

Investigações

Lingüística e Teoria
Literária

Vol. 8, Julho de 1998 - ISSN 0104-1320



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGÜÍSTICA / UFPE

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor

Prof. Mozart Neves Ramos

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Profª Nelly Carvalho

Editora

Profª Luzilá Gonçalves Ferreira

Secretário

Prof. Lourival Holanda

Projeto Gráfico Editorial

Prof. Marcos Galindo (UFPE)

Conselho Editorial

Profª Nelly Carvalho (UFPE) Presidente do Conselho

Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE)

Ataliba T. de Castilho (USP)

Francisco Gomes de Matos (UFPE)

Maria da Piedade Moreira de Sá (UFPB)

Ingedore V. Koch (UNICAMP)

José Fernandes (UFGO)

Luiz A. Marcuschi (UFPE)

Marília Viana (UFPE)

Regina Zilberman (PUC-RS)

Sébastien Joachim (UFPE)

Editoração: Laboratório de Editoração de Biblioteconomia / NINFOR

INVESTIGAÇÕES, Lingüística e Teoria Literária, ISSN 0104-1320

Vol. 8, julho de 1998

Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Letras, Centro de Artes e Comunicação, 1º andar, 50670-901 - Recife, Pernambuco. Telefone (081) 271.8312 E-mail investig@npd.ufpe.br

Sumário

EDITORIAL	7
ENTREVISTA	
<i>Raquel de Queiroz</i>	9
TEORIA LITERÁRIA	
Aspects of the comic structure in Molière's <u>Les Précieuses ridicules</u>	
<i>Ricardo Biggi de Aquino</i>	25
E do trágico fez-se o cômico: a farsa no teatro de Nelson Rodrigues	
<i>Marco Camarotti</i>	41
O lúdico em <u>Livro sobre nada</u> de Manoel de Barros: metalinguagem e resistência	
<i>Roberta Ramos Marques</i>	57
A significação do diálogo tempo-espço no romance Espço Terrestre	
<i>Ivanda Martins</i>	89
Um percurso pelos movimentos do desejo inconsciente no teatro de Nelson Rodrigues	
<i>Elton Bruno Soares de Siqueira</i>	107

LINGÜÍSTICA

Vozes e gêneros discursivos na fala e na escrita <i>Dóris de Arruda C. da Cunha</i>	129
A construção do texto descritivo: uma análise do tema-título <i>Angela Paiva Dionisio</i>	147
Papel da modalidade epistêmica na construção de sentido <i>Judith C. Hoffnagel</i>	165
O problema da 'influência' em historiografia linguística <i>E. F. K. Koerner</i>	181
Pedagogical discourse: some contributions to the esp classroom <i>Abuêndia Padilha Peixoto Pinto</i>	213
O papel dos frames na compreensão de uma fábula <i>Williany Miranda da Silva</i>	233

HOMENAGENS

Allen Ginsberg: In memoriam <i>Roland Walter</i>	259
Octavio Paz: a voz contemporânea <i>Lourival Holanda</i>	275

RESENHAS

Leitura de Poesia, Bosi (org.)

Saulo Cunha de Serpa Brandão 283

O discurso indígena: uma leitura

Luzilá Gonçalves Ferreira 289

A redação no Vestibular: a elipse e a textualidade

Francisco Cardoso Gomes de Matos 293

Ensaísmo Feminino

José Rafael de Menezes 295

Editorial

Este número de **Investigações**, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, retoma o trabalho de divulgação do que aqui fazemos, alunos e professores e abre espaço para colegas da comunidade acadêmica de outras universidades. Além dos habituais artigos resultantes da reflexão e pesquisas referentes às áreas de Literatura e de Linguística, e da entrevista que contempla personagens relevantes na produção intelectual ou artística de nosso país, duas novas seções surgem neste número, que pensamos manter: aquela que busca homenagear alguém que de algum modo, tornou o mundo melhor do que havia encontrado, no caso o poeta Allen Ginsberg e o nosso grande Octavio Paz, e uma outra, de resenhas de livros recentes, que interessem nosso trabalho. A entrevistada deste número é a escritora e jornalista Raquel de Queiroz, testemunha viva de oitenta e sete anos de vida brasileira, cuja formação é o retrato de uma época. Figura de intelectual atenta e criativa, querida e respeitada até mesmo por aqueles que não compartilham inteiramente de suas idéias.. Raquel nos entrega aqui uma lição de modéstia e de seriedade no trabalho, divide conosco sua simplicidade, seu desejo de perfeccionismo, sua visão de Brasil e de nossa literatura atual. A ela agradecemos igualmente a disponibilidade, e a simpatia com que nos recebeu.

Em parceria com o Laboratório de Informação Digital do Departamento de Biblioteconomia da UFPE, este número de

nossa revista é lançado também em versão digital, o que garante nossa presença no mundo virtual, ultrapassando fronteiras e ampliando o alcance de nossa difusão.

Agradecendo a todos os que tornaram possível este novo número de **Investigações**, lembramos aos leitores que nossa revista se dispõe a publicar seus trabalhos, desde que contemplem os critérios de seriedade que nos norteiam, na divulgação das coisas boas que produz a Universidade, na busca do saber e da beleza, aquela que nunca nos pode trair, como o lembrava Katherine Mansfield.

Luzilá Gonçalves Ferreira
Editora

Entrevista

Raquel de Queiroz

Raquel de Queiroz não é apenas uma das maiores escritoras brasileiras vivas, se não a maior. Autora de sete romances, duas peças de teatro, três livros infantis, vários livros de crônicas, ela é a jornalista atenta ao que acontece no mundo e no Brasil, registrando, criticando, com sensibilidade e exigência as nossas mazelas, percalços, alegrias e jeitos de ser: uma espécie de consciência viva do país. Mas Raquel é igualmente um ser humano radioso, a nordestina que nunca perdeu o sotaque nem as maneiras de viver, fiel as suas raízes, a ela própria. É a mulher de muitíssimas amizades, querida pelos seus amigos e por seus leitores, que ao longo de mais de meio século a acompanharam, fazendo com que se multipliquem as edições de seus livros. Por isso tudo Investigações a procurou, sentindo-se honrada pelo tempo que nos concedeu, pela acolhida carinhosa, que é sempre o jeito de Raquel, e o resultado foi esta entrevista informal, afetuosa. Para que ficasse o registro. Para que dividisse conosco suas experiências de intelectual, de criadora, de alguém que acredita no poder da leitura sobre todas as coisas como fonte de cultura, que diz do ato de escrever que não é inspiração, devoção, mas obrigação, trabalho. Mas igualmente para render uma homenagem a quem tanto fez e faz pela língua portuguesa, e a prova foi o Prêmio Luís de Camões, que Portugal lhe concedeu.

I.- Raquel, acho que foi Romain Rolland que falou da infância como de um grande território de onde cada um de nós saiu. Eu queria que você falasse um pouco da sua infância. A menina Raquel de Queiroz lhe deixou saudades? Deixou alguma lembrança ruim?

R.- A infância é sempre meio problemática, dificultosa. Eu não tenho saudades da infância, não. Embora fosse muito amada, filha mais velha, tinha avós, achei a infância uma fase difícil. Eu só tinha irmãos, tinha dois tios, um de minha idade, outro um pouco mais velho. Eu vivia no meio dos meninos, era um moleque igual a eles. Fui me conscientizar de minha feminilidade quando fui para o colégio das Irmãs, com onze anos.

I.- Aí se deu conta de que era uma menina.

R.- E não gostei.

I.- E sua mãe? Vi uma foto dela muito linda.

R.- Mamãe era uma mulher lindíssima, mesmo. Muito boa, muito inteligente. Tudo o que fiz, o pouco que fiz em matéria de literatura foi obra dela, ela quem me encaminhava. Quando comecei a escrever, muito nova, ela fazia críticas as mais severas. Não era de achar lindo, não: - “Ih, você tá muito cheia de modismos, de maneirismos, não tá bom não. Menos adjetivos, menos adjetivos!”

I.- Ela era uma grande leitora?

R.- Era uma grande leitora, inteligente, tinha um bom gosto literário, de forma que era a crítica mais severa. Até ela morrer, a crítica mais severa que eu sempre tive foi mamãe.

I.- Você contou uma vez que as mulheres de sua família se reuniam para ouvir José de Alencar, que lia seus romances para elas.

R.- Minha bisavó, D. Maria de Macedo Lima, vovó Miliquinha, contava que quando o primo José foi ao Ceará, José de Alencar, que era primo legítimo dela, foi recebido por toda a família, uma festa. Ele tinha acabado de escrever O Guarani e deu para as primas lerem. No livro, Peri e Ceci acabavam morrendo na enchente, e as primas começaram a chorar. Aí ele mudou o final e Peri salva Ceci. Os biógrafos, filhos dele, me disseram que isso não tinha fundamento, mas eu acho que minha avó não ia inventar isso.

I.- As leituras das famílias naquela época. Liam-se muito os folhetins franceses, que os jornais traduziam e publicavam quase que diariamente?

R.- A minha época era muito mais refinada, mais intelectualizada. Liam em Francês, e daí para cima, Português, era Eça de Queiroz, aquelas gerações maiores. Minha gente era muito sofisticada com relação a leituras.

I.- Como é que esses livros chegavam até o sertão, Quixadá?

R.- Eles não moravam em Quixadá, papai era juiz. A fazenda de minha avó era em Quixadá, tinha dez filhos. No começo de cada ano ela caía doente, porque os filhos eram mandados pro colégio, aqui no Rio e em Fortaleza. Teve filho que se formou até na Alemanha. Papai fez os Preparatórios aqui, no Colégio Abílio. Então a nossa comunicação com o sertão, aquele negócio de Casa Grande...a família toda estuda fora, não tem aquela vivência sertaneja. O mais novo de meus tios, tio José, era o menos letrado, mesmo assim tinha feito curso aqui no Rio, curso secundário e preparatórios, só não se formou, foi o único que não se formou.

I.- Algumas outras mulheres marcaram sua vida, alguma matriarca?

R.- Não. Eu adorava minha avó Raquel, eu era muito parecida com ela. Ela era muito inteligente, mas mamãe é que foi a grande influência na minha vida.

I.- Foi ela que lhe ensinou a ler, como era costume naquele tempo?

R.- Não, eu aprendi a ler sozinha. Quando via todo mundo lendo, eu pegava o jornal, perguntava as letras a quem passava. Aprendi a ler aos cinco anos. Todo mundo lia muito, lá em casa, era uma coisa que a gente fazia o tempo todo. Quando aprendi a ler mesmo, resolvi ler um livro, peguei Ubirajara. Li todinho, mas não entendi uma palavra, marcava o lugar onde tinha parado, depois continuava. Ainda hoje não lembro do Ubirajara, depois nunca reli: foi um sacrifício muito grande, tomei antipatia do livro. Mas foi uma penitência que eu me passei. Eu sou uma pessoa que tem alguma força de vontade.

I.- Sua ida para o colégio foi muito traumática?

R.- Não. Eu sonhava com ir. As idéias de mamãe eram muito modernas, e ela não acreditava em educação colegial, essas coisas. Ela mesma tinha estudado com professores, em casa, meu avô também tinha essas idéias. Então ela aprendia Português e outras coisas com a D. Júlia, e tinha um professor de química e outros. Meu avô se dava esse luxo e mamãe queria renovar isso na gente, em casa. Os meninos foram para o liceu, mas como eu era sozinha mamãe não queria que eu fizesse curso formal, achava que cultura a gente adquire lendo e não estudando. Mas eu tinha loucura para ir ao colégio. Quando fui visitar minha avó, na fazenda Califórnia, ela disse: - “Minha santa, você sabe rezar? Vem cá.” Eu respondi “- Sei”. Sentei no colo dela, ela disse:- “Faça pelo sinal”, eu fiz com a mão esquerda. Ela fez um escândalo, chamou o papai e a mamãe; fizeram uma reunião de família na sala de jantar para discutir a minha religião. Lá em casa ninguém tinha religião, aqueles

Alencares todos. Papai acreditava em Deus vagamente, quando tinha medo que a gente morresse de alguma doença. Então minha avó exigiu. Como eu tinha loucura para ir ao colégio - os meus irmãos iam para uma professora pública, D. Maria José e eu escondida ia espiar do lado de fora, por uma fresta da porta.- a família resolveu, por exigência da avó que eu fosse para um colégio religioso.

I.- Você fez primeira comunhão e tudo o mais?

R.- Ah, tudo. Lá no colégio eu entrei na rotina. Fiquei muito interessada em aprender a rezar fazer primeira comunhão. Mamãe não tinha religião, não ia me ensinar a rezar, mas não era contra, combativa, nada. Todo mundo ficou muito divertido porque eu virei piedosa. Mas durou pouco. Fiz minha primeira comunhão e fiquei no colégio até me diplomar professora, com quinze anos.

I.- E você ensinou, Raquel? O que era ser uma jovem professora então?

R.- Eu ensinei a meus irmãos, tinha uma escolinha em casa e ensinei durante seis meses na Escola Normal do Ceará, substituindo, na cadeira de História, que o professor tinha saído ou viajado. Porque eu era muito novinha, dezesseis ou dezessete anos, as minhas alunas, do último ano, eram mais velhas do que eu, de forma que faziam a maior farra. E eu fomentava greves contra o diretor da escola, que era muito chato. E elas, então, junto com os meninos do Liceu me fizeram a rainha dos estudantes. Foi muito acidentada a minha carreira de professora, mas durou só esses meses.

I.- Depois você pensou em continuar?

R.- Não. Eu queria mesmo era escrever. Desde os dezesseis anos que eu trabalho no jornal e nunca deixei.

I.- Você começou como?

R.- Tinha um jornal no Ceará que era chamado O Condenado, porque os bispos o tinham condenado por ser anticlerical. Era de um grande amigo de papai, Júlio Ibiapina. Uma moça lá do Ceará, Suzana Alencar Guimarães, escreveu um artigo “Rainha dos estudantes dando entrevista”. Então escrevi uma carta aberta para ela, lá da fazenda, e mandei para o jornal, assinando Rita de Queluz. Uma carta de brincadeira, e o dono do jornal gostou muito, publicou a carta não sabendo que era eu. Eu tinha mandado lá da fazenda e um primo meu que trabalhava no jornal viu a carta com carimbo de Quixadá e decidiu: - Rita de Queluz é a Raquelzinha, filha de Daniel.” O Ibiapina escreveu pro papai perguntando se era eu, papai disse que era. Eles então me ofereceram um lugar no jornal. Eu tinha dezesseis anos, fiquei pavoneadíssima. Fui-me embora pra casa da minha avó em Fortaleza, os meus pais estavam no sertão, e até o dia de hoje nunca mais deixei o jornalismo.

I.- Você fazia o quê, escrevia crônicas?

R.- Não. Primeiro eu fui trabalhar na redação do Ceará. Aí o Demócrito Rocha, que era muito meu amigo, resolveu fundar o jornal O Povo. E a maioria dos redatores do Ceará fomos para O Povo. Ali comecei a fazer crônicas, fiz até um romancinho, um folhetim, de que tenho a maior vergonha e nunca publiquei, chamado História de um nome. É muito ruim. É o nome de Rachel, que começa numa judiazinha da Idade Média. Nunca deixei ninguém ver este texto aliás nem tenho, mamãe é que tinha. Não sei que fim levou a coleção do jornal.

I.- E suas primeiras leituras? Você falou que leu Ubirajara...

R.- Mamãe já me dava muita coisas boas de literatura brasileira, e ela escolhia de Eça de Queiroz o que eu podia ler, A Cidade e as Serras, por exemplo. Aqueles mais venenosos, não... E eu me conformava.

I.- Quer dizer que havia uma certa censura...

R.- Quando eu estava com catorze, quinze anos. Depois ninguém mais pegou em mim, eu já era professora.

I.- E esse seu caminhar para a Literatura Infantil?

R.- Foi uma coisa que sempre desejei fazer, e nunca me senti capaz. Mas quando tive netos, eles começaram a dizer que eu tinha que escrever uma história. Eu fiz primeiro dois livrinhos de histórias infantis, O menino mágico e Cafute Pena de Prata. E agora Endira.

I.- E agora você escreveu um livro de memórias.

R.- Entreguei agora um livro que fiz com minha irmã Maria Luíza, chamado Tanto Tempo. Não é bem memórias, porque é um certo tempo da vida, a minha vida mesmo de jovem, até chegar tempo de adulta, ao adultério (risos). Eu não escrevi, as memórias da mocidade, de vida, eu falo, Maria Luiza intervém, porque às vezes eu me lembro dessa história de outra maneira, aí ela conta a história, ficou engraçado.

I.- Será certamente um documento importante, como testemunho de uma vida brasileira cuja história se confunde, de certo modo, com a evolução mesma do país. Aí você já narra sua militância política?

R.- Falo de toda a parte da militância política. Só não falo dos casamentos, quando chegou nos casamentos eu parei.

I.- Por quê?

R.- Isso é minha vida particular. Leitor não tem nada a ver, não é?

I.- Claro. E uma grande parte dessa biografia já está nos seus romances, não é?

R.- Meu livro realmente biográfico é Tres Marias e assim mesmo tudo está muito diluído. Nunca fiz literatura propriamente autobiográfica não.

I.- E nem tem vontade?

R.- Não, acho que no romance você se bota, porque você só tem sua experiência para contar. Então você é cada um dos personagens. Mas é um jogo...

I.- E sua militância política, quando você começou?

R.- Minha militância política começou com um grupo de amigos, Claudomiro Pereira era o chefe dessa liga, no Ceará. Era bancário. Aí eu comecei a me interessar por comunistas. Tinha um operário cujo nome esqueci, era pedreiro, foi trabalhar lá em casa. A gente conversava muito, eu estava interessada, já estava lendo sobre o assunto. Nós resolvemos nos reunir, tinha um que era do Partido, que sistematizou as reuniões. Quando vim ao Rio, em 31, logo que saiu O Quinze, eles me deram credenciais para conviver com pessoas daqui que eram Nise Silveira, Mário Magalhães, Adelmo Mendonça, Eneida. Eram daquele tipo que ainda não eram do Partido, eram simpatizantes. Acho que não cheguei oficialmente a nada, tinha contatos, nunca fui figura importante no Partido, eu conhecia os codinomes. Quando fui pro Ceará servi de ligação para a região de lá, entrei em contato com outro pessoal. Mas nunca fui figura do Partido.

I.- E a família, o que achava disso?

R.- Papai e mamãe me davam muita liberdade. Ele dizia assim: “Você vai sair com esses homens? Eu só quero saber o lugar para onde você vai, porque se houver qualquer coisa, eu posso mandar lhe buscar.”

I.- E aquele período em Alagoas?

R.- Aquilo já foi outra época, eu já estava casada. Eu não fui presa, quem foi preso foi meu marido, meu primeiro marido.

I.- Mas você estava com um grupo extraordinário, do ponto de vista intelectual, Waldemar Cavalcante, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Graciliano Ramos.

R.- Era muito bom. Era Graciliano, o grupo de Maceió, e era tudo de esquerda, mas ninguém era do Partido. Graciliano e os outros vieram a ser do Partido depois que se mudaram para cá.

I.- Mas ali vocês discutiam literatura?

R.- Sim, e, era extraordinário. Havia o bar do Porto, em Maceió, onde a gente se reunia: Humberto Passo Guimarães, José Alto, Waldemar Cavalcante, eu, e ali a gente tomava chopinho. Engraçado, eu não tomava, tinha preconceito, eu só gosto de vinho, vinho francês seco, e não de outras bebidas.

I.- Sei que você não gosta de responder a esta pergunta e conheço a resposta. Mas nós temos muitos alunos que escrevem ou pensam em escrever. E eu gostaria que você falasse um pouco sobre o que é escrever pra você?

R.- Escrever, pra mim, não é inspiração, não é devoção. Desde muito cedo, escrever foi trabalho, obrigação, por causa de negócio de jornal. Eu só levo a sério mesmo as minhas obrigações, porque dos jornais para os quais elaboro as coisas, depende a minha vida, o meu sustento. Eu realmente vivo do que escrevo, então levo a sério, dou conta, ainda hoje mandei um artigo, toda semana eu mando, entrego direitinho. Mas escrever livros não é o meu ofício, é uma coisa esporádica. Em toda a minha longa vida literária eu tenho poucos livros, livros curtos, a não ser a Maria Moura, que é mais substancial.

I.- E os artigos que você escreve, por exemplo, aquele que você escreveu hoje, saem fáceis, não?

R.- Bem, a gente é profissional, não é? Comecei a escrever artigo em jornal quando tinha dezesseis anos, tenho oitenta e sete, faz setenta anos que escrevo profissionalmente. No começo, quando eu era jovem, não era importante, eu ia para as redações; depois eu ficando mais velha e mais importante, eles vinham buscar a colaboração aqui . Agora eu faço o artigo, a Letícia passa no computador e manda por fax. Hoje é dia de artigo, já foi para Brasília, para Pernambuco, fora os que o Estadão distribui, que eu não sei por onde é.

I.- Esses artigos de jornal você escreve assim de um jato, relê depois?

R.- Claro. Releio e conserto muito. Até hoje sou muito perfeccionista. Não consigo a perfeição, mas procuro.

I.- E os romances? Você passou anos para escrever o Memorial de Maria Moura.

R.- Todo romance eu levo algum tempo para escrever. O Quinze, por exemplo. Foi escrito escondido. Eu tinha tido uma congestão pulmonar e tinha cuspidado sangue. Então mamãe inventou que eu estava tuberculosa, - cuspir sangue naquele tempo era tuberculose na certa- , e me colocou num regime de beber um copo de leite de seis em seis horas, dormir às oito horas da noite, fazer exercício. Detestei. Morávamos numa casa de sítio, ainda não tinha luz elétrica e de noite, na sala da frente, dormia um farol, daqueles faróis de querosene. Tinha que ter luz de noite, casa de criança, ir pro banheiro, era preciso... Então, quando todo mundo dormia, eu pegava um caderno do colégio e me deitava de barriga no assoalho, junto da luz, e assim foi escrito O Quinze. Escondido, porque eu estava tuberculosa, não podia fazer extravagância e eu tinha o hábito de escrever de noite.

I.- Quanto tempo, mais ou menos durou a redação?

R.- Quando eu tinha escrito mais ou menos um terço, fiquei boa da tuberculose e mostrei-o. Mamãe me estimulou muito, fez as críticas mais severas e eu acabei de escrever. E o papai comprou uma maquininha Corona pra mim, para passar a limpo O Quinze. E pagou a edição, na tipografia Urânia.

I.- Quantos exemplares?

R.- Mil exemplares. E o velho Antonio Salles, escritor, um velho romancista que era muito meu amigo e o Renato Viana, um dramaturgo, jornalista que morava no Ceará, me deram os endereços dos jornalistas daqui do Rio, dos críticos, e eu mandei o livro para cá. Deu muita sorte, o livro estourou e a Editora Nacional me mandou um telegrama oferecendo-se para uma segunda edição. Aí já foi uma edição bonita.

I.- Depois que você termina um livro, Raquel, depois dessa luta com as palavras, quando você coloca a palavra fim, como você se sente? Proust fez uma comparação meio jocosa a esse respeito: disse que tinha como a sensação de uma galinha que houvesse posto um ovo.

R.- Pois é. Quando a gente acaba...Mas como sou muito insatisfeita com o que escrevo, pra mim é um novo trabalho: na hora em que acabo vou recomençar a rever, a arrumar. Por exemplo, para a Maria Moura eu fiz uns capítulos mais ou menos desgarrados, porque inventei cinco pessoas falando, cada qual com sua linguagem específica, de modo que depois, na arrumação da concatenação da história me deu muito trabalho. O que eu acho mais chato é o batizado dos personagens, eu levo tempo fazendo listas, para não fazer personagens nem muito banais demais, nem muito enfeitados.

I.- E o título dos capítulos?

R.- Nunca têm títulos, só números.

I.- Quanto ao título do livro? Muitos autores se martirizam a esse respeito, para encontrar algo que resuma de algum modo o trabalho, que possa atrair o possível leitor, intrigá-lo, talvez.

R.-Ah, esse é um horror. Eu nunca fiquei satisfeita com o título de meu último romance, o Memorial de Maria Moura. Depois pegou, e até ajudou. Mas eu detestei.

I.- Você refez muito o livro, trabalhou muito o texto?

R.- Eu reescrevo muito. A desgraça dos meus editores é quando eles me mandam provas, pois eu modifico tudinho. Eles agora deixaram de me mandar provas, porque eu reescrevo tranqüilamente e mando tudo reescrito. Eles ficam indignados porque têm que pagar a tipografia de novo e tudo o mais. Eu nunca releio os meus livros quando impressos. Quando tenho que fazer uma citação, fico envergonhadíssima. Às vezes nem me lembro de certas histórias complicadas, certos episódios, não recordo mais como eram porque não me releio.

I.- E nessa correção das provas, você não termina trocando personagens, trocando situações, como o fazia Balzac, por exemplo?

R.-Não. Quando eu entrego meu livro, depois de ter mexido nele um milhão de vezes, já estou tão saturada que não quero mais saber dele. Quando o livro está impresso, eu leio pra ver se vem erros, a pedido do editor principalmente. Tem coisas até que eu não me lembro muito, no que escrevi, coisas que escrevi há tempo.

I.- Rilke falava que tudo conspira para que silenciemos. E isso inclui não só nosso descaso, nossa indolência, mas os outros, o barulho lá fora, as portas que se abrem, os apelos constantes do que é exterior a nós. Você tem algum momento do dia para escrever?

R.- Em geral escrevo de noite. Eu moro sozinha, você vê como durante o dia os telefones tocam, enquanto que de noite há calma. Para a Moura eu escrevi muita coisa de dia, lá no sertão, mas em geral escrevo muito de noite. E eu só escrevo à máquina. À mão, só para corrigir. Romances, crônicas, artigos, tudo eu escrevo à máquina, habituei-me em jornal. Sou péssima datilógrafa, mas sou muito veloz, eu misturo as letras, mas se entende.

I.- Numa de suas últimas entrevistas, Carlos Drummond de Andrade afirmou que estava muito triste com o Brasil, achando que estávamos perdendo nossa civilidade, que as pessoas estão se tornando indelicadas, sem aquela polidez antiga, faltando com a palavra, de modo que havia alguma coisa no ar que não o agradava mais. Você também acha isso?

R.-Bem, eu sou um dos desorganizados, eu sou um dos que o Carlos censurava. O mundo mudou, o estilo de cortesia mudou. Carlos era uma pessoa, de certo modo antiquada, extremamente cerimonioso, tímido.

I.- Você pensa que foi por isso que ele falou assim?

R.-Não, ele se chocava mesmo. Tanto que ele freqüentava muito pouco, ele não ia a reuniões. Era difícil a gente ver o Carlos, se não havia uma intenção deliberada dele ou da gente se ver.

I.- Você atravessou praticamente o nosso século inteiro, conheceu de perto muitos intelectuais, não é? Sessenta anos de literatura. Algum personagem marcou mais você, por amizade ou por outro motivo?

R.- Meus grande amigos foram Waldemar Cavalcante, Raul Lima, aquela roda de Maceió, Graciliano, foram meus amigos até morrer. Eu tenho essa sorte. Por um lado meus amigos são fiéis até morrer, mas a má sorte é que eles estão morrendo antes

de mim. De forma que eu sou muito fiel nas minhas amizades. Desde a infância eu nunca me lembro de ter brigado com um amigo. Jorge Amado, por exemplo, de quem fui muito amiga na nossa mocidade, nunca cheguei a brigar com ele. Se ele, como membro do Partido Comunista tinha que me esnobar, o partido exigia, eu me ressentia de ter de lhe dizer coisas, mas nunca chegou a haver rompimento nem nada. E agora, que ele está doentinho, eu estou preocupada.

I.- Passando em revista esses sessenta anos de literatura, há alguns melhores momentos? Por exemplo, quando você recebeu o Prêmio Camões?

R.- Eu sou muito pessimista, e esses prêmios... Fico muito desconfiada quando recebo, nunca acho que merecia os prêmios. Se eu leio uma notinha dizendo que quem merecia o prêmio era fulano, etc, eu fico achando que era verdade, digo a Maria Luiza “tá vendo, bem que eu achava...” Eu não acredito em mim, não tenho confiança nas minhas coisas, nas minhas possibilidades, não me acho uma pessoa diferente, nem melhor, nem meus escritos nem nada. Eu tiro muito as distâncias.

