público Press, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. Para una poética. La Torre, 2:7. Puerto Rico, 1954, pp. 121-138.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- HERERRA-SOBEK, María, Helena María Viramontes, eds. **Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature**. The Americas Review, 15:3-4. Houston, 1987.
- HUMPHRIES, Jefferson, ed. **Southern Literature and Literary Theory**. Athens: University of Georgia Press, 1990.
- IRIGARAY, Luce. **Spéculum de l'autre femme**. Paris: Minuit, 1974.
- KING, John, ed. **Modern Latin American Fiction: A Survey**. London/Boston: Faber and Faber, 1987.
- KRISTEVA, Julia. Women's Time. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 7:1. Autumn 1981, pp. 13-35.

- LEAL, Luis, Fernando de Necochea, Francisco Lomelí, Roberto G. Trujillo, eds. **A Decade of Chicano Literature (1970-1979). Critical Essays and Bibliography.** Santa Barbara: La Causa, 1982.
- LORENZ, Günter W. **Diálogo com a América Latina.** São Paulo: E.P.U., 1973.
- LUKÁCS, Georg. **História e Consciência de Classe.** Porto: Escorpião, 1974.
- MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory.** New York: Methuen, 1986.
- , **The Julia Kristeva Reader.** New York: Columbia University Press, 1986.
- RABKIN, Eric S. **The Fantastic in Literature.** Princeton: Princeton University Press, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature.** Paris: Gallimard, 1948.
- TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique.** Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- VASCONCELOS, Jose. **La Raza Cósmica: Misión de la Raza Ibero-Americana.** México: Aguilar, 1961.
- VAX, Louis. **La séduction de l'étrange: Étude sur la littérature fantastique.** Paris: Presses Universitaires Françaises, 1965.
- VIRAMONTES, Helena María. **The Moth and Other Stories.** Houston: Arte Público Press, 1987.
- , **Under the Feet of Jesus.** Dutton Book, 1995.
- WALTER, Roland. **Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction.** Frankfurt/Main: Vervuert, 1993.