I.- Falei que muitos de nossos alunos escrevem. Se você quisesse dar um conselho a um estudante que deseja escrever literatura, que diria?

R.- Meu filho, largue disso!

I.- E se ele não quiser largar?

R.- Então enfrente

I.- Está falando sério?

R.- Estou.

I.- Porque a literatura deve lhe ter dado muita alegria...

R.- Não. É muito chato, é uma posição competitiva, e eu não sou competitiva. Nunca na minha vida me inscrevi para um prêmio, os premiozinhos que ganhei foram da cabeça deles. Sempre que chega um sujeito novo que eu acho bom, fico com o maior complexo, achando que sou a última, que sou pior do que ele. Eu não sou muito boa para essas coisas, sou muito desconfiada, muito reticente comigo mesma.

I.- Mas você é uma grande leitora.

R.- Dos outros, não é? Estou lendo permanentemente. Agora mesmo estou lendo as memórias de Mia Farrow, uma bobinha e tudo, aquela que foi mulher de Sinatra.

I.- Que tipo de literatura lê, de preferência?

R.- Eu leio tudo, tudo o que me passa na mão. Se vem coisa boa, eu leio, se vem coisa ruim, leio e fico danada. Leio todos os jornais, leio tudo o que posso, estou com os olhos em petição de miséria. E o doutor me disse: “Raquel, veja televisão, pelo menos uma hora, porque na televisão o olho não mexe é a imagem que se mexe. Quando você lê, o olho está pulando de letra em letra, e cansa muito.” Então dei para ver um pouco o noticiário. Agora mesmo tem uma novela aí, mas é ruim pro diabo, é um sacrifício.

I.- Lembro que você afirmou uma vez que gostava muito daquelas romancistas inglesas do século passado... Emily Bronte, Charlotte Bronte... Eu queria saber quais as suas leituras preferidas, atualmente.

R.- Aquelas inglesas velhas são a minha paixão. Falei que leio tudo, o que me cai às mãos, mas quando eu quero me deliciar, vou reler uma delas. Literatura Brasileira estou lendo pouco,

Raquel de Queiroz

porque está muito ruim, não tem novidade boa e nenhuma, se há eu não sei.

I.- Você quer acrescentar mais alguma coisa, Raquel?

R.- Foi um prazer dizer essas coisas para você...

Aspects of the comic structure in Molière's Les Précieuses ridicules

Ricardo Biggi de AQUINO (UFPE)

Abstract: *Molière's first play meant as a piece of social criticism, Les Précieuses Ridicules stands as a very adept and exceedingly humorous satire on the ways of Parisian preciosity towards the middle of the 17th-century. Integrating elements dealing with language, social behavior and the philosophy of preciosity, Molière builds a comic dramatic structure that serves the purpose of criticizing a social phenomenon while creating a viable exercise in pure theatre.*

Resumo: *Primeira peça de Molière concebida como uma obra de crítica social, Les Précieuses Ridicules se afirma como uma sátira hábil e extremamente bem-humorada das maneiras vigentes nos círculos preciosos de Paris por volta da metade do século XVII. Integrando elementos envolvendo aspectos de linguagem, comportamento social e filosofia do Preciosismo, Molière constrói uma estrutura dramática cômica que atinge o objetivo de criticar um fenômeno social criando ao mesmo tempo um exercício de puro teatro.*

Les *Précieuses Ridicules* reflects a situation of aesthetic and psychological imbalance. Magdelon and Cathos, the two precious young ladies in question, are girls belonging to the provincial bourgeoisie who move to Paris and live under the care of Gorgibus, Cathos's uncle and Magdelon's elderly father. Without a mother or a more mature and experienced feminine presence at home, someone who might properly counsel them and act as a positive rôle model in personal as well as social matters, being naturally insouciant and eager to make their entrance into Parisian society, they elect preciosity as their guiding principle and try to behave according to its dicta.

As observed by Gossman (1963: 101), "Cathos and Magdelon imitate the manners of the *précieuses*, whom they consider a species of demi-gods, in the hope that they too will be recognized as *précieuses* and so share in the adulation they enjoy." Indirectly, however, through the story of Magdelon and Cathos, Molière seems more interested in showing us what happens to people for whom life has ceased to be a human experience and has become a testing ground for a literary reading of the world. The comic arises because one senses that something is fundamentally wrong when people stop behaving like plain human beings and force upon themselves the molds and masks of characters of fiction, when life stops being an everyday experience, a direct contact with the elements of one's social and physical environments, and acquires the rhythms and colors of a fanciful incursion into the realm of literature. This impractical and schizophrenic literary corseting of life, coupled with the notoriously snobbish, high-brow conduct of Molière's *précieuses* - for whom life outside Paris is decidedly impossible and anyone who does not correspond to their concept of gentility is taken to be helplessly inferior -, provide Molière with enough dramatic material to deal a satirical blow to the concept of preciosity and to the lifestyle that went along with it.

It has been accurately pointed out that “Molière was on friendly terms with some of the original *précieuses* and would not have wanted to satirize them, but rather the effusions of their successors, who met to celebrate and discuss romantic novels, to talk as though they were characters in those stories, and to swap gossip” (Molière, 1975: 45). Indeed, Les Précieuses Ridicules opened at the Petit Bourbon in November 1659 in the presence of the Marquise de Rambouillet, the doyenne of preciosity in France, who applauded the play and invited Molière's company to perform at her *hôtel*, before her aristocratic circle. Be that as it may, the truth is that the very spirit of preciosity was antithetical to Molière's philosophy of life. The elitist attitudes of most *précieux*, their excessively rarefied ways of thinking and convoluted rhetoric, could only irritate a man known for his deep humanism and unshakeable belief in the fundamental truths of nature as definers of social processes and patterns of human behavior.

The comic processes at work in the play occur as a result of the relationships between three kinds of elements: those having to do with discourse and human communication, those pertaining to social behavior, and those expressing a given philosophy of life. As they are brought together by Molière and fashioned into dramatic situations, these elements express the author's views on preciosity and provide us with a satirical portrayal of that which should be avoided due to its ridiculous artificiality and anti-human bias. Molière cannot refrain from lending a didactic tone to his play.

The dramatic structure of Les Précieuses Ridicules reveals that the comic elements originate in the contrast between those characters who profess the ideals of preciosity (Magdelon, Cathos, Mascarille, Jodelet) and those whom we readily identify as “normal” people (Gorgibus, La Grange, Du Croisy, Marotte

and the porters). Once this contrast has been established, the comic action is built on the excessive, hyperbolic behavior of the *précieux*, reaching a climax when La Grange and Du Croisy intervene in the end to unmask their respective valets. The resolution brings forth social humiliation for the *précieuses*, although it does not point toward the correction of their ways.

The play opens with two representatives of a true and viable society, La Grange and Du Croisy, as they leave Gorgibus's house. They have just met Magdelon and Cathos for the first time, a meeting that Gorgibus sees as the first step toward the marriages of his daughter and niece. The two young men are upset and complain of having been treated with discourtesy and indifference by the women they came to court. La Grange is particularly offended. He is hurt in his pride and cannot accept the fact that the women in question, recently arrived from the provinces, can give themselves such airs and openly slight him and his friend. He blames their behavior on the precious manner that has spread from the capital into the provinces, creating fops and *précieuses* everywhere. To teach them a lesson, to cure them of their unhealthy snobbery, he devises a plan through which his own valet, Mascarille, is to impersonate a Marquis and call on the two affected ladies under that aristocratic disguise. The comic action of the play is centered on the playing of this trick.

The first comic notes vibrate as La Grange gives vent to his indignation in a speech that provides us with exposition regarding the recent past. His references to the contempt with which they were received, to the many whispers exchanged between the girls, to the latter's persistent yawnings and rubbings of eyes, to the laconic answers they gave and their obvious desire to end their meeting, all combine to form a comic picture of the scene. As La Grange apes their bad manners, we

laugh at the incongruous behavior of these women, who see themselves as “women of quality” and are yet capable of acting with such lack of civility. La Grange goes on to describe his valet, Mascarille, who plays the fop and sees himself as a man of breeding. We are made to imagine the man as he puts on a façade of wit and fine manners and places himself high above his fellow valets, whom he considers mere brutes. Indeed, La Grange's remark, “il n'y a rien à meilleur marché que le bel esprit maintenant” (Molière, 1989: 196), strikes us as an aphorism particularly suited to the times.

Gorgibus's entrance further establishes the background of normality against which the *précieux* are going to be seen. As the representative of the older generation, he professes allegiance to sound bourgeois ideals. A simple, straightforward man, he has his two feet firmly planted on the ground. Having been given to understand by the departing La Grange and Du Croisy that their meeting with his daughter and niece did not go well, Gorgibus is intrigued and summons the two *précieuses* to his presence. Right off, his maidservant Marotte tells him that the two girls are in their boudoir making pomade for their lips. Gorgibus's irritated reaction leads us to conjure up a vision of the two young women as they spend days on end preparing beauty products made up of the most unlikely ingredients. This picture of an idle life centered on what the older man perceives to be ridiculous pursuits is both comic and satirical, as it comments on matters of social behavior that were becoming firmly established in the European middle-classes. Gorgibus's line, “C'est trop pommadé” (1989: 197) is a sure punch line and his description of how they are ruining his finances by indulging in all kinds of mysterious concoctions brings us to laughter as we are made to see the situation from his point of view. Gorgibus's references to “blancs d'oeufs, lait virginal, [...] lard

d'une douzaine de cochons" and "pieds de mouton" (1989: 197) show his male, utilitarian perception of things belonging to the women's world, and his impatience with them is laughable. We find a further motive for laughter in the concoctions themselves, which betray a rudimentary, domestic approach to cosmetology, showing the bizarre things that women then contrived to make themselves beautiful.

Magdelon and Cathos finally make their entrances, and we are fully prepared for them. They indeed correspond to the affected image that La Grange painted of them and that the reference to the pomade has helped to color; we are not disappointed. Gorgibus, after railing at them for spending so much money to grease up their faces, asks what caused the two gentlemen to leave so displeased. He asks: "Vous avois-je pas commandé de les recevoir comme des personnes que je voulois vous donner pour maris?" (1989: 197).

The comic aspects of the scene between Gorgibus, Magdelon and Cathos are produced, in part, by their different views on male-female relationships. As a typical bourgeois, Gorgibus sees marriage as a sacred institution and family life as the only good and respectable life for a woman. He confesses: "Je me lasse de vous avoir sur le bras, et la garde de deux filles est une charge un peu trop pesante pour un homme de mon âge" (1989: 200). As he believes that La Grange and Du Croisy are good suitors to his daughter's and his niece's hands, he wants the matches to be officiated without delay. Magdelon and Cathos think differently, however. As followers of *précieux* codes of behavior, they take offense when La Grange and Du Croisy treat them as prospective wives and deplore their direct, down-to-earth manners. The girls's haughtiness prompts Gorgibus, in another punch line, to ask Magdelon: "Et par où veux-tu donc qu'ils débutent? par le concubinage?" (1989: 197).

Magdelon is utterly shocked. She reprimands her father for speaking so bluntly and expressing nothing but narrow, bourgeois views on the subject of marriage. Gorgibus's insistence on having them married leads Magdelon and Cathos to expound to him their philosophy of love. The scene offers Molière his first opportunity to attack the *précieuses*, poking fun at their ideas on courtship and romance. His approach to the scene is nearly operatic. Magdelon and Cathos speak their minds with a rapture that is both endearing and ridiculous, revealing them to be empty-headed and hopelessly foolish young provincials trying to gain access to Parisian society. It is worth noting, however, that Magdelon criticizes traditional courtship rituals and inveighs against them with what one might describe as an early feminist attitude: "... en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire l'amour qu'en faisant le contrat du mariage, et prendre justement le roman par la queue! encore un coup, mon père, il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé; et j'ai mal au coeur de la seule vision que cela me fait" (1989: 199). On this point, our modern sensibility certainly agrees with her.

As expected, the girls's idea of love comes entirely out of the novels they read. As Magdelon explains, "le mariage ne doit jamais arriver qu'après les autres aventures" (1989: 198). It is obvious that both Magdelon and Cathos have already decided that their love affairs will closely resemble those that so fascinated them in their favorite works of literature. In order to woo them their lovers will have to follow the rules of romantic etiquette as stated in the great works of authors such as Mlle de Scudéry. Magdelon says, with determination: "... ce sont des règles dont, en bonne galanterie, on ne sauroit se dispenser" (1989: 198). The absurdity of her ideas leads us initially to disbelief and then to laughter. The scene is a comic jewel not

only because it offers a wonderful distillation of all the staple ingredients of the precious novel, complete with the inevitable melodramatic and sentimental complications, but also because Magdelon believes deeply in what she is saying. Her attitudes are not a mere façade, devoid of inner truth. Both Magdelon and Cathos are serious about their ideas and do not realize how deluded, how far from reality they actually are. Furthermore, the scene is given comic impetus because Gorgibus does not understand what he is made to hear. Not only does he not understand the literary references but he is also confused by the language they use. Dumfounded, he asks: “Quel diable de jargon entends-je ici? Voici bien du haut style”. A bit later he confesses, dejectedly: “... je ne puis rien comprendre à ce baragouin” (1989: 199).

Magdelon’s and Cathos’s fixation on the world of romance has, indeed, deprived them of a sense of reality. They freely incorporate the conventions of literature into their own lives and refer to the characters of the novels they read as if they were intimate friends. The ultimate proof of their eagerness to get as close as possible to the fictional world they admire--as well as adhere to a popular fashion among the *précieuses*--is their decision to adopt different names (respectively, Polyxène and Aminte), which they judge far more graceful than the ones given to them by their godparents. This is the last straw for Gorgibus and he gives them an ultimatum: either they agree to marry La Grange and Du Croisy or he will send them to a convent. Soon after he leaves, in a rage, Marotte announces the arrival of Mascarille. From then on it is La Grange’s false Marquis who will serve as the comic catalyst of the play.

Before Mascarille makes his entrance, however, the announcement of his arrival gives Molière a chance to contrast Marotte with Magdelon and Cathos. As Marotte reports to her

mistresses that a man wishes to see them, Magdelon scolds her saying that she must learn to announce with less vulgarity. Of course, the model of announcement she suggests – “Voilà un nécessaire qui demande si vous êtes en commodité d'être visibles” - is beyond Marotte's or anyone's comprehension, leading the maid to retort with appropriate candor: “Dame! je n'entends point le latin, et je n'ai pas appris, comme vous, la filologie dans *le Grand Cyre*” (1989: 201). Marotte's words, in the tradition of Molière's pert maids, are both genuine and suitable to the circumstances. The laughter provoked by Marotte's line continues as the aristocratic identity of the visitor is revealed and Magdelon and Cathos are momentarily swept off their feet with excitement. Another unintelligible order is thrown at Marotte: “Vite, venez nous tendre ici dedans le conseiller des grâces”. Marotte, again, does not understand and gives them an ultimatum herself: “Par ma foi, je ne sais point quelle bête c'est là: il faut parler chrétien, si vous voulez que je vous entende”. Magdelon replies with singular unkindness: “Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes, et gardez-vous bien d'en salir la glace par la communication de votre image” (1989: 201).

It is interesting to observe how Molière gradually alienates our sympathy toward both Magdelon and Cathos on account of their mistreatment of Gorgibus and Marotte. Magdelon shows little respect for her father and verbally abuses Marotte in almost every exchange she has with the maid. Mascarille does the same in relation to the sedan porters, treating them as rogues and rascals and refusing to pay for their service, until they react and menace him with one of the sedan poles. The scene clearly belongs in the tradition of the “Commedia dell'Arte” and plays beautifully. While intended to further intensify the play's farcical tone and comic rhythm, setting off the *précieux* against the backdrop of normality provided by the

other characters, Molière's dramatic strategy contributes to our growing desire to see poetic justice being metered at these deviants from the norm. In spite of the clowning, we never forget that Magdelon and Mascarille are examples of the haughtiness that marks the exterior of ungenerous souls.

A valet that had already been established as a comic type in L'Étourdi (1653-1655), Mascarille is indeed a curious character. In Les Précieuses Ridicules he is at the same time La Grange's valet and an impostor representing, at La Grange's orders, the fictitious Marquis de Mascarille. Introduced by his master as a man with a fine self-image, Mascarille is here given the chance he has been waiting for all his life: to get out of his valet shoes and become a nobleman, even if it be only for a couple of hours. Indeed, he never acknowledges he is merely playacting for the benefit of Magdelon and Cathos. As he arrives at Gorgibus's house he is already the aristocrat, bidding the porters to come back later to take him to the Louvre, "au petit coucher" (1989: 203). The comic in Mascarille's characterization is that he not only plays his part very seriously but also possesses--as with Magdelon and Cathos--a distorted view of what it means to be a true aristocrat. His affectation, his lack of subtlety and his absurdly extravagant clothes are in the Molière tradition of the "petits Marquis", raised to perfection in L'Impromptu de Versailles (1663) and Le Misanthrope (1666). Mascarille is so unlike a nobleman that he would only be able to fool two provincial ingénues such as Magdelon and Cathos. One is delighted he does.

The meeting of Magdelon and Cathos with Mascarille marks the beginning of a marathon of preciosity. Believing that Mascarille is going to open them the doors of Parisian society, Magdelon and Cathos go out of their way to impress him with the most ornate language and undisguised bits of calculated flattery. Mascarille, on the other hand, is undoubtedly happy he

is passing for a Marquis and being the object of so much fuss. He overdoes in his play-acting, but Magdelon's and Cathos's provincial eyes cannot tell true from false. His melo-dramatic references to their power over him are interpreted as witty allusions to literary conventions they all admire.

The exchanges between the *précieux* provide Molière with the opportunity to poke fun at the whole doctrine of preciosity. In the play, no doubt owing to the ineptness of the farcical threesome, preciosity is equated with snobbery, literary charlatanism and the cultivation of artifice. Molière in no way intends to nuance his views, distinguishing levels of quality and *savoir-faire* in this world. Approaching grotesqueness, Mascarille, Magdelon and Cathos think of themselves as infallible arbiters of taste. Indeed, Mascarille vows to establish "une Académie de beaux esprits" at Gorgibus's. As the idea of having their own salon appears as the crowning achievement of Magdelon's and Cathos's social and literary ambitions, they do not spare attention and praise to the visitor's rendition of his secret pipedream. Mascarille's claim to have written "deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits" (1989: 206) is as preposterous as it is funny, satirizing the facile, mediocre literature circulating in the salons of the lesser *précieux* in Paris. Molière gives us a sample of this literary garbage when Mascarille recites his impromptu to Magdelon and Cathos. The humor contained in the scene lies not so much in their hyperbolic praise of the piece as in Mascarille's own explanation of his work. He obviously thinks that he has created a work of art and one is amused by his display of self-admiration.

Besides making fun of the *précieux*, Molière also satirizes his competitors in the theatre world. Taking advantage

of the vogue of theatre-going among the *précieux*, he has Mascarille inform Magdelon and Cathos that “C’est la coutume ici qu’à nous autres gens de condition les auteurs viennent lire leurs pièces nouvelles, pour nous engager à les trouver belles, et leur donner de la réputation” (1989: 209). Inviting them to go see a play, he reminds them that they should only applaud in the right places because he is committed to the play’s success. This leads Mascarille to confide to Magdelon and Cathos that he is an author himself. Asked as to what company he will entrust his play, he replies with beautiful acrimony on Molière’s part:

Belle demande! Aux grands comédiens. Il n’y a qu’eux qui soient capables de faire valoir les choses; les autres sont des ignorants qui récitent comme l’on parle; ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s’arrêter au bel endroit: et le moyen de connoître où est le beau vers, si le comédien ne s’y arrête, et ne vous avertit par là qu’il faut faire le brouhaha? (1989: 210).

The effect of Molière’s tirade is stimulating and highly comic. One knows how he dis-approved of the ranting of Montfleury and his fellow actors of the Hôtel de Bourgogne, and contemporary audiences must have enjoyed the irony contained in this speech.

Next, Mascarille turns the subject of their conversation to his clothes. It is at this point, as Mascarille walks about as a perfect fop and fool, that one notices how out of their senses Magdelon and Cathos really are. There is something fundamentally wrong when women reject men like La Grange and Du Croisy, who may not be outwardly refined but remain nevertheless perfectly desirable love objects, and go out of their way to flatter a selfish and pretentious man like Mascarille. That they would rather not find themselves in bed with La

Grange or Du Croisy and are willing to spend an afternoon listening to Mascarille's silly impromptus says a lot about their mental unhealthiness.

Jodelet's arrival, playing the Vicomte de Jodelet, adds comic tension to the plot because, unlike Mascarille, Jodelet is more a clown than a fop and has a hard time delivering the witticisms that are expected of him. Played by the actor of the same name (c.1590-1660), who had joined Molière's company the previous year after a brilliant career as a white-faced clown at the Théâtre du Marais, Du Croisy's valet can talk about war, about life in the army, but his proficiency in conversation stops there. Jodelet exceeds, however, in physical comedy and is only appropriate that he join the play as it approaches the climactic dance scene. The dialogue indicates that the elderly actor was probably unable to perform his former acrobatics but one guesses how much flair and bravado he could still inject in his acting. It is amusing to see him and Mascarille engage in a dialogue *à double entente* with Magdelon and Cathos. Their talk about their war campaigns also strike us as humorous, since they are hardly military types and would never be caught dead in a battlefield.

The dance that Magdelon, Cathos, Mascarille and Jodelet improvise raises the level of physical energy of the play. Up to the dance scene most of the comedy is dependent on language and characterization; from this moment onwards the play relies more heavily on physical action. The dance becomes, naturally, a showcase for Mascarille's minor dancing talents and he leads the others with the assurance of someone who thinks he knows what he is doing. One feels that by now Mascarille has indeed, in his own mind, become a Marquis. He has lost touch with his real self. It is precisely at this moment, at the climax of Mascarille's dream and Magdelon's and Cathos's social début,

that La Grange and Du Croisy intervene to break their partying mood and bring them back to reality.

From the point of view of comic technique, this is one of the more openly farcical passages in the play. To their astonishment, Mascarille and Jodelet get a beating from their masters. They are here, no doubt, being punished for their faults during years of service but their minds can hardly justify this sudden outburst of violence on the part of La Grange and Du Croisy. They are taken entirely by surprise. The unbelieving Magdelon and Cathos demand an explanation for the action of their former suitors, and La Grange is only too glad to give it to them. Both women are mortified. The focus of our attention stays with Mascarille and Jodelet, however. La Grange and Du Croisy order them to strip down and return the clothes they wear. For Mascarille, this is the sad outcome of a dream he had, for an instant, thought possible. While undressing, he utters a line of obvious metaphorical significance: "Voilà le marquisat et le vicomté à bas" (1989: 219). A little later, dramatically, he complains: "O Fortune, quelle est ton inconstance" (1989: 219). As aptly observed by Gossman, "these characters exist exclusively on the level of appearance. Slaves to illusion, they aspire only to names and forms" (1963:246). Molière deftly explores the comic potential of the situation by capitalizing on the stripping of the clothes, on Mascarille's and Jodelet's disappointment, and on Magdelon's and Cathos's humiliation. La Grange and Du Croisy have had their revenge and it has worked both toward the women who spurned them and toward valets in need of correction. It is Gorgibus, however, who has the last word in the play. In typical low comedy fashion, he chases Magdelon and Cathos off stage and starts his diatribe against the "sottes billevesées, pernicious amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes"

(1989: 220) that make-up the *précieux* lifestyle, holding them responsible for the corruption of his daughter and niece.

Molière's play offers ample opportunity for satirical characterization and purely physical comedy, but language remains at the heart of the comic structure of Les Précieuses Ridicules. Having chosen to satirize preciosity, Molière goes to great lengths to make use of every modality of figurative language present in the rhetoric of the précieuses: metaphors, hyperboles, prosopopoeias, oxymorons and metonymies are used to illustrate the artificial and eventually sterile world of his misguided characters. As Cathos complains that Gorgibus has "la forme enfoncée dans la matière" (1989: 200), and Magdelon describes Paris as "le grand bureau des merveilles" (1989: 204), or asserts that "la chaise est un retranchement merveilleux contre les insultes de la boue et du mauvais temps" (1989: 205), and Mascarille complains that "La brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse" (1989: 208) of his voice, and Magdelon says that his gloves smell "terriblement bon" (1989: 211), herself confessing that "j'ai une délicatesse furieuse pour tout ce que je porte" (1989: 211), later inviting her neighbors to "remplir les vuides de notre assemblée" (1989: 217) at the improvised dance, we observe the many instances in which language carries the comedy and makes it titillate with absurd prolixity. Molière's arrows are here, as always, perfectly aimed.

BIBLIOGRAPHY

GOSSMAN, Lionel. **Man and Masks: A Study of Molière.** Baltimore The Johns Hopkins Press, 1963.

HOWARTH, W.D. **Molière: A Playwright of and His Audience.** Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

HUBERT, J.D. **Molière and the Comedy of Intellect.** Los Angeles: University of California Press. 1962.

LAWRENSON, T.E. **The French Stage in the**

XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order. Manchester: Manchester University Press. 1957.

MOLIÈRE. **Once-Act Comedies Molière.** Translated by Albert Bermel. New York: Frederick Ungar, 1975.

MOLIÈRE. **Oeuvres Complètes.** Vol. I. Edited by Robert Jouanny. Paris: Classiques Garnier, 1989.

E do trágico fez-se o cômico: A farsa no teatro de Nelson Rodrigues

Marco Camarotti*

Resumo: Este artigo analisa a obra de Nelson Rodrigues, um dos mais notáveis dramaturgos brasileiros deste século, procurando mostrar que, embora a maior parte de suas peças sejam geralmente classificadas como tragédias, nelas o riso ocupa um papel importante. Na primeira parte, traça-se um perfil geral do dramaturgo; na segunda, busca-se sintetizar o significado do cômico e da farsa; na terceira, tenta-se mostrar como o cômico e a farsa atuam na obra de Nelson Rodrigues, focalizando-se principalmente *Viúva Porém Honesta*.

Abstract: This article studies the work of Nelson Rodrigues, one of the most remarkable Brazilian playwrights in this century, trying to show that, although the major part of his plays are usually classified as tragedies, laughter plays an important role in them. The first part contains a general profile of the dramatist; the second one is an attempt to synthesize comic quality and farse; the third one tries to show as laughter acts in Nelson Rodrigues' plays, mainly focusing *Viúva Porém Honesta*

* Arte-educador, escritor e homem de teatro. Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. PhD em Teatro pela University of Warwick (Inglaterra). Autor do livro *A Linguagem no Teatro Infantil* (Ed. Loyola - São Paulo).

Este texto foi originalmente escrito para servir de base a uma palestra ilustrada realizada em 1990, com o elenco da Oficina Novo Palco, como parte da programação da Semana Nelson Rodrigues, em Recife e Aracaju.

1. Nelson: O Homem e a Obra

Louvado por uns e execrado por outros, Nelson Rodrigues é, sem dúvida, uma das figuras mais polêmicas e marcantes da história do teatro brasileiro. Quer como cidadão, quer como dramaturgo, ele tem sempre motivado fortes reações e intensas discussões, devido a seu jeito irreverente, a suas posições políticas e, sobretudo, a sua obra, por onde circulam personagens e tramas que retratam, de forma atrevida, as chagas que assolam a sociedade brasileira.

Alvo de vários estudos, ele tem sido lembrado por seu lirismo, por sua grandiloquente tragicidade ou pela amorosa crueldade com que pinta a alma e a vida humana em sua dramaturgia. Singular, praticamente único, de sua obra diz Tristão de Athayde que é “a complementação teatral retardada e genial da revolução modernista”.¹ Justamente aquilo que teria sido, caso tivesse ido à cena no seu tempo, o teatro de Oswald de Andrade, com o qual os textos de Nelson Rodrigues apresentam uma grande afinidade, cujo traço mais evidente é a quebra do caráter literário, em prol de uma mais autêntica teatralidade, levando ambos a privilegiar os diálogos curtos e telegráficos. A que podemos ainda acrescentar dados bem característicos do expressionismo europeu e que são aspectos destacados na obra dos dois dramaturgos, ou seja, a utilização do grotesco como elemento expressivo e a elaboração de seus personagens como generalidades e não como particularidades.

Entre suas dramaturgias, uma única diferença significativa: enquanto Oswald optou por uma insistente preocupação com as questões sociais, políticas e econômicas, Nelson preferiu enveredar pelos obscuros e assustadores meandros do comportamento humano. Isso por entender, como Ionesco, que é “a condição humana que rege a nossa condição

social e não vice-versa”, razão pela qual as soluções políticas não se fazem capazes de solucionar a angústia fundamental do homem.² Daí, observa Leo Gilson Ribeiro, seus personagens demonstrarem que “o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis”.³ Nelson Rodrigues acreditava que o homem, onde quer que esteja, não tem saída, perdido entre as limitações de amar e morrer. É ele mesmo quem diz: “Mesmo transformados todos nós em Rockfellers, cada um com 800 iates, 50 amantes, casas na Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas”.⁴

Nascido em Pernambuco, ele adotou o Rio de Janeiro como a sua terra, mas sua obra reflete vestígios de sua origem. São registros da sociedade feudal nordestina, que se fundem com um carioquismo calcado no sabor das crônicas policiais, produzindo uma obra de interesse e leitura universais.

Gênio maldito, que chocou a todos ao desenhar sórdidas paixões e mergulhar na lama social; um moralista, pois pune quase sempre os seus personagens, homens tomados de paixões que eles próprios e a sociedade condenam; um dramaturgo que se orgulhava de ser o único autor a ter uma peça “quase assassinada” (*Perdoa-me por me Traíres*).

Foi por conta dos terríveis ataques que recebeu da crítica por essa peça, que ele escreveu a farsa *Viúva Porém Honesta*, uma divertida resposta àqueles críticos, incapazes de compreender o inusitado, o inovador e, sobretudo, a indiscutível verdade contida em sua obra. Uma obra que se situava além do seu tempo, obra de um precursor (como já o fora Oswald), capaz, por exemplo, de antecipar o chamado Teatro do Absurdo, como lembra Paulo Francis, ao referir o texto

Dorotéia.⁵ Um “conservador moral”, diz também Francis, “um talento em captar emoções abaixo da cintura”.⁶

Cronista do cotidiano e de seu maniqueísmo, no qual o Mal costuma prevalecer sobre o Bem, ele o representou como poucos mais o conseguiram. Seu teatro não é moral, no sentido edificante, como coloca Tristão de Athayde, mas imoral; uma imoralidade que ele utiliza como um instrumento artístico, para provocar a sociedade a ver a si mesma em todo o seu horror, a tomar consciência de suas vergonhas.⁷ Daí o seu gosto pelo grotesco, pelo caricatural, mais do que pela ironia de gosto machadiano. Seu realismo não é naturalístico, nem mesmo uma simbologia, mas um tratamento deliberadamente deformador e de mau gosto, como forma de garantir a verdade desse social.

Nelson Rodrigues nasceu em 1912 e morreu em 1980, tendo escrito ao todo dezessete peças, nas quais ele retorna incessantemente aos mesmos temas, situações e personagens e às quais atribui classificações bem peculiares. Um modo de classificação que passa por expressões como “divina comédia”, como é o caso da peça *Os Sete Gatinhos*, “obsessão”, que é como ele chamou *Toda Nudez Será Castigada*, e “tragédia de costumes”, mas que inclui também as “farsas irresponsáveis”, que são *Dorotéia* e *Viúva Porém Honesta*.

Conforme analisa com precisão o crítico Sábato Magaldi,^{*} seu universo cultivava o mau gosto, o *kitsch* e a cafonice, bem como suas matérias primas preferidas são a brutalidade, o crime e a ruptura dos pactos sociais.⁸ Em suas peças a violência, tão latente na vida contemporânea, está

* Sábato Magaldi é considerado o mais profundo conhecedor da obra de Nelson Rodrigues nos dias que correm, além de ter sido um dos raríssimos críticos brasileiros a reconhecer esse gênio criador desde os primeiros momentos.

sempre presente, principalmente nos desfechos trágicos. Nelas a morte raramente é natural, como observa Magaldi, parecendo uma marca da vingança irracional que levou ao assassinio de seu irmão Roberto^{** 9}.

2. A Significação do Cômico e os Caminhos da Farsa

Segundo o filósofo Henri Bergson, “não há comicidade fora do que é propriamente *humano*”, de forma que, quando rimos de um animal ou de um objeto, é pela atitude ou expressão humana que ele assume, ou pelo molde de fantasia humana que apresenta. Por outro lado, observa ele, para que o cômico aconteça e produza todo seu efeito, faz-se necessária certa anestesia momentânea do coração, pois ele se destina à inteligência pura.¹⁰

Ainda de acordo com Bergson, a fonte do riso está na experiência de se ver o ser humano comportando-se como uma coisa mecânica, ou sendo tratado como tal. E é exatamente isso o que se encontra na farsa, como lembra Martin Esslin. Na farsa os acontecimentos desenvolvem-se com implacável precisão mecânica, como se se tratasse de uma máquina, e os seus personagens são reduzidos a meras engrenagens ao serviço dos objetivos do autor e da trama.¹¹

Esslin ressalta ainda a divisão dos modos literários que o canadense Northrop Frye propõe quanto à relação entre o

^{**} Roberto foi morto por uma mulher que entrara na redação do *Jornal A Crítica* para matar Mário Rodrigues, pai de Roberto e Nelson, e diretor do jornal. Não o encontrando, matou o filho no lugar do pai. O próprio Nelson declarou mais tarde que esse assassinato marcou para sempre a sua vida, vindo mesmo a determinar a sua maneira de ser e a natureza de seu teatro.

público (ou o ator) e os personagens. Frye divide-os em “modo heróico ou mítico”, “modo realista” e “modo irônico”. Seguindo esse modelo analítico, podemos afirmar que, nas tragédias, os personagens, sempre deuses ou heróis, são vistos pelo público como seres superiores, sendo, portanto, olhados de baixo para cima; já no drama realista (onde se incluem todas as formas de comédia), os personagens são vistos ao mesmo nível do público, frente a frente; no caso da farsa, que corresponde ao modo irônico, eles são olhados de cima para baixo pela platéia. E, como esta se sente superior a eles, tais personagens podem facilmente tornar-se motivo de riso e de desprezo, já que o efeito cômico pressupõe certa insensibilidade e indiferença, relacionado que está com a ausência de emoção ou identificação por parte dos espectadores.¹² No âmbito da comédia, terreno no qual a identificação pode ocorrer, se a ação de um personagem, por seu caráter incomum, vier a provocar o riso da platéia, esse riso tenderá a ser contido e cheio de constrangimento. Desse modo, para que esse riso seja solto, descontraído, vivenciado em plenitude, torna-se indispensável a não identificação, o olhar superior, isto é, a entrada no reino da farsa.

Importante também, alerta Esslin, é reconhecer com Freud que, quando a platéia ri, essa atitude lhe proporciona um alívio de suas ansiedades e que este só pode acontecer porque aquilo que ela aprecia afeta diretamente ao personagem e não a si própria. Se essa ansiedade não fosse aliviada por completo e a platéia chegasse a sofrer com os personagens, estaria, então, caracterizada a tragédia; se, aliviada em parte e acompanhada por um sorriso de solidariedade com os personagens, teríamos a comédia. O fato é que se alguém ri de um personagem que acaba de ser ludibriado ou levou um trambolhão que o derruba fragorosamente, é porque considera que isso jamais acontecerá a si próprio.¹³

Eric Bentley acentua esse caráter, observando que a farsa oferece uma oportunidade especial: protegido na escuridão, o espectador vê se realizarem no palco os mais caros desejos inexprimíveis, através dos seres humanos mais violentamente ativos que podem brotar da imaginação humana. No seu entender, a farsa consubstancia os desejos de causar dano à família, de profanar os deuses do lar.¹⁴

Para Bentley, a finalidade da farsa é mesmo o riso, o que resume a sua arte à transposição de piadas para o palco, articuladas como personagens e cenas teatrais. De tal aspecto é que provavelmente deve ter-se originado a atitude preconceituosa que muitos têm com relação à farsa, recusando-se a reconhecê-la como categoria de valor teatral. Um exemplo de vítima desse preconceito é o nosso modo brasileiro de fazer a farsa, que ficou registrado em nossa cultura através do rótulo *chanchada*, e que, apesar de suas qualidades expressivas e comunicativas, só poucas vezes tem sido levada a sério.

Par a par com Freud, Bentley reconhece que essas piadas, em sua maioria, não são inofensivas, mas sim tendenciosas (pois têm intuitos de sarcasmo, escândalo e sátira), correspondendo ao nível de agressão que é indispensável ao gênero. Um gênero simples, mas que vai diretamente às coisas porque aceita as aparências, porque pode usar o ambiente ordinário sem ampliações e sem os vulgares homens da rua.¹⁵

Esslin, como Bentley, considera que a farsa existe para rir, mas que, em seus melhores momentos, “pode ser aguda e esclarecedora - revelando-nos a mecânica e a automação de nossas buscas frenéticas de sexo ou de *status*, ou os inúmeros modos pelos quais a sociedade tritura os pequenos”.¹⁶

3. O Cômico e a Farsa em Nelson Rodrigues

Por que a gente ri de Dorothy Dalton, do Dr. Lambreta, de Madame Cri-Cri ou de Ivonete, personagens da “farsa irresponsável” *Viúva Porém Honesta*? Exatamente porque não nos sentimos identificados com eles, porque para nós eles são “outros”, diferentes de nós. Seres dos quais podemos nos distanciar e aos quais nos sentimos superiores; seres cujo comportamento nós reprovamos e consideramos indigno, embora reconheçamos serem eles uma espécie de autômatos, comandados mecanicamente; seres cujos atos nos dão, na opinião de Bergson, “inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica”.¹⁷

Rimos deles porque seus vícios, segundo a interpretação bergsoniana, conservam-se independentes de suas pessoas, vêm de fora delas, correspondendo a categorias gerais e esquemáticas. Apenas inseridos nelas, eles mostram-se dependentes desses vícios, que têm a capacidade de tomá-los como instrumentos, ou de manobrá-los como se fossem fantoches. Diz Bergson que o bom autor cômico nos faz conhecer tão bem esse vício e nos introduz de tal forma na sua intimidade, que nos permite obter dele alguns fios dos bonecos que maneja; “passamos então também a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso”.¹⁸

É isso o que ocorre com relação ao compulsivo instinto corruptor do Dr. JB, ou com a submissão degradada do otorrino e do psicanalista, que não são “doentes” em particular, mas dependentes de uma “doença” exterior, geral.

Há, portanto, em tais efeitos cômicos, uma significação social, uma relação com o ambiente natural, que é a nossa sociedade.

Viúva Porém Honesta é, assim, um painel satírico dos sintomas que compõem a grande “doença” brasileira, tão bem representada e liderada pelo capitalista amoral que é o Dr. JB. Considerada como uma obra menor na dramaturgia de Nelson Rodrigues, devido a esse caráter de farsa, mas também por tratar-se de uma resposta clara e direta aos críticos que tanto o massacravam, é preciso, entretanto, reconhecer as suas inúmeras qualidades.

A chanchada é um elemento bastante presente no texto, como não poderia deixar de ser, já que se trata de uma “farsa irresponsável”, como a chamou o próprio autor, cuja matéria básica é o carnavalizado panorama social e cultural brasileiro. E aqui vale mencionar que, quando Nelson Rodrigues assim também classifica uma peça como *Dorotéia*, ele está sendo coerente, não obstante o fato de a maioria das pessoas até hoje ter dúvida ou dificuldade em assumir o tom farsesco de *Dorotéia*. Como demonstra a atitude de seu primeiro encenador, Ziembinski, que atribuiu um tom solene à sua montagem, confirmando a visão que muita gente tinha da peça como uma tragédia. Contudo, examinada com atenção, ficam claras suas características farsescas, principalmente se tomamos como referência a observação de Bentley, que aponta a farsa como “uma verdadeira estrutura de absurdos”.¹⁹ Veja-se o caso de personagens como D. Assunta da Abadia e seu filho, noivo de Das Dores, o qual não passa de duas botinas desabotoadas. A esse respeito, é interessante registrar o depoimento de Sábato Magaldi, que refere a encenação do texto pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1968, sob a direção de Heleny Guariba, em estilo farsesco, admitindo que “ao invés de diminuir o alcance da obra, ressaltou-lhe os valores profundos”.²⁰

Todavia, o elemento cômico e a chanchada não surgem na obra de Nelson Rodrigues apenas nessas duas peças, que ele classificou como “farsas irresponsáveis”, mas constituem uma presença constante em toda sua dramaturgia.

A chanchada, com seu uso da visão crítica, do mau gosto, do ridículo, da paródia etc., observa Ronaldo Lima Lins, chega mesmo a acentuar o tom de suas peças, sendo como é, capaz de revelar “uma das aberrações de nosso desenvolvimento”, ou seja, uma sociedade em progresso que conserva “a doença crônica de uma multidão de miseráveis e analfabetos”.²¹

A sua visão do mundo, que tem uma aparência de desilusão e um caráter obsessivo, leva-o a construir personagens de desenho fortemente humano, ainda que assustador, pois revelam os mais intrincados vícios, as mais aberrantes mazelas, fazendo-os se locomover sempre em um terreno próximo de uma fecunda comicidade, a qual, a qualquer momento, pode conduzir ao risível. Esse terreno é o patético, que só escapa do cômico por buscar diretamente a emoção do espectador, despertando-lhe a piedade.

Veja-se, por exemplo, *Perdoa-me por me Traíres*, uma “tragédia de costumes”, onde a Tia Odete, uma das poucas personagens rodrigueanas dadas como loucas pelo autor, tem sua loucura relacionada com a decisão de nunca sentar, a mesma decisão que adiante será tomada pela Ivonete de *Viúva Porém Honesta*, ao saber que ficou viúva; ou outra louca, a D. Berta de *Bonitinha mas Ordinária*, que tem a mania de andar de costas.

As mulheres irrealizadas do universo rodrigueano são outra fonte desse patético, como podemos ver nas tias de *Toda Nudez Será Castigada*, que chegam a afirmar a virgindade da

prostituta Geni, para poder justificar o casamento dela com seu irmão Herculano; na mãe de *Os sete Gatinhos*, que escreve obscenidades nas paredes do banheiro; na Tia Assembléia, de *Viúva Porém Honesta*, que diz palavrão em frente ao espelho; ou na Tia Solteirona desse mesmo texto, que sonha ter três mil e quinhentos amantes.

Patéticos são ainda o Dr. Werneck, de *Bonitinha mas Ordinária*, com sua ingenuidade de “dono da vida”, e que tem parentesco com o Abelardo, de *O Rei da Vela*, e com o Dr. JB, de *Viúva Porém Honesta*; ou o Arandir, de *Beijo no Asfalto*, com seu beijo puro transformado em motivo de sua desgraça; ou, ainda, o *Boca de Ouro* que, feito cadáver, aparece desdentado.

Em *Viúva Porém Honesta*, um texto profundamente anárquico, pleno de uma raiva tão incontida quanto criativa, Nelson Rodrigues põe a nu e lança ao chão algumas das mais tradicionais instituições de nossa sociedade, como a família, a psicanálise, o jornalismo. E o faz por meio de uma comicidade irresistível, que provoca o riso contínuo de seus espectadores. Para isso, lança mão de um hábil tratamento do ridículo e do grotesco, onde se pode captar os ecos de toda uma comicidade que se reflete em expressões como o circo, a chanchada, o teatro de revista, o pastelão, as comédias de Keaton, Chaplin ou Tati, o desenho animado e todas as manifestações teatrais praticadas pelo povo no mundo inteiro e que remontam aos antecedentes gregos. Trata-se, em linhas gerais, de uma farra irônica, satírica e cheia de deboche.

Nela o autor brinca com a lógica, a razão e a seriedade, jogando todo o tempo com dubiedades, como a ingenuidade de Ivonete que, mesmo “não sabendo nada sobre sexo”, prevarica quatro vezes na noite de núpcias; ou como o atropelamento de

Dorothy Dalton, ora por uma carrocinha de sorvete, ora por um ônibus.

Uma comicidade que se vale ainda de um recurso muito apreciado pelo autor e bastante comum em todo o universo de sua obra, como são as frases de efeito. Frases do tipo *Na minha opinião, a mulher só devia ter quinze anos, nem um minuto a mais, nem um minuto a menos*, que expressa a tara do Dr. Lambreta (uma hilariante caricatura dos profissionais da medicina, figuras que aparecem frequentemente na dramaturgia de Nelson Rodrigues), ou ainda, do mesmo personagem: *Uma boca aberta é meio ginecológica*. Categoria em que também se enquadram as afirmações da cocote Madame Cri-Cri: *Mulher só escolhe bem o amante*, ou de Dorothy Dalton: *A única coisa que eu admiro nas mulheres é que elas não cospem na rua.*”

O humor do texto apoia-se francamente numa sutil malícia, que desbanca todo o convencionalismo do comportamento humano. Dele eclode, como no resto da obra rodrigueana, um painel freudiano que lhe tem custado caro desde seus primeiros trabalhos. Até hoje, surpreendentemente ou não, evidencia-se certa dificuldade do público para digerir seu teatro, tamanho é o incômodo que este lhe causa.

Leo Gilson Ribeiro vê na presença da questão sexual no teatro de Nelson Rodrigues, “o signo de uma erotomania inquietante, semelhante à de Tennessee Williams”.²² Dramaturgo com quem ele comunga não só a descrição de uma galeria de aberrações sexuais, característica que sempre lhe acarretou sérios problemas com a censura, mas também a difícil absorção pelo público burguês, eternamente escandalizado com as peças de ambos.

Essa eroticidade é um dos elementos que reforçam a comicidade de *Viúva Porém Honesta*. O sexo e suas aberrações povoam o texto, permitindo-nos até dizer que se trata de *uma peça de sexo implícito*. Não é o caso da simples grosseria no trato com o sexo, da busca de provocar uma erotização do espectador, o que poderia caracterizar a pornografia, mas de tratar a verdade sexual sem pudor e de forma espontânea. Tal objetivo remete-nos ao campo natural da obscenidade, um fator tipicamente humano, permanente na vida social e correspondente a um desejo profundo do espírito, na opinião do inglês Havelock Ellis.²³

Madame Cri-Cri é talvez, entre todos os personagens da peça, o mais saudável, pois convive sem culpa com sua libido. É ela quem lembra que cada um tem sua tara. Contudo, afirma ela, só alguns poucos são capazes de confessar essas peculiaridades, como é o caso do Diabo da Fonseca, que sonha com uma viúva que seja honesta (desejo que ele transmite a Madame Cri-Cri com muita comicidade, pois embora declare só poder dizê-lo baixinho, em segredo, acaba fazendo-o aos berros, “como um possesso”).

O sexo, ou suas verdades subjacentes ao consciente, é igualmente motivo de riso através da figura efeminada e absurda de Dorothy Dalton, um foragido da FEBEM, que se vê transformado em crítico de teatro e marido da futura viúva; das relações insinuatamente incestuosas de JB e sua filha; da decrepitude amorosa de Dr. Lambreta e da Tia Assembléia, bem como de diversas outras situações.

A irreverente comicidade do texto, que está impressa também na denominação dos personagens, não perdoa nem mesmo a própria obra do autor, pois o nome de Madame Cri-Cri, observa Sábato Magaldi, é provavelmente uma corruptela da Madame Clessi de *Vestido de Noiva*.²⁴

O diálogo ágil e fluente da peça, assim como seu andamento, reforçam bem sua natureza de farsa, de acordo com a análise que Bentley, associando-se a Bergson, faz do gênero. No texto, o comportamento humano mostra-se bastante acelerado, pois o autor tem a intenção de torná-lo menos do que humano, fazendo-o divertido, por outro lado, por assemelhar-se ao funcionamento de máquinas de alta velocidade. Elemento ao qual pode-se ainda acrescentar o fato de que os personagens são, desde o primeiro momento, inteiramente revelados ao público, um desmascaramento que é próprio da farsa, pois na comédia um único personagem é que costuma ser desmascarado numa cena culminante.²⁵ Em *Viúva Porém Honesta* os personagens têm sua hipocrisia revelada de início, pois esse desmascaramento pode ser observado já no primeiro ato, quando o Dr. JB faz a apresentação de seus convidados. Cada um se mostra, ao outro e ao público, com sua verdadeira face, mesmo quando, utilizando-se de qualquer máscara que seja, simula um caráter diferente. É o que acontece repetidas vezes com a ambígua Ivonete, cuja “pureza” e “inocência” jamais enganam ninguém, a não ser por desejo próprio, como faz JB, seu pai.

Por outro lado, se todos, de uma forma ou de outra, estão submissos à vontade e ao comando de JB, este não passa de um tolo, enredado nas malhas de sua vilania e constituindo o que Bentley classifica como o *travesso*, elemento que é equivalente na farsa ao *vilão* do melodrama.²⁶

Leo Gilson Ribeiro cita um crítico que apontara no prazer de Nelson Rodrigues “em assustar o repousado gosto burguês”, uma intuitiva absorção do lema de Antonin Artaud: “O teatro foi feito para abrir coletivamente os abcessos”.²⁷

O que não se poderá jamais negar a esse autor que, juntamente com Oswald de Andrade, propiciou a entrada do teatro brasileiro na modernidade, é que seu teatro incomoda. Incomoda porque rastreia o mais recôndito de nossa realidade inconsciente, com uma urdidura de tal monta que tende a provocar reações como a que pude colher no depoimento de um jovem universitário que assistira a uma apresentação de *Viúva Porém Honesta*. Disse ele que, somente depois de estar de volta a casa, mais relaxado e distanciado, é que pôde digerir o impacto e a confusão que o espetáculo colocara em sua cabeça e, evidentemente, em seu coração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Tristão de Athayde, “Caminhos e Descaminhos”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 6.2.1981).
- 2 Eugène Ionesco, citado por Leo Gilson Ribeiro, “O Sol sobre o Pântano ou Nelson Rodrigues, um Expressionista Brasileiro”, in *Teatro Quase Completo*, vol. 4 (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966), pp. 390-391.
- 3 Ibid., p. 390.
- 4 Ibid.
- 5 Paulo Francis, “Nelson Nunca Foi um Intelectual”, *Folha de São Paulo Ilustrada* (São Paulo, 28.12.1980).
- 6 Ibid.
- 7 Tristão de Athayde, op. cit.
- 8 Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* (São Paulo: Perspectiva, 1987), pp. 59 e 54.
- 9 Ibid., p. 22.

- 10 Henri Bergson, *O Riso*, 2. ed., tr. Nathanael C. Caixeiro (Rio de Janeiro: Zahar, 1983), pp. 12-13.
- 11 Ibid., pp. 14-17 e Martin Esslin, *Uma Anatomia do Drama*, tr. Bárbara Heliodora (Rio: Zahar, 1978), p. 77.
- 12 Martin Esslin, op. cit., pp. 42, 43 e 78.
- 13 Ibid., p. 79.
- 14 Eric Bentley, *A Experiência Viva do Teatro*, 2. ed., tr. Álvaro Cabral (Rio de Janeiro: Zahar, 1981), p. 209.
- 15 Ibid., pp. 218-219.
- 16 Martin Esslin, op. cit., p. 81.
- 17 Henri Bergson, op. cit., p. 42.
- 18 Ibid., p. 17.
- 19 Eric Bentley, op. cit., p. 222.
- 20 Sábato Magaldi, op. cit., p. 101.
- 21 Ronaldo Lima Lins, *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979), p. 54.
- 22 Leo Gilson Ribeiro, op. cit., p. 377.
- 23 Havelock Ellis, *More Essays of Love and Virtue*. (s/r).
- 24 Sábato Magaldi, op. cit., p. 29.
- 25 Eric Bentley, op. cit., pp. 225 e 220.
- 26 Ibid., p. 225.
- 27 Leo Gilson Ribeiro, op. cit., p. 378.

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros: Metalinguagem e Resistência

Roberta Ramos Marques
Mestranda em Letras / UFPE

Resumo: *Este estudo tem por objetivo analisar o lúdico na terceira parte de Livro Sobre Nada, a última obra publicada por Manoel de Barros.*

Ao lúdico, através de um processo metalingüístico, associa-se o teor de "poesia resistência", como Bosi (1993) classifica os tipos de poesia que, pelo seu caráter experimental, recusam todas as formas em que se apresenta a ideologia dominante, seja numa determinada tradição literária, seja nos discursos explicitamente ideológicos, seja nas expressões cristalizadas pelo uso, os chavões, etc.

Résumé: *Cette étude a pour but d'analyser l'aspect ludique de la troisième partie du Livro Sobre Nada, la dernière oeuvre publiée par Manoel de Barros.*

L'aspect ludique, à travers un procédé metalinguistique, est associé au caractère de la "poésie résistance", c'est à dire les types de poésie qui selon Bosi (1993) ont un caractère expérimental, reffusant toutes les formes sous lesquelles se présente l'idéologie dominante, soit dans une tradition littéraire, soit dans les discours explicitement idéologiques, soit dans les expressions toutes faites et/ou dans les clichés, etc.

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar o aspecto lúdico em *Livro sobre nada* de Manoel de Barros. Ao **lúdico**, que se revela em *Livro sobre nada*, tanto na temática quanto na própria materialidade da linguagem, relaciona-se o teor de poesia resistência, que se pode atribuir a esta obra. A expressão poesia resistência é usada por Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia* (1993), para designar um tipo de poesia, como por exemplo a modernista, que, através de seu caráter experimental, nega todas as formas em que se apresenta a ideologia dominante, seja numa determinada tradição literária, seja nos discursos explicitamente ideológicos, seja naquelas expressões cristalizadas pelo uso, os “Chavões”, etc. Entre outros meios de que a poesia faz uso para fundar sua resistência à “palavra acostumada” (Barros, 1996: 71), o jogo (*ludus*), muitas vezes através de um processo metalingüístico, mostra-se de grande relevância. Pois, assim como a poesia, que, em tempos de capitalismo, vive “o seu purgatório” (Bosi, 1993: 219), o jogo possui determinadas características, como a gratuidade (relativa) e o descompromisso (também relativo) com a “ordem das coisas” (Bataille, 1993), além de transcender “as necessidades imediatas da vida” (Huizinga, 1996: 4), que o põem à margem de uma sociedade que tem como principal fim o consumo. A poesia, e nisto já está de antemão incluído *Livro sobre nada*, assume a sua condição de expulsão da República de Platão e “(...) resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (...) O ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (Bosi, 1993: 146). E o **lúdico** se instaura como ruptura (resistência) em relação a estes discursos correntes.

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

O trabalho se dividirá em duas etapas: em primeiro lugar, será feita uma exposição de algumas noções que fundamentam o **lúdico**, como tema e como processo poético, e, em seguida, será feita a análise da terceira parte do texto de Manoel de Barros, enfatizando o caráter crítico de “resistência” que o **lúdico**, através de um processo metalingüístico, assume nesta obra.

O Lúdico

O domínio lúdico dos santos e dos místicos é mais amplo do que o do pensamento racional, é inacessível à especulação submetida a conceitos lógicos. Há sempre um ponto de encontro entre o jogo e a santidade. O mesmo se verifica com a imaginação poética e a fé.

Johan Huizinga (*Homo Ludens*)

O termo **lúdico** deriva da palavra latina *ludus*, que pode designar tanto “exercícios ou (se combinada com a palavra *campester*) exercícios atléticos e jogos no Campo de Marte em Roma”, quanto “drama, teatro; jogos públicos; brincadeira, divertimento”; etc.

Neste teor semântico, englobam-se as características que interessam para o estudo do jogo na poesia. Em primeiro lugar, segundo Huizinga, o jogo constitui uma **atividade voluntária**, não necessária. E, por este motivo, explica-se o fato de ele estar muito mais atrelado à imagem da criança, ou mesmo dos animais, do que à dos adultos, para quem “o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo” (Huizinga, 1996). A segunda característica impor-

tante do jogo, conforme a descrição de Huizinga, é o seu cunho **ficcional**. O jogo não se confunde com a vida real, sendo, por exemplo, perfeitamente claro, para as crianças, o limite que se estabelece, no momento do jogo, entre essa (a vida real) e o “faz de conta”, que é enfatizado, por exemplo, pelos verbos, que passam a ser conjugados no pretérito imperfeito, em construções do tipo “eu era a mãe e tu, a filha”, ou mesmo, “faz de conta que eu morava aqui e você vinha me visitar”. Esse caráter ficcional do jogo antecipa algumas características formais. Por não consistir num meio de subsistência, o jogo sempre constitui um **intervalo**, geralmente nas “horas do ócio”, do cotidiano, com uma finalidade autônoma:

Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. (Huizinga, 1996: 12)

Quanto ao fato de tornar-se culturalmente útil e necessário, isto não diminui, segundo Huizinga (1996: 12), o caráter desinteressado do jogo:

(...) porque a finalidade a que obedece é exterior aos interesses materiais imediatos e à satisfação individual das necessidades biológicas. Em sua qualidade de atividade sagrada, o jogo naturalmente contribui para a prosperidade do grupo social, mas de outros modos e através de meios totalmente diferentes da aquisição de elementos de subsistência.

A terceira de suas características relevantes é o **isolamento**, a **limitação**. “É ‘jogado até ao fim’ dentro de certos limites de tempo e de espaço” (Huizinga, 1996: 12). Em relação à questão temporal, o jogo, que, como já se viu, constitui um **intervalo**, tem começo e fim bem definidos. E a

esta característica, liga-se o fato de que ele, quando finalizado, permanece vivo na memória, despertando o interesse de repeti-lo, embora se saiba que cada jogo, apesar de manter sua estrutura e suas regras próprias, lançará, a cada vez que se realiza, suas nuances, inclusive conforme os jogadores, o que o faz “criação nova do espírito” (Huizinga, 1996: 13). Quanto ao espaço, o jogo também o tem de forma bem delimitada:

A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. (Huizinga, 1996: 13)

“Em cujo interior se respeitam determinadas regras”. Neste enunciado, chega-se a um elemento fundamental: as regras. Dentro dos espaço e tempo restritos do jogo, existe uma ordem “suprema e absoluta”, que depende, inevitavelmente, de determinadas regras. E nesta tendência à ordem, a ser belo, o jogo fortalece o seu ajuste com a estética:

É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. (Huizinga, 1996: 13)

Assim como a sua relação com a estética depende de suas regras internas, delas também depende o prazer que o jogo proporciona a seus participantes, de forma que qualquer ruptura no interior desta atividade que consiste numa ruptura com a

“ordem das coisas” cotidianas, significa o fim do jogo. Quem a pratica logo é nomeado como o “desmancha-prazeres”, pois consegue desfazer a ilusão de ordem prazerosa que o momento lúdico propicia.

No âmbito estético, e aqui mais especificamente na literatura, a forma poética, na sua origem mas não só nisto, muito se aproxima da forma lúdica:

Em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo - jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. (Huizinga, 1996: 136)

Mas, para além da relação “genética”, o jogo e a poesia estão intimamente relacionados no que se refere à sua estrutura interna. Tem-se como exemplo a **repetição**, que se apresenta como uma característica das formas mais elevadas de jogo, nas quais “os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto” (Huizinga, 1996: 13). À **repetição** lúdica logo se pode relacionar a **recorrência** (ou repetição) a que se refere Alfredo Bosi (1993: 31), como tendo, na poesia, “uma função mestra de apoio sensorial”.

Algo que se torna uma espécie de paradoxo, tanto para o jogo quanto para a poesia, é a **seriedade**. O jogo, quando o paradigma são os fatos cotidianos, recebe o caráter de não-seriedade, até porque é um meio de divertimento. Mas, dentro dos seus limites, é necessário muita seriedade para que a ordem urgida pelo seu efeito prazeroso possa existir dentro dos seus limites espacio-temporais. Em relação à poesia, poder-se-ia dizer algo semelhante, embora, talvez por envolver outros fatores como o mercado, o consumo, a formação de idéias, sua

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

seriedade seja, aparentemente, considerada menos paradoxal. O fato, no entanto, é que a sua seriedade não consiste nestes fatores extra-literários, mas no seu compromisso com a autenticidade, na sua capacidade de abertura de uma nova ordem, e até, no seu relativo “desinteresse” por esses fatos pertencentes da vida real: o mercado, o consumo, etc.:

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (Huizinga, 1996: 133)

Finalmente, todas as outras características do jogo que foram arroladas aqui consistem em aspectos pertencentes também à criação poética, de forma que:

Não é apenas exterior a afinidade existente entre a poesia e o jogo, ela também se manifesta na própria estrutura da imaginação criadora. Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. (Huizinga, 1996: 148)

Entretanto, talvez seja um único fator externo o que aproxima o jogo e a poesia em vários aspectos: a “necessidade do jogo social”.

A palavra rítmica nasce dessa necessidade. Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo. (Huizinga, 1996: 157)

Dentro de uma visão tripartida dos gêneros, a lírica corresponde, segundo Huizinga, à forma que está mais próxima do jogo, por ser também a que, na sua origem e pela sua estrutura interior, é a “mais distante da lógica e mais próxima da música e da dança”. Há, no entanto, de se fazer uma ressalva quanto à relação da lírica com a música como fator imprescindível para que se atribua uma função lúdica à lírica. Sabe-se que essa relação se pauta no aspecto rítmico da poesia. No entanto, a lírica que não apresenta uma métrica que lhe ofereça um ritmo regular e bastante evidente possui, por outro lado, outros mecanismos que carregam em si a noção do lúdico. A poesia moderna, que já não ambiciona, antes rejeita, a imitação (*mimesis*) da vida, volta-se para si mesma e passa a jogar consigo própria, como uma forma de questionar o próprio caráter arbitrário de uma linguagem que se diga mimética e sua capacidade de construir realidades. Ela passa a ser, então, metalingüística, mas não se confunde com o discurso crítico, embora tenda a se fundir com ele:

(...) posso entender por “metalinguagem” não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo. Aqui, a consciência trava mais uma luta e cumpre mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto”. (Bosi, 1993: 149)

Mas esta consciência pode realizar-se também através de outros procedimentos que não a **paródia** ou a “pura e irônica citação”. E é desta consciência, que torna tênue o limite entre a literatura e a crítica, através de um processo experimental, que a poesia moderna extrai o seu prazer lúdico. Este já não consiste, portanto, no efeito ilusionista da *mimesis*, através de meca-

nismos como a métrica, a onomatopéia, etc., mas no próprio desvendamento da potencialidade não só ilusionista mas também ilusora da linguagem. E é assim que o termo **lúdico** parece se relacionar mais a um dos sentidos do substantivo *ludus*: zombar. A poesia parece, então, zombar da ingenuidade envolvida no processo de vangloriação e aceitação das estratégias de sedução de determinados discursos, como o da própria tradição literária.

Nisto consistem, paradoxalmente, a seriedade e a eterna marginalidade da poesia. Ela mantém, no decorrer da história, a sua liberdade (não importa através de que meios) de ser ambígua, mesmo quando denuncia. Ela joga com seus sentidos e os do leitor, com a intenção de questionar o seu próprio processo sedutor e o dos discursos de poder, etc. É ambígua porque é a forma que encontra de permanecer viva, numa condição que é justamente o que a faz, segundo Octavio Paz (1973: 189-190), um motivo de receio para a sociedade:

La discordia latente en todo poema es una condición de su naturaleza y no se da como desgarradura. El poema es unidad que sólo logra constituirse por la plena fusión de los contrarios. No son dos mundos extraños los que pelean en su interior: el poema está en lucha consigo mismo. Por eso está vivo. Y esta continua querella - que se manifiesta como unidad superior, como lisa y compacta superficie - procede también lo que se há llamado la peligrosidad de la poesía. (...) La desconfianza de los Estados y las Iglesias ante la poesía nace no sólo del natural imperialismo de estos poderes: la índole misma del decir poético provoca el recelo. No es tanto aquello que dice el poeta, sino lo que va implícito en su decir, su dualidad última e irreductible, lo que otorga a sus palabras un gusto de liberación.

A poesia está, assim, sempre se ajustando a fim de conservar o seu caráter dúbio, conflituoso, por meio da nova

ordem que se instaura, assim como no jogo, como um **intervalo** no cotidiano, preservando-a de ser uma “justificação do presente: má poesia” (Bosi, 1993: 151). É mantendo esta sua condição que a poesia estabelece a sua resistência (“poesia resistência”), que pode se manifestar de formas que variam. Assim, comenta Alfredo Bosi (1993:144-145):

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*).

A **poesia metalinguagem**, termo também usado por Alfredo Bosi, facilmente se enquadra como uma outra face da resistência, já que, como no exemplo da paródia, volta-se para a própria literatura, cumprindo também uma função crítica.

O jogo aparece também como resistência nas palavras atentas de Afonso Ávila (1980: 23):

Há quem o entenda um fenômeno natural, não apenas manifesto através de uma predisposição anímica do homem, mas abrangente a outros seres susceptíveis também de eventuais tendências à ruptura ou suspensão da ordem *séria* da vida e da rotina orgânica da natureza.

Neste estudo de Afonso Ávila, onde é enfatizado o lúdico no barroco, ele não deixa de lado, em suas considerações, o “artista moderno”, apontando a afinidade entre sua relação com o lúdico e a do artista barroco com esse mesmo elemento. E faz tal comparação nos seguintes termos:

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

(...) o jogo é uma forma de plenitude existencial -, vem em abandono da arte desse exímio jogador que foi o homem barroco e ao mesmo tempo nos encaminha para a assimilação mais franca da constante formulação lúdica que permeia a linguagem estética de nossos dias. (Ávila, 1980: 24)

Embora, neste estudo de Afonso Ávila, e é pertinente que assim seja, o artista barroco receba uma comparação com o artista moderno, é apenas este último que, ao menos por enquanto, aqui interessa. E quanto a ele, o autor registra o “jogar criativamente com as formas” como uma necessidade, através da qual se submetem “à contínua indagação novos prospectos de representação ou transfiguração do real” (Ávila, 1980: 25).

Quanto a essa necessidade, Afonso Ávila (1980: 28) registra, conforme uma abordagem histórica da arte, que nem sempre ela é vista como tal, mas como “ornamento”, seja em uma aplicação lukacsiana, seja em outras que distingam “formas perenes e clássicas da criação”, o que se torna mais evidente contra as vanguardas:

O curso contemporâneo das vanguardas, desde o simbolismo na poesia ou o impressionismo na pintura, isso ainda em fins do século dezenove, tem enfrentado sempre as barreiras dessa obstinação e resistência. E uma das freqüentes acusações que se levantam contra as vanguardas dirige-se precisamente à liberalidade com que elas se entregam ao jogo das formas. Acoimados de formalistas, de cultores da arte-pela-arte, os artistas avançados recebem ainda outros ataques mais frontais e contundentes, pois seus adversários, numa reincidente distorção, costumam ver o fantasma absenteísta onde tão-somente há o projeto da pesquisa, o estigma da alienação onde prepondera a postura inventiva.

Devido a todas estas celeumas, Afonso Ávila adverte para o quão perigoso é o estudo deste elemento na obra de arte. Expõe ainda a visão de alguns autores, como Moritz Geiger e Herman Schneider, segundo os quais a arte, mais especificamente com relação com o jogo, é bastante funcional ao desejo de alguns de fugir à realidade. Contra o que Afonso Ávila (1980: 29) rebate:

É preciso que se avalie a incidência lúdica na obra de arte dentro de uma visada globalizadora, capaz de alcançá-la não só enquanto recurso da autonomia criativa do artista, mas ao mesmo tempo como alternativa da liberdade subjetiva, diante do estrangulamento ético e da pressão histórica, estes sim fatores permanentes da alienação do homem. Pois sempre que ele se sinta acuado pelas forças da conjuntura ideológica e social, o artista estará fatalmente tentado a uma espécie de *rebelião através do jogo*.

Isto lembra, imediatamente, a comparação que Huizinga faz entre o jogo e a competição. Embora tanto os gregos quanto os latinos tivessem palavras distintas para designar estes dois aspectos^{*}, Huizinga (1996: 56) não mostra dúvida quanto à afinidade entre eles:

O fato de a maior parte das competições dos gregos serem realizadas com uma seriedade mortal não é razão para separar o *agon* do jogo, ou para negar o caráter lúdico do primeiro. A competição possui todas as características formais e a maior parte das características funcionais do jogo.

^{*} Grego: jogo = *paidia* / competição = *agwn*; Latim: jogo = *ludus* / competição = *competitio*. Fig. *aemulatio*, *contentio*.

Então o jogo se constitui como *agon*. E a “rebelião através do jogo” é atingida, na arte, justamente por meio do combate que se trava entre o artista e o “estrangulamento ético” e a “pressão histórica”. Com este combate, a obra de arte, a literatura, atinge a autonomia que deseja:

Essa autonomia pretendida da obra só se concretizará, porém, na medida em que o autor, imprimindo simultaneamente à sua escritura força de convicção semântica e direção de polaridade estética, for capaz de suscitar o fenômeno do *estranhamento*, isto é, de quebrar, com a *novidade* de sua criação, uma noção de conhecimento ou representação do mundo já convencionalizada pelo uso rotineiro da língua (vem a propósito a observação de Roland Barthes de que, para o escritor, “*escrever significa estremecer o sentido do mundo*”). (Ávila, 1980: 40)

O “estranhamento” poderia adquirir conotações um pouco carregadas, talvez associadas à noção formalista de **desvio**. No entanto, aqui se entenda “estranhamento” por uma ressemantização das palavras dicionarizadas (ou a “invenção” de outras), a negação, como já foi exposto, de um processo mimético de representação do mundo, além de outros artifícios, mas sempre associados à noção de contexto, e não a idéia de **desvio**, que funda a dicotomia, aqui considerada inválida, entre **língua literária** e **língua ordinária**.

Estes aspectos, além de outros, que, atrelados ao contexto, proporcionam o “estranhamento” de que faz menção Afonso Ávila, serão expostos como recursos através dos quais será identificado o teor lúdico da terceira parte de *Livro sobre nada*, a ser analisada no capítulo seguinte.

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros: Metalinguagem e Resistência

*Palavra poética tem que chegar ao grau de
brinquedo para ser séria.*

Manoel de Barros (*Livro sobre nada*)

O motivo de se ter escolhido a terceira parte de *Livro sobre nada*, que tem (quase) esse mesmo título, já antecipa um dos tópicos desta análise. LIVRO SOBRE NADA é um título que surge, segundo o “autor” (não necessariamente o empírico) no **Pretexto** de sua obra, a partir do que escreveu Flaubert a uma amiga, em 1852, a respeito da vontade que tinha de escrever um livro sobre nada, que se sustentasse apenas pelo estilo, mas, adverte, não o nada existencial ou metafísico. O **nada** de *Livro sobre nada* é:

(...) nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (Barros, 1996: 7)

Não valeria a pena empreender a busca de uma certeza de se este **nada** consiste no que o autor nega em relação ao de Flaubert. Não se pode, afinal, aceitar a ilusão quanto à possibilidade de resgate da intenção original de uma obra. É, entretanto, possível, a partir das palavras citadas acima, prever a potencialidade metalingüística de *Livro sobre nada*, o que justamente vai se tornar mais evidente na parte em que foi escolhida para aqui ser analisada.

A função lúdica de *Livro sobre nada* reflete-se, de forma mais abrangente sobretudo, no seu caráter metalingüístico, que, pode-se interpretar, cumpre a função de apontar

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

as regras que devem proporcionar a “ordem” estética responsável pelo prazer experimentado dentro do “intervalo” no cotidiano, que é a obra.

A parte três se intitula ***O Livro sobre nada***. Nota-se aí o artigo definido, que não aparece no título geral da obra, parecendo querer dar a esta parte um valor específico: trata-se, talvez, de uma “sessão” responsável por dizer em que deve consistir o tal livro sobre nada ambicionado pelo escritor (não necessariamente o empírico). E daí o seu cunho predominantemente metalingüístico, apesar deste estar, se se quisesse usar uma nomenclatura funcionalista, subordinado, naturalmente, à função poética, que ora se revela mais evidente, ora mais diluída, como acontece no terceiro, se assim se pode chamar, verso:

Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira. (p. 67)

Onde se verifica uma tenuidade do limite existente entre o poético e o prosaico, numa conotação não pejorativa. Neste verso, está tratada a importância da poesia, como um meio não necessariamente de conhecimento, no sentido mais objetivo, texto que tem como fim a informação, mas como um meio de se adquirir um conhecimento expressado, artisticamente, por um indivíduo, portanto construído a partir de sua experiência subjetiva. E por ser explicitamente subjetiva conserva uma maior autenticidade em relação às fontes de conhecimento, como os discursos absolutizantes, construídas com um interesse ideológico específico, e, por isso, muitas vezes capaz de manipular de uma forma, de uma forma muito mais perigosamente, arbitrária. *Há maneiras sérias de não se dizer nada, mas só a poesia (...)*. Nisto, é lançada uma ambigüidade: há maneiras sérias, mas só é verdadeira a poesia,

que não é uma maneira séria, pois é originalmente lúdica; ou, entre as muitas maneiras sérias, a poesia é a única, sendo também séria, que é verdadeira. Poder-se-ia ir a fundo nesta dúvida, para se tentar desfazer esta dubiedade, mas de pouco valeria já que esta ambigüidade já corresponde a um aspecto paradoxal da própria poesia, assim como do jogo, ambos “não-sérios” quando concebidos como um intervalo, dotado de prazer, na vida cotidiana, porém sérios dentro de sua estrutura interna, onde a ordem, as regras são imprescindíveis para o seu sucesso.

Esta questão quanto à validade da poesia como fonte válida de conhecimento também está, de maneira diversa, no segundo verso:

Tudo que não invento é falso. (p. 67)

A poesia é invenção e justamente por sê-lo, está mais próximo do autêntico, está mais próximo do conhecimento a que se referiu Mário Faustino, crítico e escritor:

- Para mim o conhecimento poético tem mais valor - consideradas as relações e oposições entre espaço e tempo, entre o real e o ilusório - que o conhecimento místico ou o propriamente científico. (Faustino, 1977: 32)

Essa relação do verso de Manoel de Barros com as palavras faustininas lança um outro elemento neste verso: **intertextualidade**. Seja ela consciente ou não. E este aspecto não só existe desta forma como é também tratado como tema metalingüístico, de forma metafórica, no quarto verso desta parte:

Tem mais presença em mim o que me falta. (p. 67)

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

O que falta no indivíduo é o **outro**. Mas ao mesmo tempo, o **outro** vai compor o indivíduo, este construído, em boa parte, do conhecimento que ela absorve e o respaldo cultural que ele adquire (o outro). Além deste verso, da terceira parte do livro, há outros momentos, como na última parte da obra, em seu próprio título:

Os outros: o melhor de mim sou Eles (p. 73)

Onde o *Eles*, como letra maiúscula, já antecipa toda a relação intertextual explícita, que vai compor esta parte da obra, com figuras como: Picasso, Rômulo Quirga, Braque, Klee, Chagall, Arthur Bispo do Rosário, etc.

Assim como o registro do fenômeno da **intertextualidade**, o sujeito enunciativo de *O Livro sobre nada* lança, num discurso metalingüístico, como se o seu objetivo fosse expor a poética com a qual comunga, outras questões de interesse comum à Teoria da Literatura e à Crítica Literária. Por exemplo: a presença, mesmo que diluída, inevitável do sujeito da enunciação na própria materialidade poética. O sétimo verso, através de uma construção metafórica, reforça a impossibilidade de uma linguagem totalmente neutra, impessoal:

Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou. (p. 67)

Ausência de boca se revela como a ausência de um ser de linguagem, ou, se se quiser, um sujeito da enunciação, o criador primevo da palavra que se encontra no enunciado, o *ser que a revelou*. Na metáfora se assinala a fragilidade do liame entre a poesia e a crítica ou a teoria. Pois se poderia ter tema similar escrito em palavras de um outro efeito, mais

“adequado”, por exemplo, a um texto acadêmico. Porém, trata-se de um texto poético, e, assiml trata de delimitar o seu gênero, mas, voltando para si próprio, como tema, revela outro aspecto de sua natureza: o **hibridismo**. É poético porque se diz como tal e sua linguagem, vinculada ao contexto em que se insere, não possibilitaria negá-lo. Mas é também crítico à medida que abarca questões de interesse da crítica. E deste caráter híbrido, que desfaz não só a dicotomia “texto poético X texto crítico”, mas também e, sobretudo, a dicotomia “poesia X prosa”, cuida o verso trigésimo primeiro, que soa como uma confissão:

Por pudor sou impuro. (p. 71)

Nada impede que essa impureza se contraponha à pureza de gênero tão ambicionada pelo Classicismo, contra o qual o **hibridismo** se anuncia como resistência, como aconteceu, primeiramente, no Romantismo, e foi retomado, como prática mais sistemática e como postura crítica, no Modernismo. Outro verso, o trigésimo segundo, lançando mão de um jogo semântico, poder-se-ia dizer, barroco, volta-se talvez para o mesmo tema:

O branco me corrompe. (P. 71)

Neste verso, é estabelecida uma antítese, já que a cor branca, normalmente, é associada à pureza e, neste verso, concorda com o verbo corromper. Através desta antítese se instaura a coerência semântica deste verso com o anterior: deve-se, então, resistir ao branco (a pureza), já que ele corrompe. Por outro lado, numa interpretação mais atenta à natureza concreta das cores, o branco pode ser tomado pela cor que tem em si a presença de todas as cores. E então, o verbo **corromper** ganha uma conotação positiva: já que o branco é esta fusão de todas as

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

cores, é heterogêneo, é bom, numa visão defensora do **hibridismo**, que se seja corrompido por ele.

Ainda sobre a questão dos gêneros, só que desta vez para apontar algumas características inevitáveis da poesia diferenciadoras da narrativa, o décimo nono verso “teoriza”:

Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia. (p. 69)

O verso introduz um aspecto fundamental inerente à narrativa: a idéia de *contar alguma coisa*. Mas vai ainda mais além, deixando a teoria um pouco ao lado ao não ocultar a preferência pelo gênero poesia.

Apesar da fragilidade do limite entre o discurso crítico ou teórico e o discurso poético em ***O Livro sobre nada***, há, por outro lado, uma determinada certeza quanto a distinção entre os objetivos de um texto que se diga crítico e um texto que se diga poético. Opondo-se, mais uma vez numa postura resistente, à idéia de que a poesia tem de ser útil (esta seria a condição para que ela fosse aceita na República idealizada por Platão), informativa e didática, o verso nono defende a sugestividade da poesia:

Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção. (p. 68)

Contra a utilidade e o didatismo, opõe-se não só a sugestividade da poesia, mas sobretudo a qualidade fulcral da função lúdica comum à poesia: a inutilidade, no sentido de um não compromisso imediato com a praticidade mecânica do cotidiano. E esta função lúdica se reflete principalmente no

trabalho com as palavras, considerado, injustamente, “excessivo” e portanto desnecessário, como já foi dito no capítulo anterior, por aqueles críticos que vêem até mesmo o próprio aspecto estilístico como **ornamento**, e não como expressão individual inevitável.

Todos os aspectos tratados anteriormente refletem o lúdico de uma forma diversa da que Huizinga atribui à poesia: através da música. Desmascarar, metalingüisticamente, a própria poesia, além de outros recursos a serem revelados, substitui a música no seu valor rítmico, que atribui, segundo Huizinga, a função lúdica à poesia. E a favor da independência do valor lúdico da poesia em relação à música, manifesta-se o décimo verso:

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo. (p. 68)

A *encantação*, fantasia ou ilusão lúdica de um verso não depende unicamente do ritmo (elemento mais primário da música), mas do *ilogismo*. O que dá o caráter de ilógico ao ilogismo poético é a comparação entre ele e a lógica da ordem cotidiana. A poesia, como o **jogo**, instaura uma nova ordem, através de uma estrutura que nem sempre confirma ou se espelha na realidade. A “dissonância” causada por esse ilogismo torna-se inevitável para que se entre, em detrimento do real, na ordem prazerosa da qual comungam poesia e jogo, através, por exemplo, da ressemantização dos sentidos dicionarizados e da ruptura com a sintaxe tradicional. Veja-se, por exemplo, este verso:

Sou muito preparado de conflitos. (67)

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

Nele, percebe-se como a quebra da expectativa no nível semântico instaura o (aparente) ilogismo, o que não resulta num “oco” de sentido, mas, pelo contrário, permite à poesia que se feche em sua nova ordenação, para em seguida explodir em quantidade de possibilidades de sentido. Somente na poesia, esteja ela onde estiver, é possível ser *muito preparado de conflitos*. Assim ela se torna o lugar privilegiado para o que é “excesso” ou “delírio”, num discurso que tenha como fim apenas comunicar. Em sua ordem peculiar, torna possível fundir contrários, criar objetos inimagináveis, enfim, *molecar* a linguagem (como diz o próprio Manoel de Barros), etc. Perceba-se o que acontece, por exemplo, com o oitavo verso:

O meu amanhecer vai ser de noite. (p. 68)

Torna-se evidente neste verso a relação da poesia com o jogo e a relação de ambos com a noção de “resistência”. O amanhecer ser de noite só se torna possível através da ficção, inerente tanto ao espaço e ao tempo delimitado dentro do jogo, quanto na poesia (e na literatura de uma forma geral), e o desejar que se seja, posto ao lado do que é real, apresenta-se como uma atitude de resistência à ordem natural ou, talvez, institucional das “coisas”. O mesmo pode se aplicar ao verso décimo terceiro:

Para ter mais certezas tenho de me saber de imperfeições.
(p. 68)

Ao paradoxo gerado pelo décimo quarto verso:

A inércia é meu ato principal. (p. 68)

Ou ainda na aparente ausência de sentido do verso décimo quinto:

Não saio de dentro de mim nem pra pescar. (p. 68)

Diz-se “aparente ausência de sentido”, pois é perfeitamente possível extrair-se, não um sentido, mas sentidos que emanam destas construções metafóricas. Não se querendo encerrar outras possibilidades de leitura deste verso, é perfeitamente possível, por exemplo, entendê-lo como metáfora da impossibilidade de dissociar-se a subjetividade das ações, até mesmo as mais simples (como *pescar*), dissociação esta que, existindo, homogeniza, para não dizer massifica, os indivíduos. O que acontece com esses versos de aparente ilogismo ou falta de sentido, é que eles encontram uma nova forma de construir as mesmas coisas, tirando-lhes a exaustão que as expressões cristalizadas pelo uso do dia-a-dia lhes causam. A metáfora, então, transporte de um sentido através de outro objeto, serve como meio mais eficaz de tirar a obviedade do óbvio, para criar uma estranheza no que já é tão acreditado como verdade incontestável e que, não poucas vezes, esconde uma forte e, talvez, perigosa, carga ideológica: “as supostas idéias claras mascaram mentiras” (Holanda, 1996: 81). Desta forma, comenta Lourival Holanda (1996: 87):

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.

O Lúdico em *Livro sobre nada* de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

Em outras palavras, não abandonando o seu caráter metalingüístico em nenhum momento, *O Livro sobre nada* diz, em seu trigésimo terceiro verso:

Não gosto de palavra acostumada. (p. 71)

Neste verso, parece condensar-se a proposta de resistência da poesia a que se refere Alfredo Bosi, e que, aqui, associa-se ao que se faz em *Livro sobre nada*, como um todo. Contra a *palavra acostumada* (“palavra de ordem”) é que se manifesta a ressemantização do mundo, dentro de uma nova ordem criada pela poesia, assim como o faz o jogo.

Nessa situação decadente, há por toda parte a angústia do inautêntico, a saudade de “palavras” enraizadas no manacial do verdadeiro. (Buzzi, 1996: 46)

Dentro desta nova ordem, aponta-se o que já se tornou inautêntico, morto, em qualquer retórica, antiga ou moderna. Não resta dúvida, pois, que a poesia resistência é o lugar da negação da *palavra acostumada*, que, metonimicamente, substitui todas aquelas

“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”. (Holanda, 1996: 82)

A poesia, e enfaticamente, a poesia resistência, investe, ao contrário, na “pulsão criadora das imagens”: Em *O Livro sobre nada*, esta investida vai até o seu limite, que consiste justamente em a linguagem **brincar** (*ludere*), imagística e metalingüisticamente, com seus próprios artifícios de criar uma ilusão (*illudere*). E, nunca interessado em criar verdades

absolutas, mas antes questionar as que se desejam crer pelos discursos correntes, a poesia de ***O Livro sobre nada*** desmitifica sua própria capacidade de criar verdades, expondo até mesmo o caráter intraduzível da realidade, dentro da qual poderia entrar a noção de verdade: “escrever *sobre* alguma coisa é destruí-la” (Barthes, 1991: 92). É o que parece dizer, metaforicamente, o verso vigésimo primeiro:

As palavras me escondem sem cuidado. (p. 69)

Que pode perfeitamente ser relacionado à condição de inexprimível de que fala Barthes, quando analisa o *discurso amoroso*, mas que se aplica não só a este mas a qualquer um que tente expressar algo que já existe antes e fora dele, algo que se modifica ao tentar ser retomado pelas palavras. Perceba-se a similaridade das palavras de Barthes (1991: 92) com as desse último verso:

Não posso *me escrever*. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vazio (...).

O verso seguinte ao que foi citado mantém com ele um inevitável diálogo, que se revela da seguinte forma:

Aonde eu não estou as palavras me acham. (p. 69)

Algo que não se pode deixar de conferir à comparação entre os versos manoelinos e as palavras de Barthes, é que, enquanto este último se refere especificamente à escritura, ***O Livro Sobre Nada*** parece estender tal reflexão à oralidade, não explicitamente, mas diluidamente ao retomar, em sua própria escritura, muitos recursos mais afeitos à modalidade oral da língua, explorando-lhe a poeticidade em potencial. A forma como é explorada a oralidade em ***O Livro sobre nada*** reflete que:

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

**a existência autêntica não é algo que flutua acima da
cotidianidade “decadente”. É antes uma *maneira*
modificada de viver essa “queda afortunada”. (Buzzi,
1996: 46)**

A oralidade, então, compara-se ao que o autor nomeia, em algumas entrevistas concedidas a jornais e revistas, como inutilidades. Objetos encontrados no chão (no caso da poesia, também as expressões próprias da oralidade), sem utilidade, são para Manoel de Barros, como para Marcel Duchamp nas Artes Plásticas, o mais importante manancial de poeticidade. O ***Livro nobre nada*** não é senão o livro que condensa a essência de sua poética em seu próprio título: o **nada** pode ser, finalmente, tudo que é útil apenas para a poesia. Em uma entrevista realizada com o autor, no Caderno *Domingo* do Jornal do Brasil (s.d.), a atriz e poeta Elisa Lucinda após comentar sobre o sucesso de venda deste último livro e a sua premiação no último concurso Nestlé, pergunta, brincando um pouco com o autor, como ele se sente com o fato de inutilidade dar prêmio Nestlé. Ao que ele responde, humilde e esclarecedoramente:

Fico inchado que nem um sapo brabo. Claro que tudo isso é bom. Você sabe até melhor do que eu qual o sentido que dou à palavra inutilidade. Ela é tudo que seja útil à poesia. Que nem voar sem asa.

E nisto é criado um outro elo entre a poesia e o jogo: a inutilidade específica de que fala Manoel de Barros. O que é útil à poesia e ao jogo não é exatamente útil “às necessidades imediatas da vida”, como já dizia Huizinga. E a poesia, como em ***Livro sobre nada***, que prega uma poética da inutilidade, funda duplamente o seu caráter de resistência à função utilitária da técnica, da indústria, do mercado, etc. Nisto, como já foi dito teoricamente aqui, consiste a sua seriedade. É preciso que a poesia seja “inútil”, confirmando a sua função lúdica, para que ela seja séria, isto é, cumpra sua verdadeira função, que não

dissocia o deleite do questionamento dos significados “acostumados” do mundo, dos discursos de poder, etc. O que, senão isto, diz com maestria o verso trigésimo quinto?

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria. (p. 71)

Palavra poética tem que, portanto, assumir sua função lúdica, em primeiro lugar, para que não seja, como disse Alfredo Bosi, “justificação do presente: má poesia”. Quando não é justificação do presente, possui a “periculosidade” de que fala Octavio Paz, pondo-a, desde a República de Platão, sempre à margem da sociedade. Quanto à visão idealista em que Platão julga a arte como uma imitação em segundo grau da natureza e, por isso, imperfeita, parece se dar conta o verso trigésimo:

O artista é um erro da natureza. Bethoven foi um erro perfeito. (p. 70)

Onde, fazendo uma intertextualidade exoliterária (Aguilar e Silva, 1992: 629), parece-se reconhecer, não sem ironia, a condição do artista dentro da sociedade, aos olhos da qual o *artista é um erro*, pois nem sempre está em função dos interesses desta. Ao contrário, lança ambigüidades que tendem, antes, a questionar os discursos defensores dos interesses do poder, como comenta Octavio Paz (1973: 190):

No es tanto aquello que dice el poeta, sino lo que a implícito en su decir, su dualidad última e irreductible, lo que otorga a sus palabras un gusto de liberación.

É ainda lúdica a sua dubiedade que é temida pela sociedade, e é lançada sua resistência às certezas incontestáveis, à “sensatez” dos discursos pautados numa falsa ordem, contra a qual a poesia lança a sua, onde tudo é ordem, beleza, seriedade, **brinquedo**. Nesta verdadeira ordem, que nada tem a ver com a

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

real, ***O Livro sobre nada*** o que, dentro do paradigma empírico, é o insensato, o ilógico, o *non-sense*. Mas que, na verdade, é a negação de uma razão, de uma lógica que há muito já não convence, já nega a si própria, criando-se, assim, no espaço e no tempo delimitados da obra, o meio mais seguro de verdades e não de uma verdade, ou das certezas absolutizantes, pretendidas pelas *palavras acostumadas*. Veja-se o que dizem estas palavras de Gilles Deleuze (1988: 74) a respeito do *non-sense*:

O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. E é isto que é preciso entender por non-sense.

Desta forma é que se permite o vigésimo sexto verso dizer:

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. (p. 70)

O que alude à liberdade que deve possuir as palavras poéticas, já que os passarinhos são seres que voam, além de não deixar de remeter, mesmo que inconscientemente, à ambição maior de toda poesia: atingir o “mito da linguagem adequada” (Lefebvre, 1975: 81), a linguagem dos deuses, uma espécie de linguagem universal, que torne viável o diálogo entre o homem e a natureza. Sobre este diálogo, o verso vigésimo parece também fazer registro:

Eu queria ser lido pelas pedras. (p. 69)

Embora se possa intuir que *ser lido pelas pedras* também possa ser um *alarme para o silêncio*, como adverte o próprio autor, em seu **Pretexto**, o verso chama atenção para um outro aspecto pretendida pela poesia: agir sobre o que está imóvel, a própria sociedade.

Há de se mencionar a ilustração de Wega Nery dentro da obra. Ela também cumpre os seus sentidos que não poderiam se relegar ao abandono do silêncio, desta vez numa conotação não tão positiva quanto a que defende Manoel de Barros. Dentro da parte analisada, por exemplo, a ilustração consiste em uma pessoa que parece tocar um instrumento, talvez um flautim, ou, quem sabe, uma caneta, instrumento de onde jorram seus versos. Se comparado aos das outras partes da obra, onde os desenhos parecem constituir o olhar da relação entre vários elementos, no desenho da parte intitulada ***O Livro sobre nada*** quem é visto é o próprio artista, seja ele um tocador, cantador, poeta. O que ele canta não é exatamente o que importa em ***O Livro sobre nada***, mas sim o **intervalo** que é aberto para que ele cante, em detrimento das “necessidades imediatas da vida”.

Conclusão

O **lúdico** foi identificado, em ***O Livro sobre nada***, sobretudo em seu caráter metalingüístico. É através da metalinguagem que a obra, numa postura igualável ao que Alfredo Bosi chama de “poesia resistência”, resiste à naturalidade com que são aceitos os discursos correntes, que parecem oferecer um sentimento de ordem, esta, no entanto, falsa. O próprio Alfredo Bosi, ao apontar os “caminhos mais trilhados” da resistência, nomeia um deles como *poesia-metalinguagem*. Não que se tenha pretendido aqui reduzir o texto poético de Manoel de Barros à sua função metalingüística, já que o texto, como linguagem em exercício, possui dimensões tão diversas quanto esta, e é, em sua natureza, heterogêneo. O aspecto da metalinguagem foi escolhido, no entanto, como

estando relacionado à função lúdica da poesia, por encerrar enfaticamente, mais do que o fazem outras formas poéticas, a noção de **intervalo** na “ordem das coisas” cotidianas, a noção de **voluntariedade** e, sobretudo, a noção de *rebelião pelo jogo*, já que a *poesia-metalinguagem* luta contra e liberta-se do peso ideológico sem questionamento dos discursos absolutizantes, dos chavões, etc.

É necessário esclarecer que o conceito de *poesia-metalinguagem* não é relacionada aqui à poesia que, por ter a si própria como tema, insere-se na conhecida *arte-pela-arte*, como foi o caso da poesia parnasiana. É antes justamente por não haver esta relação que a poesia de *O Livro sobre nada* constitui um modo de resistência, não nos moldes de uma literatura engajada, o que, de certa forma, já seria assumir uma outra forma de discurso absolutizante, mas resistência como questionamento do próprio caráter arbitrário da linguagem em exercício neste tipo de discurso, ou na tradição literária, nos discursos publicitários, etc.

A metalinguagem de *O Livro sobre nada* encerra, finalmente, formas e conteúdos indissociáveis, responsáveis pela irredutibilidade da poesia, questionadores dos limites geralmente impostos entre os domínios da crítica e da poesia. E nisto, que constitui sua “nova nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (Bosi, 1993: 146), consistem, a um só tempo, a sua dimensão lúdica e o seu caráter de resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Do Autor

BARROS, Manoel de. **Livro Sobre Nada**. 3. ed. Rio De Janeiro / São Paulo: Record, 1997.

2. De Artigos Sobre o Autor

CASTELO, José. **Manoel de Barros busca o sentido da vida**. Estado de São Paulo. Sábado, 3 de Agosto de 1996.

COSTA, Thais. **Manoel de Barros: o peta do pantanal**. Manchete. s.d.

DIEGUES, Douglas. **Conversa com o poeta que não degenerou em adulto**. In: *Teyu'á* - Revista Cultural. Ano I, No. 1. Abril / Maio de 1995.

GRÜNEWALD, José Lino. **Poeta com máscara de filósofo popular**. (fonte não informada).

LUCINDA, Elisa. **Poesia em comunhão**. Jornal do Brasil. Caderno *Domingo*. s.d.

3. Gerais

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8. Ed. Coimbra: Almedina, 1992.

ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BARTHES, Roland. **Fragmento de um discurso amoroso**. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BUZZI, Arcângelo R. **Filosofia para principiantes: a existência-humana-no-mundo**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

O Lúdico em Livro sobre nada de Manoel de Barros:
Metalinguagem e Resistência

FAUSTINO, Mario. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HOLANDA, Lourival. **A fabricação das verdades**. In: *Investigações - Lingüística e Teoria Literária*. Vol. 6, Dezembro de 1996.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3. ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1972.

A significação do diálogo tempo-espço no romance Espço Terrestre¹

Ivanda Martins²
(Mestra em Teoria da Literatura- UFPE)

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a inter-relação entre tempo-espço (o cronotopo) no romance *Espço Terrestre* de Gilvan Lemos. Pretende-se mostrar como o cronotopo assume especial relevância na organização da narrativa. Imagens espço-temporais, aparentemente opostas, começam a imbricar-se e a confundir-se no final da história.

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the relationship between time and space (chronotopo) at Gilvan Lemos' book - *Espço Terrestre*. This paper intends to show how chronotope is so important to narrative's arrangement. Time-space's images appear like opposite ones, however they ar completely puzzled at the story's end.

¹ O presente ensaio retoma alguns aspectos desenvolvidos no terceiro capítulo da dissertação de mestrado intitulada *O cronotopo na obra "Espço Terrestre": o diálogo tempo-espço como princípio organizador da narrativa*, sob orientação da prof.^a Dra. Maria da Piedade Moreira de Sá (UFPE).

² Professora das Faculdades Integradas do Recife. E-mail: ivandand@truenet.com.br

1. Que é Cronotopo?

As categorias da narrativa - tempo e espaço - foram quase sempre estudadas à luz de uma ótica dicotômica, principalmente se considerarmos as abordagens de cunho formalista. Além disso, estudos sobre as contribuições das relações temporais e espaciais na organização da narrativa, em geral eram relegados a segundo plano, privilegiando-se outros elementos como, por exemplo, o papel do narrador no nível de participação da história.

A partir do enfoque de Bakhtin, tempo e espaço são analisados numa perspectiva dialógica, dada a noção de **cronotopo** (*cronos*/ tempo - *topos*/espaço) como elemento compósito formado pela inter-relação entre temporalidade e espacialidade.

Segundo Bakhtin (1993, p.211), “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico”. Ainda conforme o pensador russo, o cronotopo é responsável pela organização estrutural da narrativa, já que interfere nas relações simbólicas presentes no texto literário. Portanto; “[...] qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos”. (Bakhtin, 1993, p.362).

Nessa perspectiva, o diálogo tempo-espaço adquire relevo, pois é compreendido como fundamental na arquitetura da obra literária, exercendo papel representativo na significação global do texto. Tempo e espaço não são analisados como uma espécie de “pano de fundo” para o desenrolar da narrativa, mas

antes como aspectos dinâmicos e inter-relacionados, ou seja, constituem um cronotopo.

Vale salientar que Bakhtin estudou o cronotopo, tendo em vista a evolução histórica do gênero romanesco. Na visão do autor, o romance é o gênero que melhor consegue representar a dinâmica e a trajetória do homem no tempo e no espaço. Por isso, o estudo da cronotopia está associado à poética histórica do romance, na medida em que são privilegiadas a evolução do gênero e a influência das transformações histórico-sociais na construção da imagem cronotópica da narrativa.

Atualmente, vários críticos tomam como base a abordagem de Bakhtin e estudam o diálogo tempo-espço em gêneros como teatro (Porter, 1991) e poesia (Leontieva, 1996), além de desenvolverem estudos comparativos entre a imagem conotópica na literatura e em outras manifestações artísticas, como a pintura (Best, 1994), por exemplo.

O principal objetivo deste trabalho é analisar o diálogo que se estabelece entre vários níveis cronotópicos representados no romance *Espaço Terrestre*, no sentido de demonstrar como a noção de cronotopo pode ser relevante ao estudo da organização dinâmica da narrativa.

2- Espaço-Terrestre: O diálogo entre Cronotopos

Considerando a produção de Gilvan Lemos, o romance *Espaço Terrestre* ocupa posição de destaque, seja pela temática abordada, seja pelo domínio da técnica narrativa que revela maior amadurecimento na feitura do texto ficcional.

Em *Espaço Terrestre*, a saga dos Albanos pode ser metaforicamente interpretada como retrato da própria sociedade brasileira, formada pela miscigenação que uniu índios, negros e brancos na constituição de nossa cultura plural. Por meio desse diálogo com a História do Brasil, a dinâmica das relações espaciais e temporais ganha relevo na narrativa, visto que as personagens são inseridas num determinado contexto histórico-social. No romance de Lemos, percebe-se claramente o diálogo entre os planos espaço-temporais de nossa História (*cronotopo representante*) e os níveis representados ficcionalmente na narrativa (*cronotopo representado*).³

Bakhtin analisa a relação entre o *cronotopo representante* e o *cronotopo representado* e observa que há fronteiras intransponíveis entre esses dois planos, pois o diálogo entre ficção e realidade não é marcado pelo simples reflexo, mas sim, pela transfiguração do real que habita o universo da ficção, artisticamente construído.

Além do diálogo entre o *cronotopo representante* e o *representado*, *Espaço Terrestre* evidencia uma multiplicidade de imagens espaço-temporais estreitamente relacionadas, como por exemplo, o cronotopo da cidade e o cronotopo do campo. De início, esses dois planos cronotópicos mantêm uma relação conflituosa, na qual o cronotopo da cidade opõe-se ao do campo. No entanto, essa oposição entre cidade (Recife) e campo (Sulidade) atenua-se quando se instaura o diálogo entre os cronotopos.

Na obra em foco, o espaço urbano e o *tempo histórico* opõem-se à vila mítica de Sulidade e ao *tempo cíclico*, que se caracteriza pela repetição de determinados acontecimentos.

³ “Cronotopo representante” e “cronotopo representado” são termos utilizados por Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética*.

Esses dois cronotopos, aparentemente antitéticos, dialogam quando se percebe a evolução dos planos espaço-temporais que ora se opõem, ora se entrelaçam e se fundem numa mesma imagem cronotópica.⁴

No cronotopo da cidade, o tempo histórico adquire maior relevo que o espaço. Pode-se constatar essa proeminência do tempo sobre o espaço pelo grande número de referências temporais acerca dos acontecimentos “históricos” que são retratados na obra. O leitor acompanha o desenrolar de episódios como a Insurreição Pernambucana, a Confederação do Equador, a morte de Frei Caneca, entre outros que interferem de forma decisiva na vida das personagens.

No entanto, a proeminência do tempo sobre o espaço é atenuada em alguns momentos da narrativa, nos quais se pode notar a integração entre tempo-espço, isto é, a cronotopia, como se observa na passagem abaixo:

“No dia 13 de janeiro de 1825 o Sr. Ramires foi com Albano assistir ao enforcamento do frei Caneca, no largo das Cinco Pontas, junto ao forte que lhe emprestava o nome, no bairro de São José”. (*Espaço Terrestre*, p.50) (grifo nosso).

O fato histórico da morte de frei Caneca é incorporado à narrativa, a partir da ótica subjetiva do autor, evidenciando-se o diálogo entre o romance de Lemos e a História, que é revisitada e reinventada no mundo da ficção. Observe-se que na passagem acima, o cronotopo revela-se por meio da fusão entre os índices temporais (*13 de janeiro de 1825*) e espaciais (*largo das Cinco Pontas, forte, bairro de São José*), como se a imagem

⁴ Estamos considerando a distinção feita por Bakhtin (1993, p.228) entre *tempo histórico* e *tempo cíclico*. Em oposição ao tempo cíclico, de caráter repetitivo, o tempo histórico caracteriza-se pela ausência de ações que se repetem, sendo representado pelo sentido progressivo dos efeitos da temporalidade na vida das personagens.

espaço-temporal fosse única e indissociável. É a partir da cronotopia que o leitor percebe a interação entre a narrativa ficcional e os dados históricos, sendo estes artisticamente representados.

No contexto urbano, em oposição ao acentuado dinamismo no plano temporal, o espaço torna-se sinônimo de confinamento. Diante da ameaça representada pelas revoltas populares, no início do século XIX, os portugueses se retraem e ficam assustados com o clima de insatisfação que aumentava:

“Os pernambucanos, que se intitulavam nativistas, lamentavam que o Recife estivesse nas mãos dos portugueses. [...] O clima de insatisfação local aumentava na medida em que aumentava o número de portugueses reinóis que aqui chegavam protegidos pela corte, destinados a ocupar lugares de mando, a receber, boamente, do erário público, verdadeiras fortunas, em detrimento dos nativos, que viviam na miséria”.
(*Espaço Terrestre*, p.28).

Se, por um lado, o espaço apresenta-se fisicamente amplo, já que engloba as cidades de Olinda e do Recife, por outro, revela-se simbolicamente restrito, pois as personagens não têm liberdade. Daí o desejo de partir para outro contexto espaço-temporal, com o objetivo de fugir do meio urbano e encontrar um espaço em que alcançassem liberdade.

A mudança da cidade para o campo é marcada pelo *cronotopo da estrada* que assume especial relevância na narrativa, pois permite-nos entender o diálogo entre os vários níveis cronotópicos.⁵

⁵ Segundo Bakhtin (1993), o *cronotopo da estrada* representa um ponto de transição entre os diversos cronotopos que podem coexistir numa narrativa. Estabelece-se um diálogo entre os cronotopos que ora se completam, ora se opõem a partir das diversas características que apresentam. É na estrada que as distâncias sociais e as diversidades lingüísticas entre as personagens diluem-se, dada a união de diferentes indivíduos num mesmo ponto espaço-temporal.

Dada a expectativa de encontrar um plano espacial que funcionasse como refúgio, o tempo, durante o êxodo, parece assumir função secundária para as personagens. Na estrada, a noção do passar do tempo começa a diluir-se à medida que se afirma a conquista de um novo espaço. As personagens afastam-se do meio urbano e vão aos poucos perdendo a noção cronológica do tempo.

“Quando as cabras pariram, uma dois cabritos machos, a outra um casal, os viajantes perceberam que há meses, talvez mais de uma ano, andavam desgarrados, igualmente do tempo, pois não podiam precisar o dia exato em que elas tinham concebido. Isso deixou-os abismados, olhando-se de um para outro, indagando-se mudamente: **Que dia é hoje? Ninguém os vinha anotando? Ninguém trouxera um calendário?**” (*Espço Terrestre*, p.61) (grifo nosso)

Ao conquistarem outro cronotopo (*tempo cíclico/Sulidade*), as personagens tornam-se vítimas da ação cíclica do tempo. Em Sulidade, a sensação de que o tempo está parado é provocada pela repetição de certos acontecimentos, como por exemplo, a morte das esposas dos Albanos.

Durante quatro gerações seguidas, os Albanos estavam fadados a perder as esposas no momento em que estas davam à luz o primeiro filho, destino ao qual não poderiam fugir. Os Albanos estavam presos às profecias de Bilisa, espécie de feiticeira que profere uma maldição contra a família dos portugueses.

A família dos Albanos parece assumir o papel de herói trágico na narrativa, ou seja, aquele que não podia modificar a vontade dos deuses, tendo de submeter-se às leis do destino. Os Albanos tornam-se vítimas da maldição de Bilisa, feiticeira que, metaforicamente, representa um oráculo, antecipando o futuro e provocando medo nas personagens. O próprio nome *Bilisa* é um

anagrama de *Sibila*, personagem mitológica que possuía o dom da profecia. Observe-se a descrição de Bilisa que assinala o início das profecias sobre os Albanos:

“Era Bilisa que falava, uma velha cinzenta, de carapinha arrepiada, olhos vermelhos, o cachimbo pendurado na beíçola:
- Esse branco tem calor de sangue. O fruto dele mata. Calor de sangue! Arrenego!” (*Espaço Terrestre*, p.79)

Após a maldição de Bilisa, há uma sucessão de fatos que se repetem: as mulheres dos Albanos morrem no parto, todos os filhos recém-nascidos são homens e cabe aos pais cuidar sozinhos da educação das crianças. Além disso, há uma forte relação afetiva entre avô e neto que também se repete a cada nova geração. Essa repetição de acontecimentos na vida das personagens provoca a sensação do aprisionamento no tempo.

No campo, o tempo é marcado pelo caráter cíclico e o espaço, sinônimo de liberdade, ganha proeminência sobre o aspecto temporal. Observa-se uma situação oposta ao meio urbano, onde a noção do passar do tempo torna-se mais evidente pela rápida sucessão de acontecimentos. Na cidade, os índices temporais refletem maior dinamismo, enquanto que o espaço sugere a idéia de confinamento.

No contexto rural, a vila de Sulidade, o sítio dos Albanos e o Jirau ganham forte significação quando ligados à natureza cíclica do tempo. Nesse sentido, parece-nos que o nível espacial é mais significativo, aspecto que se revela na própria escolha do título do romance - *Espaço Terrestre* - como tentativa de abarcar o espaço em sua totalidade.

Comparando *Espaço Terrestre* a outra obra do autor - *Morcego Cego* - recentemente publicada pela Record, vemos

que, se naquela, a espacialidade assume maior relevo, nesta o jogo com a temporalidade é mais enfatizado, já que avanços e retrospectivas no tempo revelam o conflito da personagem Juliano em busca de si próprio, ou melhor, de seu destino.

Em *Espço Terrestre*, uma imagem cronotópica torna-se o reflexo invertido da outra, isto é, o espaço de Sulidade e o *tempo cíclico* representam tudo aquilo que se opõe ao modelo de vida das personagens no cronotopo urbano. Sulidade representa o espaço da comunidade branca, em oposição ao Jirau - espécie de quilombo habitado por uma população mestiça, fruto da miscigenação entre negros e índios. O sítio dos Albanos funciona como espaço mediador entre os dois níveis apresentados, já que Nuno Varela casa-se com Saíra, neta do líder do Jirau, o que provoca uma integração entre Sulidade e o Jirau. Esses três planos espaciais (Sulidade, Jirau e Sítio dos Albanos) estão unidos pela natureza cíclica do tempo, um tempo diferente daquele do meio urbano.

O diálogo instaura-se na integração entre os diferentes níveis espaciais, já que os cronotopos se opõem, se confrontam e, por fim, se entrelaçam de forma dinâmica. Esse dinamismo no plano espacial destaca-se em função do caráter estático que o tempo assume na narrativa, na parte referente à vida em Sulidade, mais especificamente no sítio dos Albanos.

Com o término da maldição de Bilisa, as personagens começam a notar algumas mudanças temporais que se refletem na transformação do espaço. Os Albanos sentem necessidade de abandonar Sulidade, a princípio tido como espaço-refúgio, para retornar ao ponto de partida antes do êxodo. O sonho das personagens agora é conhecer o “lendário Brasil”, uma vez que isoladas no tempo-espço, acreditavam que a vila de Sulidade não fazia mais parte do resto do país.

Quando Sulidade começa a evoluir, as transformações no espaço e no tempo se assemelham à cronotopia do meio urbano e refletem as mesmas contradições sociais que as personagens já tinham vivenciado no Recife:

“Sulidade progredia a olhos vistos, fazia-se de cidade. Havia lojas, farmácias, padarias. E mendigos. Além de caras estranhas. Os aventureiros que ganhavam o Brasil à procura de novidades, ou se dedicavam ao contrabando, traziam em seu rastro gente de outras terras, que se incorporavam à vila”.
(*Espaço Terrestre*, p. 207-208).

Essas mudanças no plano espacial estão intimamente ligadas às transformações que o tempo sofre em Sulidade após o tiro de bacamarte disparado por Albano Filho. O tempo começa a mudar e o espaço acompanha as transformações temporais, já que, no cronotopo, ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo indissociável (Bakhtin, 1993, p.211). É o que se pode observar na passagem abaixo:

“O tempo em Sulidade andava mesmo destemperado. Os dias se alongavam, o sol firme, a pino, como pregado por pinos. As pessoas se admiravam, iam dormir, como de costume, às 21 horas, à claridade diurna. Súbito, amanhecia ao contrário. As mesmas pessoas comiam o almoço à luz de candeeiro, como se fosse a ceia.
O rio estreitava-se, em alguns lugares se partia. A água restante, salobra, era recusada pelos animais. [...] As campinas chamuscadas cobriam-se de poeira. Animais desorientados perdiam-se nas ruas da vila.” (*Espaço terrestre*, p. 121).

Como se nota, o tempo modifica-se em Sulidade, uma vez que as imagens dia e noite se confundem, deixando as personagens desorientadas. À mudança no tempo, seguem-se as transformações no espaço, tais como: seca, miséria, violência, além de uma série de acontecimentos estranhos, como o aparecimento de mortos, por exemplo. Enquanto Sulidade

começa a evoluir, acompanhando o progresso do modelo urbano, o Jirau se modifica, imitando a vila dos Portugueses:

“À entrada do Jirau, Chefe Goma os esperava com sua comitiva. Albano, surpreso, notou mudanças. Havia casas, algumas prontas, outras em construção, alinhadas em feitiço de rua; grande galpão coberto de palha com uma placa. Escola; e o começo duma igreja, com paredes já elevadas. **Chefe Goma estava bem informado do que se fazia em Sulidade**”.
(*Espço terrestre*, p. 82) (grifo nosso).

Os níveis espaciais apresentam-se interligados, uma vez que espços inicialmente opostos, começam a imbricar-se a partir da influência de um sobre os outros. Tanto o Jirau quanto Sulidade evoluem e apresentam as mesmas contradições sociais do espço metropolitano.

Na obra em foco, o diálogo entre os cronotopos pode ser analisado de acordo com os movimentos migratórios das personagens, os quais indicam, por um lado, uma abertura para o mundo (movimento progressivo) e, por outro, um fechamento espço-temporal (movimento regressivo).

O movimento de abertura espço-temporal (progressivo) é observado na estrada que marca a transição de um cronotopo (cidade/*tempo histórico*) a outro (campo/*tempo cíclico*). Por outro lado, o fechamento espacial (movimento regressivo) corresponde ao retorno das personagens ao ponto de partida, isto é, ao cronotopo da cidade, marcado pelo dinamismo dos acontecimentos “históricos”.

No diálogo abaixo entre Albano Nuno Varela e Albano Filho, observa-se como o primeiro, que já conhece a metrópole, não tem a mínima pretensão de abandonar Sulidade, ao passo que o segundo deseja conhecer outros lugares.

“- O senhor nunca teve vontade de voltar à Terra, ou ao Brasil?

- Nada deixei nesses lugares.

- Nem por curiosidade?

- Antes me diga, por que o Hermes não quis mais voltar? Conheço tudo aquilo. **Há certas coisas na vida que não mudam, nunca mudam, jamais se modificam, filho.**

- Pois eu tenho vontade, pai, de conhecer outras coisas”.

(*Espaço Terrestre*, p.94) (grifo nosso).

Nuno Varela, que já vivera em Portugal e no Recife, não tem saudades desses espaços, pois estes simbolizam angústias, perdas e sofrimento. A morte dos pais fizera Varela abandonar sua terra natal. Chegando ao Recife, a morte de frei Caneca o leva a refletir sobre as dificuldades e revoltas populares na metrópole, funcionando como estopim para a fuga das personagens. O contexto violento da cidade provoca o êxodo de Varela e das demais personagens a outro tempo-espaço (*tempo cíclico/Sulidade*).

Ao contrário de Nuno Varela, Albano Filho quer conhecer a metrópole, pois acredita que Sulidade é marcada pela falta de perspectivas futuras, o que provoca o desejo de explorar outros espaços.

A afirmação de Albano Nuno Varela - *há certas coisas na vida que não mudam, nunca mudam, jamais se modificam* - traduz bem o caráter cíclico da imagem cronotópica, marcada pela multiplicidade de planos espaço-temporais que ora se opõem, ora se completam no desenvolvimento da narrativa. A sensação é que as imagens espaço-temporais nunca mudam, não se modificam, pois as transformações ocorridas no tempo-espaço de Sulidade e do Jirau levam as personagens a uma situação análoga à inicial.

Na parte final da narração, José Albano Neto consegue realizar o sonho de todos Albanos, quando deixa Sulidade e retorna ao espço urbano. Por meio da trajetória do último Albano (Neto), retoma-se, em parte, aquela do primeiro (Nuno Varela). Varela abandona Portugal, chega ao Brasil, mas não consegue se adaptar à situação no Recife e foge para outro lugar (Sulidade). Em Sulidade, mais especificamente num sítio, as gerações dos Albanos sucedem-se - Albano Varela, Albano Filho, José Albano, Albano José, José Albano Neto - até que o último Albano retorna à cidade.

Fecha-se o ciclo das gerações, quando a imagem do primeiro Albano liga-se à do último numa relação de alteridade. Volta-se, portanto, ao ponto de partida (Recife/*tempo histórico*), como se nada houvesse mudado, ou melhor, como se o tempo e o espço ainda fossem os mesmos numa espécie de revolução em círculo que retoma o cronotopo da cidade.⁶

O movimento regressivo, que marca a volta das personagens ao cronotopo da cidade, é favorecido pela construção de uma estrada ligando Sulidade, o Jirau e o sítio dos Albanos, ao resto do Brasil. Assim, a imagem da estrada é retomada no final da história, unindo o cronotopo de Sulidade ao contexto espço-temporal da metrópole numa viagem de volta:

⁶ A imagem cíclica da cronotopia influencia a organização do discurso narrativo. A narração inicia-se com a personagem José Albano Neto, no sítio dos Albanos, em 1949. O narrador deixa inconcluso seu enunciado na página 16 para só retomá-lo na página 255, com as mesmas palavras. A estratégia do *flashback* orienta a narrativa para o ano de 1826 que marca a chegada do primeiro Albano - Nuno Varela - ao Brasil. No final da narração, retoma-se o mesmo enunciado inconcluso na página 16. Nota-se que o cronotopo organiza o próprio discurso narrativo que reflete um caráter cíclico também observado na evolução das imagens espço-temporais.

“Os próprios habitantes da vila, beneficiados pela estrada que passava a poucos quilômetros, excursionavam com facilidades até então desconhecidas ao **lendário Brasil**, informados de que, depois da guerra - tinha havido uma guerra - o país navegava em bonançoso mar de progresso. **Não sustentavam o propósito de continuar escondidos, ausentes, auto-discriminados, evidentemente renascia-lhes o espírito migratório dos ascendentes portugueses**”.
(*Espaço Terrestre*, p.230) (grifo nosso)

Observe-se que o “Brasil” tornou-se lendário para as personagens que durante tanto tempo ficaram completamente isoladas do resto do país. Tudo o que os portugueses de Sulidade conheciam acerca do Brasil era revelado pelos forasteiros que chegavam ao povoado e contavam histórias sobre a situação no Recife, por exemplo. Esses relatos orais reforçam o caráter lendário do Brasil e despertam o desejo de retorno à metrópole.

Em resumo, na obra *Espaço Terrestre*, os cronotopos, inicialmente opostos, confrontam-se, refletem-se e transformam-se, no momento em que determinada imagem espaço-temporal acompanha a evolução de outra.

O cronotopo do campo, antes oposto ao da cidade, evolui e interage com o progresso urbano. Também o cronotopo do Jirau espelha-se nas modificações de Sulidade, imitando as transformações que ocorriam na vila dos portugueses. Por meio dos movimentos migratórios (progressivo e regressivo), as imagens espaço-temporais dialogam, como se o tempo e o espaço nunca mudassem para as personagens.

Vale ressaltar que a inter-relação entre os cronotopos é propiciada pela imagem da estrada, ponto de transição entre a cidade e o campo. O cronotopo da estrada ganha importância na arquitetura do romance, pois evidencia não só o êxodo das

personagens de um cronotopo a outro, como também marca as transformações que o tempo e o espaço começam a sofrer durante a viagem.

Se, por um lado, no início da narrativa, a imagem da estrada liga o passado das personagens, no contexto urbano, a um futuro promissor em outro tempo-espço, por outro, a estrada, no final da história, representa o caminho de volta ao ponto de partida, unindo a vida em Sulidade, no Jirau e no Sítio dos Albanos a um “lendário Brasil”.

3. Considerações finais: Contribuições da noção de Cronotopo aos Estudos Literários

Diante das possibilidades de aplicação que o enfoque bakhtiniano sugere em relação à noção de cronotopo, esperamos que os analistas do discurso literário voltem sua atenção para o diálogo tempo-espço enquanto elemento de capital importância na organização do universo ficcional.

Tempo e espaço não podem ser estudados como categorias estáticas que funcionam apenas como “pano de fundo” para o desenrolar dos acontecimentos. A temporalidade e a espacialidade devem ser compreendidas num processo global, como um todo inseparável, já que, como assinala Bakhtin (1993, p. 362), não são apenas categorias estruturais da obra, mas funcionam como elementos constitutivos da significação do universo ficcional.

A noção de cronotopo torna-se instrumento importante para a análise do romance enquanto gênero influenciado pela evolução e transformações dos índices espaço-temporais no processo histórico-social.

No diálogo com o contexto espaço-temporal do mundo empírico, *Espaço Terrestre* apresenta imagens cronotópicas que mimeticamente representam o homem e seu mundo. A análise de uma obra literária, visando ao estudo mais amplo das redes de significação, deve orientar-se pela natureza dialógica e cronotópica da linguagem, uma vez que a linguagem artisticamente representada no texto ficcional, revela-se um meio eficaz de mostrar as contradições históricas e sociais do mundo empírico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEST, Janice. The chronotope and the generation of meaning in novels and paintings. *Criticism*. Detroit/Michigan: Wayne State University Press, n.2, p.291-316, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BOLDORI, Rosa. Cronotopo y posmodernidad en la narrativa latino-americana de los setenta. *Inter American Review of Bibliograph*, Washington DC, v. 41, n.1, p. 24-31, 1991.
- LEMONS, Gilvan. *Espaço Terrestre*, Recife: FUNDARPE, 1993. 271 p.
- _____. *Morcego Cego*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- LEONTIEVA, Alexandra N. *The chronotopoe of W.H. Auden's poetry: a bakhtinian approach*. University of Sheffield. (Disponível na Internet).

E-Mail: Alexandra.
Leontieva@eng.uib.no

MARTINS, Ivanda. *O
cronotopo na obra
Espaço Terrestre: o
diálogo tempo-espaço
como princípio organi-
zador da narrativa.*
Dissertação de Mestra-
do, UFPE, Recife, 1997.

E-Mail:
ivandand@truenet.com.
br

PORTER, Laurin. Bakhtin's
chronotope: time and
space in "A touch of
poet" and "More stately
mansions". *Modern
Drama*, Dowsview, n.
34, p. 369-382, 1991.

Um percurso pelos movimentos do desejo inconsciente no teatro de Nelson Rodrigues

Elton Bruno Soares de Siqueira
Mestrando em Teoria da Literatura / UFPE

A função do Belo referida à estética do desejo é imagem-surpresa que lança o sujeito do desejo no simbólico, porque o interroga e o solicita para o ato de criação e de inscrição de novos traços.

Maria Inês França

Resumo: O presente artigo tem por objetivo empreender uma análise psicanalítica do teatro de Nelson Rodrigues, particularmente da peça mítica *Dorotéia*, tomando como orientação o percurso do desejo das personagens ao longo de toda a peça.

Analisamos o desejo não somente como um impulso que caracteriza as personagens da peça, mas também como um movimento de forças que estruturam o texto. Dessa forma, partimos da teoria freudiana sobre as três leis que regem o nosso aparelho psíquico (id, superego e ego), detendo-nos no id e no superego, ou seja, no impulso do desejo e na sua interdição. Com este instrumental teórico, analisamos as personagens em *Dorotéia*. Em seguida, percorremos os três atos da peça, considerando as transformações do desejo durante todo o texto.

Résumé: Cet essai a pour but de réaliser une analyse psychanalytique du théâtre de Nelson Rodrigues, en particulier de la pièce mythique *Dorotéia* en tenant compte du désir des personnages au cours de la pièce.

Le désir est envisagé ici non seulement comme une pulsion qui caractérise les personnages, mais aussi comme un mouvement des forces qui structurent le texte. Ainsi, on part de la théorie freudienne sur le id et le surmoi, c'est à dire, sur les deux éléments qui régissent notre appareil psychique dans la pulsion du désir et dans son interdiction. Avec cet instrument théorique, on analyse les personnages de Dorotéia. Ensuite on parcourt les trois actes de la pièce, en considérant les transformations du désir tout au long du texte.

A crítica psicanalítica não é uma prática recente. Desde a psicocrítica de Charles Mauron, que floresceu na década de trinta, alguns teóricos tentam interpretar a obra literária à luz da psicanálise. E por que não falar do próprio Freud, que desenvolveu análises surpreendentes da obra de Dostoiévski e de Leonardo da Vinci (no caso da pintura), com um estilo muito particular, não escondendo a sua paixão pela arte?

No entanto, ainda hoje é um método discriminado nas academias e por entre os estetas *de carteirinha*. Por que se dá tal fato? Na realidade, é muito simples de responder. Uma civilização de tradição racionalista como a nossa e, desde o século passado, positivista em sua prática científica não pode lidar com o impalpável, com a dúvida, com o subjetivo.

A Psicanálise lida com sujeitos, que possuem a razão como uma parcela, aliás muito pequena, da existência. Segundo este campo do saber, o ser humano apresenta a sua consciência muito inferior em relação ao inconsciente. E, em se tratando de

inconsciente, não há lugar para certezas e para a lógica formal. Ninguém consegue apreender esta realidade que constitui o ser.

Então, trabalhando com um material tão frágil, inconsistente e efêmero como o inconsciente, a Psicanálise não poderia ser aceita como método de investigação em áreas que vêem a ciência enquanto produção racional, exata.

Infelizmente, a maioria dos estudos da literatura tem-se desenvolvido por meio de um método positivista, que tenta ver a obra literária enquanto materialidade de estrutura inalienável e de fácil apreensão de sentido.

Se a obra literária é produto do homem, ser subjetivo, sua nunca poderá se restringir a uma fórmula racional e lógica, pois seu sentido é sempre fugidio e impalpável, assim como o é o inconsciente de quem a gerou.

No Brasil, desde alguns anos, o estudo da Psicanálise aplicada à literatura vem-se desenvolvendo e apresentando resultados satisfatórios. Basta ver alguns ensaios de Leila Perrone-Moisés e de Sebastien Joachim, e a dissertação de Mestrado de William Amorim, aluno da UFPE, entre outros.

Na verdade, muito se tem errado ao fazer da literatura uma análise clínica do autor, como o fez Carmine Martuscello¹, em seu livro *O teatro de Nelson Rodrigues*².

¹ MARTUSCELLO, C. *O teatro de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Siciliano, 1993.

Pretendemos, aqui, empreender a difícil tarefa de uma análise psicanalítica do texto dramatúrgico de Nelson Rodrigues, sobretudo da peça mítica *Dorotéia*. Abordando o texto pelo viés do desejo, acreditamos elucidar aspectos da construção das personagens que serão úteis tanto para a teoria literária quanto para uma interpretação do texto com vistas a uma montagem.

Teatro Desagradável de Nelson Rodrigues

Os textos de Nelson Rodrigues incomodam pelo seu conteúdo; deixam os leitores/espectadores pouco à vontade, com a respiração ofegante e com ímpetos de interromper a leitura - seja da obra literária, seja do próprio espetáculo. Pode-se dizer que estes textos constituem um teatro desagradável, expressão cunhada pelo próprio autor para caracterizar as suas peças. Nelson Rodrigues define seu teatro como “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia”¹. Para o autor, existem peças ‘interessantes e vitais’. No primeiro tipo, enquadram-se as peças bem comportadas, com melodia e uma impotência criadora; no segundo tipo, as peças podem até possuir melodia, mas devem estar orientadas para uma criação profunda, com a força necessária para tocar o cerne da vida; todas as peças vitais, portanto, pertencem ao teatro desagradável.

Dentro do universo artístico rodrigueano denominado de *teatro desagradável*², teceremos alguns comentários a

¹ MAGALDI, S. A Peça que a Vida Prega. in RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p.37.

² Quando se fala em teatro desagradável, na acepção dada por Nelson Rodrigues, é inevitável a comparação com o *teatro da crueldade*, tal como foi concebido por

respeito das chamadas peças míticas, certamente as mais significativas no que se refere a esse tipo de teatro. Aqui, a realidade exterior tem um papel meramente situativo, para dar ênfase à realidade arquetípica do homem.

Havemos, portanto, de nos perguntar: qual o estatuto do *desejo* neste teatro desagradável? Pode-se dizer que o teatro rodriguelo - assim como todos os textos inseridos no estilo desagradável - trabalha com o material do desejo inconsciente; aborda os temas que remetem ao inconsciente primitivo do homem. Mesmo civilizado, o homem nunca vai deixar de sentir os impulsos de seu tempo primevo (incesto, canibalismo, assassinato, etc), apesar de estar sempre reprimindo-os, pois as pulsões se transformam em atos que são abominados pela sociedade. Nelson Rodrigues desrespeita as convenções sociais e oferece ao público o espelho de seus desejos inconscientes. Certamente o espectador será acometido pela náusea, na maioria das vezes, por se deparar com uma realidade tão “abjeta”. Sentirá, no mínimo, indignação diante das imagens representadas. Esta reação do público se justifica: o homem civilizado distanciou-se aparentemente da animália, aceitando a lei castradora, propugnada pela sociedade, e acredita-se um ser superior, de desejos “nobres” e “sadios”, dentro das regras do jogo social. No entanto, vale salientar que o desejo primitivo (original, de raiz) é imperecível, provocando uma série de

Antonin Artaud (1993). Para o teórico francês, o teatro deveria ser o *foco de perturbação e irrupção vulcânica*. Na direção do que poderia se chamar de catarse, Artaud acreditava num teatro capaz de *extinguir abcessos coletivamente*. Assim como a peste, a ação do teatro “é benéfica pois ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza e a hipocrisia deste nosso mundo”. Com este tipo de teatro, Artaud pretendia liberar as obsessões, tensões e terror retidos no inconsciente do espectador.

conflitos na interioridade deste homem “bem comportado”. Mas o homem desejante não se permite vivenciar o seu próprio desejo; repudia-o, tenta sublimá-lo em atividades sociais, entre as quais a arte. Assim, o fato de este homem assistir a uma representação que venha a expor os próprios impulsos primitivos, sem nenhuma amenização, vai resultar num sentimento de angústia, em que se sentirá agredido e desrespeitado; na verdade, pode-se interpretar tal comportamento como o medo de lidar com os próprios desejos.

O público, cuja primeira reação é de rejeitar o espetáculo, lançando imprecações contra o autor, não percebe que a finalidade de Nelson Rodrigues é moralizante. Numa concepção expressionista, o autor expõe os intestinos de suas personagens, com o fito de educar o espectador. É uma volta à catarse clássica, ou seja, liberação de afetos há muito recalcados no inconsciente; purgação dos sentimentos por meio de um fato que cause terror ou piedade. O próprio Nelson Rodrigues se impressionava ao ouvir as críticas às suas peças, muitas acusando-o de imoral. Ele declarava que seus textos eram de extrema moralidade... Ironia ou não, o fato é que o efeito pretendido sempre foi alcançado, apesar do (e por causa do) grande alarido.

Vale lembrar, também, que as peças míticas de Nelson Rodrigues, assim como as psicológicas, não apresentam em seu contexto nenhuma palavra de baixo calão. As imprecações e os insultos são feitos recorrendo-se a palavras cujos sentidos só podem ser resgatados no contexto da própria peça. Assim, em *Dorotéia*, as viúvas lançam a injúria suprema para a prima distante - a Dorotéia do título -, como se estivessem cuspidolhe na cara: *Linda!*. Longe de ser uma palavra vulgar em nosso cotidiano, *linda*, inserida no contexto trágico/farsesco da peça,

assume uma conotação de pecado, sujeira. Uma mulher de bom proceder deve ser, aqui, feia e se orgulhar de sua fealdade, tal como as primas o fazem. A palavra, então, se ressemantiza, de acordo com a circunstância dada. Também na peça *Álbum de Família*, quando Edmundo sabe que sua mãe, Senhorinha, objeto de sua paixão, se relacionara sexualmente com seu outro filho, Nonô, joga-lhe a ofensa: **Fêmea!**, ele quer significar que sua mãe procedera como uma fêmea, um animal que responde a todos os instintos sexuais.

Portanto, antes de constituírem críticas em relação à estética do espetáculo/peça, a reação do leitor/espectador explica-se pelo componente moral, que é pervertido no contexto do drama.

Dorotéia é uma das peças mais instigantes de Nelson Rodrigues, a começar pelo subtítulo: **farsa irresponsável em três atos**. O leitor, após a primeira leitura, se questiona: farsa ou tragédia? Se a farsa é um gênero que se caracteriza por ser uma “peça cômica, de curto enredo e de ação vivaz, irreverente e burlesca”³, a partir de que elementos classificaremos Dorotéia como uma peça farsesca? Podemos encontrar no texto toda uma estrutura do trágico, ou seja, em consequência de um crime originário, todas as personagens da peça terão de expiar. Em *Dorotéia*, a bisavó das personagens traiu o amor, casando-se com um homem, apesar de amar um outro; então, na noite de núpcias, ela sofre a náusea. Essa maldição é passada, como herança, a todas as mulheres da família, de geração a geração. Portanto, todas as mulheres de bom proceder não podem

³ HOLANDA FERREIRA, A. B. de. Novo dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

conhecer o amor e têm de se casar, com a finalidade única de passar pela experiência da náusea.

É certo que, apesar de todos esses elementos trágicos, podemos perceber no texto traços do absurdo, como o fato de os maridos e todos os homens da peça serem representados, metonimicamente, como um par de botinas; o fato de a filha de D. Flávia, Das Dores, um aborto de cinco meses, conviver com as viúvas, ajudando-as até “ nos pequenos serviços de casa”⁴ ; etc. A explicação para a dúvida pode estar no adjunto *irresponsável*, posterior ao nome *farsa*, o que também não é muito esclarecedor. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, o vocábulo irresponsável designa, entre outras acepções, o que não se responsabiliza pelos próprios atos ou pelos de outrem. Se procurássemos uma lógica comum da língua, não haveria nenhuma relação entre os elementos do sintagma *farsa irresponsável*. No entanto, como a língua natural não se confunde com a lógica formal, principalmente em se tratando de literatura, em que a arbitrariedade na organização textual é mais flagrante, temos de tentar buscar os sentidos subjacentes a tal expressão. Um deles pode resultar de uma reflexão sobre o próprio termo *farsa*, ao se alargar o conceito para se conseguir uma explicação mais aproximada do gênero da peça. Talvez, na época em que o texto fora escrito, Nelson Rodrigues não tivesse conhecimento do *teatro do absurdo*, manifestação artística de cujas características a peça *Dorotéia* se aproxima bastante, tais como o não compromisso com a realidade factual, a dúvida diante da razão, diálogos desconectados, etc.

⁴ RODRIGUES, N. Dorotéia. in *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 637.

As personagens de *Dorotéia* se constituem , antes, como arquétipos, significando imagens psíquicas do inconsciente coletivo. Mas não vamos nos deter numa análise jungueana do texto. Tentaremos nos aproximar dos movimentos do desejo que regulam as personagens e que estão ligados aos seus aparelhos psíquicos.

Segundo Freud, o nosso aparelho psíquico é regido por três leis (teorias do aparelho psíquico): *id*, *superego* e *ego*. Para o interesse do presente trabalho, iremos nos deter nos dois primeiros, ou seja, no impulso do desejo e na sua interdição.

Antes de nos adentrarmos na análise de *Dorotéia*, vale esclarecer melhor o conceito de *superego*. Esta lei é “vestígio psíquico e duradouro da solução do principal conflito da cena edipiana”⁵ , ou seja, da oposição entre a lei que proíbe e a suposta consumação do incesto. “A lei não proíbe o desejo, não impede a criança de desejar, mas proíbe exclusivamente a satisfação plena do desejo”⁶ , i.e., o gozo. Segundo Násio⁷ , o superego primordial se divide em duas categorias:

1. ***Superego consciente:*** *consciência moral, crítica e produtora de valores ideais; a parte de nossa personalidade que rege as nossas condutas, julgamentos e se oferece como modelo ideal; representa a parte subjetiva dos fundamentos da*

⁵ NASIO, J. D. Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p.129-130.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid, 131-132.

moral, da arte, da religião e de qualquer aspiração ao bem-estar social e individual do homem.

2. **Superego inconsciente:** *cruel e feroz, é a causa de toda aflição humana e das ações infernais absurdas do homem (suicídio, assassinato, destruição e guerra moral); o bem deste superego não é o bem moral, mas o próprio gozo absoluto, o impossível de um gozo incessantemente subtraído.*

Segundo Freud, o superego inconsciente representa “o apelo irresistível do *id* que excita o eu a violar a proibição e a dissolver-se num êxtase que ultrapassa qualquer prazer”⁸. Para Lacan, “o superego é o imperativo do gozo: Goza!”⁹.

Essas considerações teóricas levam-nos a refletir um pouco sobre a eficácia desta lei - o **superego** - para a saúde de nossa civilização. Quanto maior for a repressão aos impulsos primordiais, maior será o nosso grau de socialização. No entanto, a civilização não consegue, nem conseguirá jamais aplacar os desejos primitivos que são naturais ao homem, fato que justifica as ações de violência e crueldade praticadas por uma parcela da humanidade. Por não conseguir controlar o desejo pulsante, o indivíduo se excede, desrespeita os códigos sociais e comete atrocidades. Por isso, a lei tem de estar em constante vigilância, para reprimir o instinto originário do homem, em prol da civilização. Dessa forma, o indivíduo é pressionado pelo grupo e busca saída através da fantasia, do delírio ou da religião. É um apoio para ele acreditar-se “forte e

⁸ Ibid. 132.

⁹ Ibid. 133.

poderoso, capaz, portanto, de livrá-lo dos perigo e ameaças que sente presentes a cada momento”¹⁰.

Dando continuidade a esta reflexão, citarei a rubrica inicial de *Dorotéia*, a qual situará o leitor em relação ao contexto da peça:

(Casa das três viúvas - d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras.)¹¹

Pelo próprio trecho, percebemos que as viúvas permanecem em estado de vigília para não permitir fluírem os seus desejos (as volúpias). De acordo com os códigos sociais que elas próprias estabeleceram, não se pode desejar. Há de se convir que a socialização em *Dorotéia* se limita ao ambiente familiar (estrutura obsedante nas obras rodrigueanas), constituído por mulheres, que instituem regras e normas muito particulares, contrastantes com a realidade dos fatos, mas de um imaginário muito presente no inconsciente social. Assim, valoriza-se a tradição familiar, no que diz respeito à herança legada pela avó, ou seja, a náusea; o brio; a pureza do corpo, que não pode ser tocado nem amado por um homem, etc. Elas

¹⁰ CARDOSO FILHO, A. *Arte (literatura) e neurose*. Dissertação de Mestrado. UFPE, 1981.

¹¹ RODRIGUES, N. op. cit., p.627.

próprias são ícones vivos da interdição superegóica. Elas são a lei que regula a conduta de todas as mulheres da família.

Não desejando uma relação forçosa, mas buscando um raciocínio claro dentro da teoria freudiana, podemos dizer que as três viúvas - Flávia, Maura e Carmelita - representam o *superego*, assim como Dorotéia representa o *id*. Afirmamos com isso que as viúvas sempre se subjugaram aos desígnios do Destino, à lei que proíbe que as mulheres da família amem, ou desejem, e que impelem-nas à náusea. Assim, segundo a linguagem psicanalítica, desde cedo construíram uma *unidade imaginária*, “um corpo totalizado que dá uma forma ortopédica ao sujeito”¹², em busca do ideal do eu¹³. Tendo a ilusão de ser **um** corpo, as viúvas se dignificam e passam a controlar a conduta das outras parentas. Elas sabem de tudo o que se passa na família. Dorotéia, por outro lado, representa a fantasia do corpo estilhaçado, fragmentado; é um corpo cindido, o próprio sujeito do desejo. Foi “amaldiçoada desde criança”¹⁴, porque não tinha “o defeito de visão que as outras mulheres da família”¹⁵; desde pequenina via os meninos; e maiorzinha também via os homens. Dorotéia fugiu com um paraguaio e não teve a náusea; concebeu um filho e, quando o marido fugiu, deixando-os, entrou para o prostíbulo para sustentar o menino.

A personalidade das mulheres é construída socialmente, segundo seus próprios códigos estabelecidos. Para

¹² FRANÇA, M. I. Psicanálise, estética e ética do desejo. São Paulo: Perspectiva, 1997. p.80

¹³ Segundo França. “o eu está sempre acompanhado de seu ideal como um outro que ele a ser e ao qual nunca vai-se igualar”. *ibid*.

¹⁴ RODRIGUES, N. *op. cit.*, p. 632.

¹⁵ *Ibid*.

alcançar a finalidade única de suas vidas, a náusea, estas mulheres recorrem a qualquer meio. Então, se não se pode desejar, nem amar, nem ser amada, isso não as impede de casar, pois só se pode atingir a náusea na noite de núpcias. O casamento é, portanto, simbólico; o marido será invisível, “invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos”¹⁶. *O noivo invisível as levará no braço...lhes fará carinhos...e de repente, a náusea baixará sobre elas...o noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo...e será como se fosse apodrecendo...ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro no pescoço... o próprio pijama há de se decompor com a máxima naturalidade...*¹⁷

Dorotéia conheceu o amor carnal e é amaldiçoada. Com a morte do filho, ela resolve se redimir, tornando-se uma mulher de bom conceito, ao lado das primas.

Curiosamente, ao se tomar como foco a lei interditora das viúvas, podemos perceber, ao longo de toda a peça, dois movimentos de desejos que se contradizem: um movimento ascendente, por parte das viúvas, e um movimento descendente, por parte de Dorotéia. A chegada da parenta amaldiçoada na casa das castas viúvas gera perturbação no lar. Apesar da feiúra ser um atributo honroso, a beleza estonteante de Dorotéia provoca inveja nas primas. Este sentimento é flagrante na seguinte passagem:

¹⁶ Ibid. pg. 630.

¹⁷ Ibid.

Elton Bruno Soares de Siqueira

D. FLÁVIA (*virando-se, rápida, para Dorotéia*) - Quem sabe se te deixaríamos ficar?

DOROTÉIA (*encantada*) Aqui? (*sôfrega*) Decida, então, antes que o jarro (*olha para todos os lados*) apareça... Porque, se ele aparecer, eu terei de aceitar minha desgraçada sina, ainda que seja por uma vez, uma única vez.

D. FLÁVIA (*baixo*) - És bonita...

DOROTÉIA (*numa mímica de choro*) - Me desculpe...

D. FLÁVIA (*num crescendo*) - Renegarias tua beleza? Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?

DOROTÉIA (*ardente*) - Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...

D. FLÁVIA - Mais do que eu, duvido...tanto, talvez...

(...)

D. FLÁVIA (*grave*) Nós exigimos, mas é para teu bem...¹⁸

O momento se dá após Dorotéia insistir bastante para ser aceita em casa, quando as primas queriam rechassá-la. Percebe-se que a única condição para Dorotéia ser aceita é tornar-se feia como as outras.

Coincidentemente, é com a chegada de Dorotéia que as viúvas passarão a ter alucinações: botas, significando a virilidade masculina; o jarro, significando a vida íntima das relações de alcova, etc.

Até a própria Das Dores, que, sem saber que é um aborto (*Teatro do Absurdo*), se rebela contra a tradição e resolve viver com o seu noivo, um par de botinas:

¹⁸ Ibid. p. 638-639.

Um percurso pelos movimentos do desejo inconsciente no teatro
de Nelson Rodrigues

DAS DORES - Mãe...

D. FLÁVIA (*num apelo*) - Das Dores, minha filha... não sentes como se estivesse formando em ti, nas tuas profundezas, uma espécie de golfada?

DAS DORES - Eu tive um aviso, mãe... e sei que não vou ter a náusea...nem quero...

DOROTÉIA (*num sopro*) - Doida!

D. FLÁVIA - Não blasfemes!

DAS DORES (*com absoluto fervor*) - Não quero, agora não quero... Meu noivo contou coisas que eu não conhecia...Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores no ouvido...Dessas que atravessam de uma frente à outra frente... E conheceu uma menina que morreu assim... E gritando... gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com o seu martírio... (*veemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não pingaram o remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre!¹⁹

A explicação de Das Dores é absurda e foge completamente à lógica do pensamento racional. No entanto, apresenta uma conotação de extremo apelo sexual. Podemos tomar o ouvido como um símbolo do órgão genital feminino e a dor como um desejo que pulsa com instinto de fera no cio. As gotas de remédio remontam-nos ao esperma, consumação do ato sexual, momento máximo do gozo masculino.

Faremos, agora, uma análise do movimento do desejo no desenrolar dos três atos.

No primeiro, constatamos uma hegemonia da ordem, da lei interditora, do **superego**. Dorotéia chega à casa das viúvas, pretendendo ser aceita pelas primas como uma mulher de bom proceder. No entanto, elas desprezam-na impiedosamente.

¹⁹ Ibid. p. 659.

samente. É interessante notar que, sempre que Dorotéia se dirige a uma delas, as primas abrem o leque para esconder o rosto, em sinal de pudor. As viúvas, por meio de um jogo retórico/argumentativo, desmascaram Dorotéia, deixando revelar todas as suas mentiras:

DOROTÉIA - Acredito... Acredito... mas escutai-me... ajoelhei diante da memória de meu filho e, então, jurei que homem nenhum havia de tocar nessa! (*espeta o dedo no próprio peito*) Em mim, não!... Porém preciso de vossa ajuda... para ser como vós e uma de vós... Não ter quadris e, conforme possa, um buraco no lugar de cada vista... (*exaltando-se*) Perdoa-me, Das Dores, se vos chamei de linda! (*desesperada*) Eu queria ser como a outra Dorotéia, que se afogou no rio... (*baixo e sinistra*) Se duvidares, eu me afogarei no rio...

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA (*eufórica*) - ... me matarei...

D. FLÁVIA - Não, mulher miserável! Em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes da náusea... É preciso, primeiro, sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... (*lenta*) Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca...²⁰

Com a sua enunciação, Dorotéia revela que não conhece os códigos da família. D. Flávia aponta-lhe, então, a mentira. A condição para Dorotéia permanecer junto às primas e tornar-se uma mulher de bom proceder é submeter-se a estas.

No segunda ato, percebemos um primeiro conflito no drama: D. Assunta da Abadia leva o seu filho - um par de botinas - para a noite de núpcias com a sua noiva, Das Dores, que se recusa a ter a náusea e decide se dedicar ao noivo. Ao ver

²⁰ IBID, P. 635.

o par de botinas, a menina pronuncia o seguinte elogio: ***bonito como um nome de barco***; Das Dores, assim, mostra que pode olhar o seu noivo, o que desperta nas viúvas volúpias históricas. Não suportando mais a realidade, Maura e Carmelita começam a delirar, sonhando com um mar de botinas. O desejo latente se desvela, diante do leitor/espectador, e se insurge contra a lei. Flávia mata as duas primas viúvas, simbolicamente - na outra extremidade do palco, Flávia estrangula as primas, apenas simbolicamente, e estas morrem sem ser tocadas; primeiro Maura, depois Carmelita -, como se, num ato de violência, satisfizesse o desejo - o gozo -, fingindo matar em nome da Lei, em benefício da boa conduta. O desejo das primas e de Das Dores brota, sobrepondo-se aos códigos familiares, mas a atitude final de Flávia vem, pelo menos aparentemente, salvaguardar a tradição.

No último ato, deparamo-nos com o *deslize* de D. Flávia. Quando toma conhecimento de que sua própria filha se recusa a sentir a náusea, clama no auge do desespero:

D. FLÁVIA (*ergue-se como uma possessa*) - Por que, Senhor, por quê? (*num desespero maior*) Misericórdia para mim, misericórdia... Nasci com esta face de espanto e delírio...Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!...E com esta dor de estrangulado gemendo... O sono cingiu minha fronte... E eu estou em vigília... Minha fronte vive em claro, minha fronte jamais adormeceu... Porque no sonho eu me queimaria em adoração... (*desesperada*) Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham! E por que um destino nega a náusea a minha filha?... Os meus dez

Elton Bruno Soares de Siqueira

dedos magros! Ó protetores desta casa...desta casa onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!²¹

Percebemos , com esta fala, que a degradação física não é uma coisa prazerosa e tão honrosa, antes vem a ser um suplício que as mulheres têm de passar para se alcançar a boa conduta. A beleza, por ser sedutora, é comparada ao pecado. Por isso, as primas, deixando entrever o desejo nos traços de suas máscaras horrendas, invejam a beleza de Dorotéia.

Flávia sente-se derrotada quando a filha, ao saber que é um aborto, decide voltar para o seu ventre. Dorotéia aproveita a situação e tenta dominar Flávia: induz a viúva a olhar e a tocar e a acariciar o par de botinas. Na realidade, Dorotéia gostaria de ser uma mulher de bom proceder, sem abdicar de seu desejo, nem tampouco de sua beleza. Toma a situação para convencer a prima disto:

(Dorotéia aponta para o par de botinas. D. Flávia sobe numa cadeira para olhar por cima do leque.)

D. FLÁVIA *(virando o rosto)* - Não!

DOROTÉIA - Viras o rosto!

D. FLÁVIA *(dolorosa)* - Olhei por cima do leque... e não devia...Maura olhou e morreu... *(em desespero)* Desde quando elas chegaram eu desejaria ser cega... Erro meu ter esses olhos.

(...)

DOROTÉIA - Tu, uma senhora de bom proceder e farta virtude, com medo!...E eu não...Eu sem medo algum...Posso-me aproximar...

²¹ Ibid, p. 659

Um percurso pelos movimentos do desejo inconsciente no teatro
de Nelson Rodrigues

(Aproxima-se das botinas)

DOROTÉIA - Dar os meus carinhos, até...

D. FLÁVIA *(num grito, cobrindo-se com o leque)* - Não!²²

D. Flávia entra num processo de delírio e canta e chora e deixa
fluir o seu próprio desejo:

D. FLÁVIA - Estás-me dando visões que nunca tive... E este
gesto não é meu... Nem esta alegria...Tenho ódio de mim.
(patética) Por que me fazes rir? *(ri sinistramente)* Por que me
dás vontade de cantar?

(D. Flávia começa a cantar, mas é um misto de canto e choro.)

DOROTÉIA *(gritando)* - Você está parecida com
alguém...alguém que eu conheço... Quem? Já sei! agora me
lembro, *(cruel)* com a minha senhoria, a dona do quarto...
igualzinha... quando bebia ficava assim...cantava assim...muito
liberal, dada...Ri, anda, ri!

D. FLÁVIA - Não!

*(Mas contra a própria vontade obedece, numa mistura
repulsiva de riso e soluço. Seu riso voluntário se funde num
involuntário soluço.)*²³

O desejo da velha viúva é tão ardente, tão histérico, que Dorotéia a compara
com a sua cafetina.

²² Ibid. p. 663

²³ Ibid. p. 665-666

Porém, o momento de gozar já era tardio: Dorotéia aparece com uma máscara horrenda, cheia das chagas que havia pedido a Nepomuceno, velho solitário, conhecido das viúvas, que transmitia chagas. Com esta transformação, Flávia se sente mais fortalecida e se recompõe. Volta a ter a força da lei hegemônica:

D. FLÁVIA (*feroz*) - RI!

DOROTÉIA (*espantada*) - Vou rir... (*começa a rir. O som é apavorante*) Eu não ria assim... Deve ser engano... este riso não é meu... (*continua rindo contra a vontade*)

D. FLÁVIA (*exultante*) - Fica no teu canto...rumina tua boca torta...e tua vista de sangue...esconde teu rosto de bicho debaixo de qualquer coisa...²⁴

Vence-se a lei e a honra da família. O desejo não terá mais espaço; será dominado. Diante da pergunta de Dorotéia, sobre o que acontecerá a ambas, Flávia responde: “Vamos apodrecer juntas.”. O leitor/espectador se questiona se existe alguém da família ainda vivo. Se ainda o houver, pode-se recomeçar tudo de novo, e a peça se fará um ciclo revivido.

Podemos ver, após esta rápida análise, que a Psicanálise apresenta uma ferramenta teórica eficiente para uma investigação do inconsciente do texto rodrigueano. AO lado de sua materialidade e estruturalidade riquíssimas, podemos percorrer, neste texto, o caminho trilhado pelo desejo. Desejo

²⁴ Ibid, p. 669

Um percurso pelos movimentos do desejo inconsciente no teatro
de Nelson Rodrigues

das personagens, desejo da linguagem, desejo do simbólico,
desejo do mítico...

É certo que este caminho, ao contrário do estudo da estrutura lingüística da peça, é muito mais difícil de trilhar, pois ele não nos oferece segurança; sentimos, por vezes, como se faltasse o chão. Restou, então, acompanhar a linha do simbólico para fazer fluir no texto o inconsciente na forma de desejo.

Dorotéia é uma peça muito rica, que trabalha explicitamente com o desejo de suas personagens, desejo que se apresenta contraditório em seus princípios. Mas qual é o desejo que é coerente, já que é o inconsciente que está agindo, liberto da consciência restritiva?

Tentamos fazer uma análise que fosse mais espontânea e prescindisse, quando possível, da teoria opressora. Permitimos que o próprio texto rodrigueano se mostrasse em seu desejo pulsante e tentamos *fotografar* este instante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|--|---|
| ARTAUD, A. <u>O teatro da crueldade</u> . São Paulo: Martins Fontes, 1993. | Paulo: Perspectiva, 1976. |
| ARTAUD, A. apud ROSENFELD, A. <u>Texto e contexto</u> . São | CARDOSO FILHO, A. <u>Arte (literatura) e neurose</u> . Dissertação de Mestrado. UFPE, 1981. |

- FRANÇA, M. I. Psicanálise, estética e ética do desejo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MAGALDI, S. A Peça que a Vida Prega, in RODRIGUES, N. Teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- NASIO, J. D. Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- RODRIGUES, N. Dorotéia, in Teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

Vozes e Gêneros discursivos na Fala e na Escrita¹

Dóris de Arruda C. da Cunha (UFPE)

“Falamos por gêneros como M. Jourdain falava em prosa sem perceber”.

M. Bakhtin

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar os modos de introdução das vozes no discurso. Com base no trabalho de Prince (1978), foi analisado o discurso atributivo em textos orais e escritos que vão da conversa informal ao artigo científico. Foram examinados ainda contos para confrontar a introdução das vozes nos gêneros factuais e ficcionais. Os resultados mostram que o discurso atributivo varia em função da modalidade da língua e do gênero discursivo.

Résumé: Le but de cet article est d'examiner les modes d'introduction des voix dans le discours. Ayant pour base le travail de Prince (1978), nous avons analysé le discours attributif, énoncés qui accompagnent les voix, dans un ensemble de textes parlés et écrits qui vont de la conversation familière à la prose académique. Nous avons aussi examiné des contes pour confronter les textes factuels et les textes de fiction. Les résultats montrent que le discours attributif change en fonction de la modalité de la langue et du genre discursif.

Palavras-chave: vozes; gêneros discursivos; fala e escrita.

¹Esse trabalho foi originalmente apresentado na XIV Jornada de Estudos Lingüísticos do Nordeste, promovida pelo GELNE (Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste), realizada em Natal, em outubro de 1996.

1. Introdução

Este estudo volta-se para os modos de introdução das vozes presentes no texto, correlacionando-os com o gênero do discurso. Mais especificamente, analisamos o que Prince (1978) chama *discurso atributivo* - locuções ou frases que acompanham essas vozes, indicando quem fala e o ato ilocucionário realizado, o tom, a mímica, os gestos dos interlocutores no momento da produção da fala, em diferentes gêneros discursivos.

Os trabalhos de lingüística sobre vozes no texto apontam os mecanismos lingüísticos que servem para mostrar esses distintos pontos de vista. Não analisam a transmissão dos elementos não verbais². Certamente porque raramente eles são transmitidos na escrita factual, que nesse ponto se distingue da ficção, em que o prosódico e o mimo-gestual são lexicalizados.

A partir dessa constatação e da leitura de um trabalho de um aluno da Pós-Graduação na disciplina *Análise Conversacional*³, começamos a investigar a composição do discurso atributivo na fala e na escrita. Examinamos uma centena de textos dos seguintes gêneros⁴: conversa informal, conversa telefônica, entrevista para fins de pesquisa, diálogos

² Em trabalhos anteriores (Cunha, 1992; Cunha, 1995; Cunha, 1997), descrevemos as retomadas-modificações dessas vozes, a inter-relação entre elas e o contexto em que se inserem (o que o autor do texto faz com a fala do outro ao introduzi-la no seu discurso), a função das retomadas na fala e na escrita.

³ Trata-se de um trabalho sobre o diálogo na ficção, elaborado por Fábio Almeida de Carvalho que estava preparando sua dissertação de mestrado, defendida em março de 1998, intitulada *O lugar e a função de "A vida como ela é..." na obra de Nelson Rodrigues*.

⁴ Esses textos fazem parte do corpus constituído no âmbito do Projeto Integrado *Fala e escrita: característica e usos*, desenvolvido juntamente com os professores Judith Hoffnagel, Kazuê Barros e Luiz Antônio Marcuschi.

do NURC, aula, conferência; bilhete, cartas do leitor para jornal, textos jornalísticos de dois tipos: informativos e opinativos, bula, receita, nota de esclarecimento, manifesto, informe, ata, documento judicial, artigo científico. Para investigar as vozes nos textos ficcionais, escolhemos alguns contos da coletânea *A vida como ela é...* de Nelson Rodrigues, cujas narrativas são constituídas, em grande parte, por diálogos entre as personagens.

2. Conceituação

2.1. O conceito de vozes

Polifonia, heterogeneidade, intertextualidade são conceitos que nos últimos vinte anos estão super valorizados tanto em lingüística como em teoria da literatura. Com a tradução da obra *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (Bakhtine, 1970), assistiu-se a uma proliferação de trabalhos que estudam a diversidade de vozes nos textos de ficção. Em lingüística, Authier-Revuz (1982), partindo de Bakhtin, elaborou os conceitos de *heterogeneidade mostrada* e *heterogeneidade constitutiva* para distinguir dois modos de presença de vozes no texto. A primeira se refere às manifestações explícitas de diversas fontes enunciativas como nos seguintes casos: *discurso reportado – direto, indireto, e indireto livre*, uso de termos pertencentes a outra língua, outro código (regional, familiar, técnico, etc.), ironia, imitação, uso de algumas figuras, etc.; a segunda, como indica o próprio termo, é inerente à linguagem: todo discurso se constrói a partir de outros sobre o mesmo tema, sendo, portanto, constituído, habitado por diferentes vozes não mostradas explicitamente na superfície textual.

Partindo também de Bakhtin, Ducrot (1987: 172) no seu *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação* sustenta que “o enunciado assinala, em sua enunciação, a superposição de vozes”. A polifonia se manifesta na língua através, por exemplo, da *pressuposição* e da *negação*. A primeira apresenta dois atos atribuídos a enunciadores diferentes: o primeiro responsável pelo pressuposto e o segundo pelo que é posto; este último seria assimilado ao locutor e o primeiro a um sujeito indeterminado, a *vox publica*. A segunda, coloca em cena dois atos ilocucionários atribuídos a dois enunciadores distintos: o primeiro é a afirmação de um ponto de vista e o segundo, a recusa desta afirmação.

Maingueneau (1987) cita ainda os casos de palavras que fazem parte de outra instância discursiva – o discurso de uma determinada camada social, de uma tendência política, de uma disciplina – marcadas ou não tipograficamente (com aspas, itálico, negrito), acompanhadas ou não de uma glosa atributiva. E as glosas do locutor sobre o seu próprio dizer.

Não se trata aqui de analisar o dialogismo, inerente à linguagem, nem os casos de polifonia como a negação e a pressuposição. Delimitamos como objeto de estudo as vozes de outros ou de si mesmo explicitamente mostradas.

2.2 Gêneros discursivos

No ensaio intitulado *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (1979) aponta para a relevância desse estudo: os gêneros organizam a nossa fala. Escutando a fala do outro, nas primeiras palavras, advinhamos os gêneros já que eles são adquiridos juntamente com a língua materna (Bakhtin, 1979:285). Para o semiólogo russo, cada esfera da atividade humana conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade. Daí a dificuldade de

se estabelecer um repertório dos gêneros e de se descrever suas características lingüísticas.

No entanto, os estudos lingüísticos que emergem no fim dos anos sessenta com o desenvolvimento da Lingüística Textual se voltam para as tipologias textuais, estabelecidas a partir de diferentes critérios⁵. Não faremos aqui uma revisão desses trabalhos. Para isso, remetemos a Marcuschi (1996). Após analisar várias tipologias, o autor conclui que, diferentemente do tipo textual, que é um constructo teórico, o gênero se dá como um evento de fala, é uma ocorrência empírica de um tipo possível, mas raramente se realiza como um tipo puro numa dada circunstância⁶. Em outras palavras, a noção de gênero está associada àquela usada pelos falantes que se apóiam em características gerais para identificá-lo. É essa noção de gênero, partilhada pelos interlocutores, que permite identificar os textos que produzem como “o telefonema de ontem”, “a entrevista”, etc.

Os primeiros levantamentos do corpus apontaram para a necessidade de se observar os modos de introdução das vozes, em diferentes gêneros discursivos⁷. Vale ressaltar que há

⁵ Em língua francesa, a bibliografia sobre tipos e gêneros é considerável. Sobre tudo porque há um grande interesse pelo tema por parte da didática da língua materna. Como mostra Canvat (1996), em um número da revista *Enjeux* cujo título é *Types et Genres Textuels*, além dos livros publicados pelas equipes de lingüistas de Genebra e de Lausanne, as revistas *Pratiques* e *Recherches*, consagraram vários números aos tipos de texto; outras como *Repères*, *Le français aujourd'hui* dedicaram números especiais ao tema.

⁶ Vale lembrar os cinco grandes tipos, oriundos da tradição retórica: narração, descrição, argumentação, explicação e diálogo (Adam, 1992).

⁷ Bakhtin (1977: 171) já chamava a atenção para a relação entre o tratamento dado à palavra de outrem nos diferentes tipos de texto em função do objetivo visado pelo contexto narrativo. Assim, “o discurso literário transmite muito mais finamente que os outros todas as transformações na inter-orientação sócio-verbal. O discurso retórico, diferentemente do discurso literário, pela própria natureza da sua orientação não é tão livre na sua maneira de tratar as palavras de outrem”.

gêneros monovocais, isto é, que não apresentam, explicitamente, nenhuma outra voz, como por exemplo as bulas, receitas, informes, editais, manifestos, texto didático. São discursos impessoais em que a voz do autor se manifesta como a voz do saber, da autoridade reconhecida, que não dialoga com nenhuma outra voz. Outros têm suas formas preferenciais de introduzir as vozes, como veremos no item 3.

2.3 A transmissão das vozes na fala e na escrita

Antes de analisar os modos de transmissão das vozes presentes nos diferentes gêneros discursivos, convém lembrar que, na interação face a face, a linguagem é multicanal e plurifuncional (Cosnier/Brossard, 1984), ou seja, diferentes semiologias se combinam na construção do sentido. Isso significa que entram em jogo na comunicação e na significação:

- elementos voco-acústicos: parte verbal do enunciado e sua parte vocal, entoação, timbre, altura, intensidade.
- elementos visuais que fazem parte de diversos códigos:
 - estáticos: vestimentas, ornamentos.
 - cinéticos lentos e rápidos: posturas, olhar, expressões faciais, gestos.

Na fala, esses elementos se apresentam associados e simultâneos (Gelas, 1988). As seqüências de palavras são produzidas com entoação e acentos específicos e são acompanhadas por gestos, atitudes, eventos, situações. Para transmitir esse conjunto em outra situação de enunciação, o falante dispõe da entoação e do léxico.

A escrita utiliza outros procedimentos para marcar a mudança de vozes: alíneas, travessão, dois pontos, aspas,

italico. Prince (1978) aponta também verbos de atribuição (*discendi*), termos compostos (ela terminou dizendo), perífrases (ela pronunciou estas palavras), formas elípticas, que se reduzem a um nome, um verbo, um advérbio, um adjetivo e identificam apenas o locutor, sua maneira de falar, a qualidade de sua voz. Há ainda os casos de elipse completa, quando por exemplo, uma frase indicando o gesto, o movimento, a mímica ocupa o lugar de uma fórmula de apresentação e substitui toda referência à fala.

Todas essas formas, segundo o autor, preenchem as mais diversas funções no texto: caracterizar a personagem; revelar seus sentimentos, sua atitude numa determinada situação; indicar o ponto de vista (na ficção, o discurso atributivo serve para indicar que se trata do ponto de vista de tal ou tal personagem, ou do narrador); indicar a temática da narrativa (*ele hesitou, balbuciou, gaguejou* desenvolvem a temática da comunicação difícil); participar de outras redes significantes - rítmica, espacial, hermenêutica; contribuir para a legibilidade do texto. Esta última seria, segundo Prince (1978), a razão de ser do discurso atributivo, que indica freqüentemente o sentido que deve se dar à fala do personagem. Com base nessas contribuições da teoria da literatura, analisamos o corpus.

3. Resultados da análise

3.1 Recursos utilizados para introduzir as vozes na fala

Nessa modalidade, as vozes são introduzidas na maioria das vezes por uma oração contendo o verbo *dizer* ou simplesmente por uma mudança de entoação. O discurso atributivo se resume praticamente a *ele disse, eu disse, eu digo, aí*, como mostra a tabela abaixo

	discurso direto na fala
marcado pelo verbo dizer	67 %
marcado por outros verbos	11 %
marcado pela entoação	22 %

Com relação aos gêneros, constatamos diferenças apenas no que concerne às formas de discurso. Nas *conversas espontâneas*, em que o contexto é predominantemente narrativo, os falantes preferem introduzir as vozes na forma direta (a proporção é de três formas diretas para uma indireta). Na *entrevista*, a proporção se inverte. Nas *aulas*, onde predomina o contexto explicativo, a introdução das vozes na forma indireta é mais freqüente, o que se deve provavelmente ao caráter analítico dessa forma. É interessante notar que as formas diretas correspondem, nesse gênero, a diálogos virtuais ou construídos (Tannen, 1989), com o objetivo de facilitar a explicação de conceitos, definições, etc.

A análise desses gêneros na modalidade falada permite afirmar que a conversa informal é o lugar onde a plurivocalidade se manifesta com maior freqüência, havendo uma preferência clara pelo discurso direto ou seja, pelo diálogo reportado.

3.2 Recursos utilizados para introduzir as vozes na escrita

Na escrita, a variedade de formas atributivas é bem maior do que na fala. Convém apresentar essa diversidade de acordo com o gênero do discurso⁸.

⁸ Na realidade, vamos examinar aqui alguns gêneros que se constituem como *relação de declarações* (Lorde, 1997): o texto acadêmico, a notícia jornalística e o conto. Isso não quer dizer que todos os demais gêneros sejam homogêneos do ponto de

Nos *textos acadêmicos*, em que se exige a indicação da fonte ao se introduzir uma outra voz, de forma direta ou indireta, encontramos as seguintes fórmulas: *segundo X*, *X mostra que*, *como diz X*, *X nota que*, *como dizia X*, *para X*, *X diz*, *como exprimiu X*, *X considerou* ; *X deixou indicada a necessidade de*. Além dessas fórmulas, encontramos os seguintes casos:

1. “Na revolução de 1817 vemos d. Bárbara Pereira de Alencar, mãe sublime, que se voltou aos sacrifícios por amor da causa santa de sua pátria e de seus filhos”. (*Ciência e Cultura*, 42 (2): 144-149, Fev. 1990)

A voz do outro é introduzida sem nenhum *comentário ou discurso atributivo*. Apenas as aspas e a nota de rodapé, indicando a autoria do excerto, apontam para essa voz. O discurso do outro se acomoda no contexto narrativo, funcionando como elemento seqüencial, construtor do texto. Mas não é apenas na forma direta de citação que isso ocorre. Observe-se o exemplo 2:

2. “Muito mais do que unidades puramente econômicas, estes (os engenhos) eram verdadeiros centros de vida religiosa. Não tinham apenas uma capela: com frequência sacerdotes moravam nos engenhos, subordinados ao *pater familias*, como nos conta Gilberto Freyre, recebendo não só o seu sustento como até mesmo um salário”. (*Ciência Hoje*, vol 18, n° 107)

Temos aqui um caso em que o discurso atributivo vem posposto ao verbo, o que faz com que a voz do autor citado se misture com a do narrador, pois não é possível delimitar

vista enunciativo. Nas cartas, bilhetes, cartões, por exemplo, há sempre ocorrências de outras vozes.

exatamente onde termina uma e onde começa a outra. Pode-se estabelecer, portanto, que no *texto acadêmico*, situado no extremo do contínuo fala e escrita, (no outro situa-se a conversa espontânea), o discurso atributivo indica apenas a autoria da voz inserida no discurso.

Nas *notícias jornalísticas*, construídas em forma de relato, além de *dizer*, empregado com uma enorme frequência, há uma grande diversidade de verbos que indicam o ato de fala realizado: *alegar, concluir, confessar, confirmar, contar, defender, lembrar, pedir, perguntar, revelar*, etc. Faz-se uso também das formas empregadas no texto acadêmico: *segundo X, para X, na opinião de X*, etc.

Convém no entanto lembrar que *notícia jornalística* é um dos gêneros da imprensa. Adam (1997) apresenta uma lista de vinte e quatro gêneros encontrados no exame de quatro manuais de jornalismo⁹. Apesar da dificuldade de se compreender a(s) lógica(s) de classificação das categorias propostas nos manuais, é certo que há uma grande diversidade de gêneros.

Nas revistas semanais encontramos reportagens onde as fórmulas que apresentam o discurso direto designam, além daquele que fala e seu ato de fala, o tom empregado, a mímica dos interlocutores e seus gestos, como se verifica nos exemplos seguintes:

⁹ Segundo o autor, a complexidade e as diferenças entre as classificações se explicam pelos cruzamentos de critérios que vão das escolhas lingüísticas micro-lingüísticas às intenções comunicativas, passando pela posição enunciativa do locutor e pelo conteúdo dos artigos. Isso porque essas classificações não foram elaboradas com base numa teoria dos gêneros.

3. Na terça-feira 25, o ex-marido de Susan, David Smith, levou às lágrimas o júri de nove mulheres e três homens, ao mostrar fotos das crianças. "Olhe como ele era um menino feliz", disse David, em lágrimas, exibindo uma foto de Alex, o mais novo. Ele terminou seu depoimento pedindo a pena de morte para a ex-mulher. A resposta de Susan veio baixinho, também entre lágrimas: "Eu sinto muito." (Revista ISTO É, 1348 / 02/08/1995).

4. De forma rude, o porteiro do edifício ordenou que ela, seus dois filhos e a babá, todos negros, entrassem pela porta de serviço (Revista VEJA)

A presença dos elementos não verbais, no discurso atributivo, pode ser explicada pelo gênero textual. Trata-se do que os franceses designam como *fait divers*¹⁰. É um tipo de notícia jornalística freqüentemente polifônico (ele é relatado por uma pluralidade de vozes: jornalista, testemunha, vítima, polícia...) que se constitui predominantemente em forma de narrativa, normalmente bastante dramatizada, o que não exclui objetivos explicativos e argumentativos. Os sinais vocais e visuais são, portanto, indispensáveis para revelar sentimentos da personagem (exemplo 3), caracterizar sua atitude (exemplo 4), entre outras funções. Esses exemplos chamam a atenção por sua semelhança com o *texto ficcional*. Nele, quando se introduzem vozes, descreve-se a situação de comunicação, em que, como vimos, a linguagem é pluricanal e multifuncional. Vejam-se os exemplos 5 a 10, todos retirados de *A vida como ela é*:¹¹

¹⁰ "Rubrica sob a qual se reúnem os incidentes do dia: acidentes, crimes, suicídios, etc." (*Petit Robert*).

¹¹ Vale salientar que essa é uma característica da narrativa ficcional e não apenas dos contos de Nelson Rodrigues, como mostram os exemplos apresentados por Prince (1978) e a observação de autores nacionais.

5. Sôfrego, baixa a voz para Detinha :
- Meu anjo, vê se capricha na pressa, ouviu ? (Rodrigues, 1995:24)
6. E, certa vez, durante um jantar com outras pessoas, ela o fulmina, com a seguinte observação, em voz altíssima:
- Vê se pára de mastigar a dentadura, sim? (Rodrigues, 1995:27)
7. Mergulhou o rosto nas duas mãos, soluçando:
- Então, como é que Arlete vai morrer nessa viagem besta? Como?!... (Rodrigues, 1995:7)
8. Debateu-se nos braços que procuravam contê-lo: “Eu quero morrer também, oh, meu Deus!...” (Rodrigues, 1995:7)
9. Apertando a cabeça entre as mãos, encheu a sala:
- Sabem o que é que me dana? Hein? Sabem? interpelava os presentes; (Rodrigues, 1995:8)
10. Escobar esfregou as mãos radiante: “Então vou mergulhar de cara”. (Rodrigues, 1995:10)

Nos exemplos 5 e 6, o narrador revela, além da qualidade da voz da personagem, sua atitude em relação ao outro - “sôfrego”, “ela o fulmina”. Nos exemplos 7, 8 e 9, o discurso atributivo contém gestos e movimentos corporais que desenvolvem a temática do desespero da personagem. É interessante notar que essas descrições dos elementos não verbais, no mais das vezes, levam a elipse do verbo *discendi*. No exemplo 10, o estado da personagem é enfatizado pela descrição do gesto.

O discurso atributivo pode incluir apenas um elemento não verbal - o tom de voz, o olhar, os gestos, os movimentos corporais - ou descrevê-los conjuntamente. Em *A vida como ela é...*, normalmente, há combinação de elementos, como nos exemplos 11 e 12:

11. Chegara o grande momento. Escobar esmagou a brasa do cigarro no fundo do cinzeiro; dizia, sem desfrutar o amigo: “Tu sabes que és meu, do peito, não sabes?”

- Mais ou menos.

- Pois bem. Há uma coisa que tu precisas saber e que saberias mais dias menos dias. Vou te contar porque, enfim, não gosto de ver um amigo meu bancando o palhaço.

- Fala

Escobar pousou a mão no ombro do sócio: “Tua mulher foi a São Paulo pra quê? Por causa de uma tia?”. E o próprio Escobar, exultante respondeu: “Não! Pra ver o amante! Sim, o amante!”. Foi uma cena pavorosa. (Rodrigues, 1995:11)

12. Moacir arriava na cadeira, desmoronado; rosnava: “Cínica! Cínica!” (Rodrigues, 1995:11)

No exemplo 11, o narrador expõe os gestos e o olhar direto da personagem, para mostrar a sua astúcia ao fazer tal revelação ao amigo. No 12, o movimento corporal e a qualidade da voz revelam o estado da personagem. A combinação desses elementos, como mostra Prince (1978), serve para construir o sentido que se deve dar ao discurso do outro.

Não faremos aqui uma análise mais fina do discurso atributivo nesses contos, pois não era o objetivo desse artigo. Limitamo-nos ao exame dos elementos constitutivos desse

discurso nos doze exemplos citados para chamar a atenção da sua importância nos diferentes gêneros discursivos.

4. Considerações finais

A observação dos modos de introdução das vozes discursivas mostra, em primeiro lugar, que a plurivocalidade explícita é constitutiva da maioria dos gêneros.

Vimos também que a forma como se apresentam essas vozes no texto difere sensivelmente na fala e na escrita: na primeira, o discurso atributivo é constituído no mais das vezes pelo verbo *dizer*, havendo ainda uma tendência para se reproduzir os diálogos apenas com o apoio da entoação. Na escrita, o gênero discursivo determina os procedimentos que marcam a mudança de vozes: no texto acadêmico, o discurso atributivo é sintético, constituído de elementos tipográficos, verbos ou fórmulas de atribuição. Na notícia jornalística, como no discurso acadêmico, faz-se uso de elementos tipográficos e de verbos de atribuição. Já no *fait divers*, há uma combinação de elementos voco-acústicos e cinéticos que acompanham a fala das personagens, como na narrativa ficcional. É justamente esse conjunto que torna essas narrativas mais vívidas, mais verossímeis e, por conseguinte, mais interessantes.

Como mostram os exemplos apresentados, o estudo dessas vozes não pode ser dissociado do discurso atributivo, que contribui para a interpretação do discurso alheio, e, conseqüentemente, das personagens. Por isso, ele assume o valor de uma glosa, de um metadiscurso, ajudando o leitor no seu trabalho interpretativo.

Para finalizar, gostaríamos de chamar a atenção mais uma vez para a importância do estudo dos fenômenos lingüísticos correlacionados com os gêneros discursivos. Os trabalhos sobre gêneros e tipos têm contribuído muito para o ensino-aprendizagem de línguas, especialmente nas atividades de produção e recepção de textos¹². Na escrita, o conhecimento dos gêneros e tipos textuais facilita as atividades redacionais, sobretudo no que concerne às operações de planificação e de construção do texto. Na leitura, esse conhecimento tem um papel particularmente importante no tratamento do texto, sobretudo na seleção das informações e na sua organização. Escreve-se e lê-se uma carta, um resumo, um manual de instruções, um conto, um romance, etc. Em outras palavras, as competências dos sujeitos em leitura e escrita estão ligadas tanto aos gêneros quanto aos tipos.

¹² Já existe uma tendência geral a se trabalhar com a diversidade de gêneros nos livros didáticos. Citamos apenas um título que revela essa tendência ocorrida nos últimos anos. Cócco, M.F./Hailer, M.A. *ALP - análise linguagem e pensamento. A diversidade de textos numa proposta socioconstrutivista*. São Paulo, FDT.

5. BIBLIOGRAFIA CITADA:

- ADAM, J.-M. (1997) "Unités rédactionnelles et genres discursifs", *Pratiques*, 94.
- _____ (1992) *Les textes: types et prototypes - récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan.
- AUTHIER-REVUZ (1982) "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours" in *DRLAV*, 26.
- BAKHTIN, M. (1970) *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, L'Âge de l'Homme.
- _____ (1979) *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BAKHTIN, M. /Voloshinov, V. (1977) *Le marxisme et la philosophie du langage - Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, Minuit.
- COSNIER, J./Brossard, A. (1984) "Communication non verbale: co-texte ou contexte?" in *La communication non verbale*. Neuchâtel, Paris, Delachaux & Niestlé.
- CUNHA, D. de A. C. da. (1997) "O discurso direto como estratégia de textualidade na fala." *Tópicos em Lingüística de Texto e Análise da Conversação*. Natal, EDUFRN.
- CUNHA, D. de A. C. da. (1995). "Discurso reportado e argumentação na fala e na escrita." Trabalho apresentado no *II Encontro Nacional*

- Sobre Fala e Escrita* (no prelo).
- CUNHA, D. de A. C. da. (1992). *Discours rapporté et circulation de la parole*. Leuven/Louvain-la-Neuve, Peeters Louvain-la-Neuve.
- DUCROT, O. (1987) *O dizer e o dito*. Campinas, Pontes.
- GELAS, Nadine (1988) "Dialogues authentiques et dialogues romanesques" in *Echanges sur la conversation*. Paris, Ed. du CNRS.
- LORDA, C.U. (1997). "La relation des déclarations politiques: hétérogénéités et mise en scène de la parole", *Pratiques*, 49.
- MAINGUENEAU, D. (1981) *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU, D. (1987) *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris, Hachette.
- MARCUSCHI, L.A. (1986) "Por uma proposta para a classificação dos gêneros textuais". *Relatório Geral do projeto integrado Fala e escrita: características e usos*.
- PRINCE, G.(1978) *Le discours attributif et le récit*. Poétique, 35.
- RODRIGUES, N. (1995) *A vida como ela é... - O homem fiel e outros contos*. 6ª ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- TANNEN, V. (1989) " 'oh talking voice that is so sweet': constructing dialogue in conversation" in *Talking voices - repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*. Cambridge, Cambridge University Press.

A construção do texto descritivo: uma análise do tema-título¹

Angela Paiva Dionisio -UFPE

Resumo: Este artigo investiga as formas de operacionalização e de construção do tema-título em seqüências descritivas na oralidade. O corpus analisado é formado por conversações espontâneas produzidas por falantes analfabetos. De acordo com os dados, a posição e a forma de construção do tema-título em seqüências descritivas contribuem para a construção de sentido.

Abstract: This paper investigates the forms of operationalization and construction of the title-theme in descriptive sequences of speech. The corpus analyzed was produced by non-literate speakers in spontaneous face to face interactions. The data demonstrates that the form and position of the title-theme contribute to meaning construction.

¹ Trabalho apresentado na XIV Jornada de Estudos Lingüísticos do Nordeste--GELNE--, UFNR, 1996.

I. Introdução

"In listening to someone who is describing something, some sort of representation will form in your mind - in the imagination perhaps - as if it were perceived. It will not be the same as the thing itself - it will be very abstract compared with it. It will highlight certain points, which way be of interest compared to the original perception, and so on. We are constantly forming re-presentations in this way."

David Bohm

Dentro da tipologia textual tradicional, a descrição sempre esteve atrelada à narrativa, numa posição de "escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada" como definiu Genette (1996:263, apud Marquesi, 1996:45). Com o desenvolvimento dos estudos sobre a narrativa, alguns pesquisadores começaram a perceber e a investigar particularidades no processo de construção e de compreensão das descrições (Hamon 1981; Adam & Petitjean 1982a e 1982b; Adam 1987). Somando-se a estes estudos, os adventos da Lingüística Textual, encontram-se no âmbito nacional, os trabalhos de Neis (1986), Fávero e Koch (1987) e Marquesi (1996), assegurando à descrição o status de texto. Todos estes estudos tiveram como foco de análise o texto escrito.

Para Hamon (1981:40), "um sistema descritivo é um jogo de equivalência hierarquizada: equivalência entre uma denominação (uma palavra) e uma expansão (um conjunto de palavras justapostas em lista, ou coordenadas e subordinadas em um texto (...))". Desta forma, a existência do sistema descritivo, segundo Hamon (1981, apud Marquesi 1996:53) caracteriza-se como "um processo de pôr em equivalência uma denominação

com uma expansão, apelando ao leitor para uma competência de saber". Esta competência de saber abrange as competências lexical, enciclopédica e a taxionômica dos interlocutores. Adam e Petitjean (1982, apud Marquesi, 1996:94) avançam na definição de competência textual descritiva, definindo-a como "um saber-fazer-textual-comunicativo do homem". Há uma competição de competências na construção da descrição, pois a área circunscrita de uma descrição, que depende do acervo lexical do autor/falante, compete com a do leitor/ouvinte e não essencialmente com a natureza do objeto descrito.

Para Adam (1993), uma seqüência prototípica da descritiva compreendendo um tema-título e quatro macro-operações. São operações de base tanto de produção quanto de compreensão do processo descritivo. As macro-operações são:

- (a) procedimento de ancoragem: identifica o *todo* que constitui o tema-título;
- (b) procedimento de aspectualização: apresenta uma classificação de elementos deste *todo* ou de *partes deste todo* a ser descrita;
- (c) procedimento de estabelecimento de relações: estabelece as relações (comparativas, metonímicas, metafóricas) entre estas propriedades do objeto e uma outra propriedade àquelas associada;
- (d) procedimento de encadeamento pela sub-tematização: faz o encadeamento de uma seqüência em uma outra, por isso é considerada "a fonte de expansão descritiva".

Considerando a inexistência de investigações sobre o sistema descritivo na oralidade, pretendo tomar por base os pressupostos teóricos sobre a descrição na modalidade escrita e, na medida do possível, fazer uma adaptação destes à análise de textos orais, atrelando-os aos princípios da Análise da

Conversação, da Lingüística Textual e da Sociolingüística Interacional. Numa perspectiva textual-interativa, este trabalho² restringe-se a investigar a *palavra de entrada* da seqüência descritiva, ou seja, o *tema-título*, observando as formas de construção e de operacionalização em manifestações de descrição em interações face-a-face. O corpus é formado por fragmentos de interações entre falantes analfabetos. Os dados foram coletados em Pedra D'água, comunidade semi-isolada, negra e analfabeta no interior da Paraíba. Estes fragmentos encontram-se agrupados de acordo com as formas de manifestação do sistema descritivo em dois blocos (i) os metadiscursos que englobam as definições e (ii) os diretivos que abrangem as atitudes comunicativas de "fazer saber fazer"³. A exemplo de Marquesi (1996), utilizarei a distinção entre "*descritivo*" - sistema teórico - e "*descrição*" - manifestações deste sistema.

II. Tema-título: formas de operacionalização e construção:

O termo tema-título está aqui sendo empregado como sinônimo de *denominação* (Hamon, 1981), *palavra de entrada* (Kock e Fávero, 1987) e *designação* (Marquesi, 1996). O tema-título é um fator de coesão semântica referencial, isto é, recai sobre ele a focalização do sistema descritivo. Pela operação de ancoragem, a seqüência descritiva assinala um tema-título, quer desde o início, *quem/o que vai ser a questão* (o apoio propriamente dito), quer no final da seqüência, *quem/ o que*

² Este trabalho apresenta alguns resultados tese "Imagens na Oralidade" sob a orientação da Profª Judith Hoffnagel, defendida em abril de 1998, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.

³ Considerarei, a exemplo de Adam (1993), os textos injuntivos ou diretivos e as definições como descrição, pois são apenas descrições de ações, de objetos, etc.

acaba de ser a questão (afetação), ou ainda, combinando essas duas maneiras, retoma modificando esse nome o "tema-título" inicial (reformulação). A operação de ancoragem é responsável pela evidência de um todo do tema-título. Adam (1992:89) destaca que "é provavelmente a existência desta operação geral de ancoragem que leva M. Riffaterre a dizer, em relação ao 'sistema descritivo', que ele 'parece com uma definição de dicionário' e o considera como 'um canal verbal fixado que se organiza em torno de uma palavra central'".

1. Formas de operacionalização:

Quanto à forma de operacionalização, as descrições, encontradas no corpus, podem ser classificadas em:

(a) *descrição auto-iniciada com o tema-título no início da seqüência*: o falante que detém o turno descreve um tema-título em seu próprio enunciado e o apresenta sob a forma de apoio, como em (01), (02):

(01):

17. H03. **agreste** é ... *tem um cherim de catinga ... e um um cherim de brejo ...* é ((P01 sorrir))

(02):

126. H05. sim ... mai era assim **dois mi rei** [...] *dois mi rei era cinco cruzado* no meu tempo ... a

Propicia-se ao interlocutor, com este procedimento, o conhecimento sobre o que será descrito, garantindo um maior envolvimento com o tópico abordado.

(b) *descrição auto-iniciada com o tema-título no final da seqüência*: o falante que detém o turno descreve um tema-

título em seu próprio enunciado e o apresenta sob a forma de designação, como em (03).

(03):

32. M03 a gente tirano o mii ... fastano fastano o mii ... e eu sei que: quano tava pertim de de
33. encostá na parede eu vi *checo checo checo checo* ... eu nunca tinha visto ela ... e:ra a
34. **cascavéia** minha fia ... (bate as mãos compassada-mente) aí arrochemo o grito pulo

Neste exemplo, a predicação, em forma onomatopeica, tem a sua significação fixada na menção do tema-título "cascavéia (cascavel)". Por está inserida numa narrativa conversacional, esta forma de construção da seqüência descrita favorece a criação de um clima de suspense na complicação da ação.

(c) *descrição co-produzida com o tema-título no início/final da seqüência*: o falante que detém o turno descreve um tema-título e um outro falante apresenta-o sob a forma de apoio ou de designação, respectivamente, exemplos (04) e (05).

(04):

637. M02 presente muito bonito ... uma toalha de labirinto pro altar ... fez *aquele negócio que*
638. *bota assim na frente uma túnica bem bonita de labirinto*
639. P02 deram de presente a ele?
640. M02 tudo de labirinto pra dá pra ele ... jereré ... botemo tanto presente foi uma coisa linda
641. M01 uma **estola** ...
642. M02 foi ... as nêga fizeram jereré ... otas fizeram panelinha de barro pra levar que ele pediu ...

(05):

32. P01 arrancô a botija
33. M02 num apareceu assombração nenhuma ela falô ...
nenhuma
34. P02 só o sonho
35. M17 tava **desencanta** [**da**
36. M02 [*só fei chegá e escavacá um
poquim e tirá a fôrma*
37. P01 [[como é desencantada?
38. P02 [[mais ela teve o sonho?
38. M02 *desencantada arente os povo arranca num tem
assombração nenhuma*
39. P01 uhm
40. M17 *que tá na flô da terra* ((a gravação é interrompida))

(d) *descrição solicitada*: um interlocutor solicita (i) a explicação de uma lexia empregada no enunciado de outro--exemplo (06) ou (ii) a explicação para realização de X como em (07). Este tipo de descrição se processa individual ou coletivamente. No primeiro caso, um locutor, geralmente, que empregou o tema-título realiza a descrição, enquanto que no segundo caso, os interlocutores se alternam para produzirem a descrição.

(06):

266. H02 o coitado do pobre nas cidade? o que tem emprego...
muito bem ainda dá pra i
267. relando e quem não tem emprego? vão fazê **vão fazê
é arte** ((rir)) vão fazê é vão
268. ((rindo)) fazê arte
269. P01 fazer arte? e o que é fazer arte? UI ((grita porque ia
caindo do tamborete))
270. P02 *você ia fazendo arte ((risos))*
271. H02 *robá*
272. P01 robá é fazer arte?
273. H02 **robá** ((rindo)) *robá é fazê arte no que é dos otro*

(07):

282. H03 no:dia de sábado pra domingo () as cinco hora
assim tinha um **jogo de cana** aqui ...
283. pá cortá cana em cace:te aqui era uma diversão
muito [grande
284. P01 [como é que era ?
285. H03 é ... cortá de cacete ... as cana ... cada canã o nego
cortava aí na vage ... a cana
286. era duzentos réi uma cana ... qué dizê que: o ôto
comprava a cana e botava pu ôto
287. torá... duas trei de parecia ... o nego dá porrada com
um pau pá cortá aquela cana
288. ((P01 sorrir)) quem cortasse ganhava ... é: quem
cortasse ganhava aque[las cana
289. P01 [sim ((rir))
290. H9 quem num cortasse pagava
291. H03 é ... quem num cortasse pagava
292. P01 pagava as cana ? ((sorrir))
293. H03 pagava as cana ... quem num cortasse pagava as
cana ... era a diversão que tinha pu

Encontrei também casos em que a descrição tem a forma de uma série de predicados sem os interlocutores fecham a sequência com a nomeação do tema-título. Em (08), a apresentação das propriedades do objeto não assegura aos interlocutores uma competência lexical satisfatória a nível de precisão terminológica. Apesar da vagueza dos recursos lingüísticos --"um negoçim", "ELE"--, a relação entre contexto (um mexedor revolvendo a farinha no forno) e as propriedades apresentadas pela descrição de H07 permite a construção de uma imagem do descrito. Assegura-se, assim, a própria construção do sentido.

(08):

132. H7 lá existe uma casa de farinha ... que: lá ninguém mexe não ... eles têm eles têm *um*
133. *um negócio feito de madeira no mei ... cum ferro e: fica arrodando e: mexeno ELE*
134. *mermo é quem quem mexe*
135. P01 *o ferro mesmo?*
136. H7 *é*
137. P01 *é ligado no motô ou não?*
138. H7 *é ligado em eletricidade*
139. P01 *ah: sim*
140. H7 *é muita facilidade ... agora essa daqui não ... essa daqui é manual assim mermo ...*

2. Formas de construção do tema-título

Dos 53 temas-título analisados, 36 se apresentam na forma de lexia simples, sendo 33 substantivos e 3 verbos), 10 na forma de lexia composta e 7 na de lexia complexa.

2.1. Descrições de natureza metadiscursiva

Nas *descrições de natureza metadiscursiva*, foram encontradas cinco formas de construção da seqüência descritiva:

(a) *uso de tema-título com predicação verbal*

Freqüentemente, apresenta estrutura gramatical do tipo predicativa --verbo copulativo + predicativo, assemelhando-se assim com as do dicionário como por exemplo: "**cinquenta braça é uma hectare**"; "**cará pitaia é uma batata na terra**" e "**dois mi rei [...]** dois mi rei era cinco cruzado". Quanto à tipologia, as definições encontradas podem ser classificadas de acordo com nomenclatura lexicográfica em *nominal*,

enciclopédica e *extensional*. No exemplo (09), temos a ocorrência dos três tipos. A *definição nominal*, que se processa através das relações de sinonímia e de antonímia, pode ser encontrada na linha 15, quando P01 pergunta se cará não é inhame. A *enciclopédica* descreve o objeto, apresentando traços que lhe são específicos, tais como (i) "dá no mato, aí pros brejo ... que eu tem passado embolada dele que o mundo é coberto só de rama ... dele", (ii) "tem uma época que ele amaiga", (iii) "só dá naquele lugá MAI rim de arrancá dento daquelas greia de pedra", (iv) "ele num nasce numa terra muciza pá gente arrancá não mai aquilo ... entre uma peda e ôtra e aquilo ele só dá só nasce ali dento". Já na *por extensão* são apresentados termos que possuem certos traços em comum, tais como formato--"ele é quiném inhame ... é o mermo feiti do cará inhame mai: é no mato ... esse dá no mato" e consistência--"e tem uma época que ele é enxuto igual a pão".

(11):

13. H3 [é não senhora ... a **cará pitaiá** é
14. uma batata na terra ... o **cará do mato** também é uma batata
15. P1 cará né inhame não?
16. H9 [[é não
17. H3 [[ele é quiném inhame ... é o mermo feiti do cará
inhame mai: é no mato ... esse dá no mato
18. H9 e tem uma época que ele amaiga
19. H3 é ... tem uma época que ele amaiga igual a que ()
... e tem uma época que ele é enxuto igual
20. a pão ... é de premera pra comê ... agora mermo ele num num
nasceu ainda se arrancá é
21. premera ... tá dano de qualidade
22. H9 mai é difici né Pedo ? ... [agora encontrá ?
23. H3 [não ... tem lugá purai
puraqui é pou/ é num/ é mais difici ... mas
24. tem lugá aí pros brejo ... que eu tem passado
embolada dele que o mundo é coberto só de rama

25. dele ... tem muito ... mai aquilo só dá naquele lugá
MAI rim de arrancá dento daquelas greia de
26. pedra ... ((H9 sorrir)) entre uma peda e ôtra [e aquilo
ele só dá só nasce ali dento ... num sei/
27. P1 [vige
28. H3 ele num nasce numa terra muciza pá gente arrancá
não ... só nasce dento das grugueia (...)

(b) *uso de tema-título com predicação não-verbal*

A conversação requer "também a compreensão dos recursos paralingüísticos e supra-segmentais, que ocorrem simultaneamente com a fala ou se interpõem entre os atos de fala (Dionisio e Hoffnagel, 1993:02). Como afirma Steinberg (1988:11), citando Abercombrie: "falamos com os órgãos da fala, mas conversamos com o corpo todo". Foi encontrada a co-ocorrência de recursos verbais, paralingüísticos e supra-segmentais no momento das definições, caracterizando a definição *não-verbal* ou *icônica*.

No fragmento (10), nas linhas 03 a 05, constata-se a definição **não-verbal** ou **icônica**, que recorre a utilização de recursos paralingüísticos, através da realização de gestos manuais, ou seja o falante constrói a significação com o auxílio do não-verbal. O tipo da bacia é descrita pela expressão lexical - de loiça -, mas o tamanho da bacia mencionada na história é definido pela apresentação de uma outra bacia do contexto situacional de ocorrência da narração - "tinha uma **bacia** conforme essa aqui (*pega numa bacia plástica que está próxima e mostra*)). A demarcação do nível da água colocado na bacia não se dá por uma unidade de medida de capacidade como, por exemplo, a quantidade de litros, mas sim pela realização de um gesto manual: "eu **meiei aqui assim** (*demarca na bacia o nível da água colocada na época*))".

(10):

01. M3 (...) e eu eu tava morava aqui na dona Mocinha ... ali naquela vage dela ... digo oxi ... e aquilo
02. ligero assim tum tum tum ... e eu espiei ... eu digo eu num tive medo de certas coisas ... eu
03. digo peraí ... tinha uma **bacia** *conforme essa aqui ((pega numa bacia plástica que está*
04. *próxima e mostra)) uma bacia ... de loiça ... eu meiei aqui assim ((demarca na bacia o*
05. *nível da água colocada na época))* eu butei água ... e : enfiei no rosto

Tais gestos são, geralmente, acompanhados pela expressão caracterizadora do discurso descritivo *assim* (maior frequência), por expressões como *dessa altura*, como em (11):

(11):

16. M02 sabia ... ele ele quandi deu duas pancada ... uma fôrma cheinha de dinheiro ... onde
17. tinha um **tracilim** *dessa altura ((demonstra o tamanho do objeto com as mãos,*
18. *cerca de meio metro)) de ouro limpo limpo limpo limpo... aí só sei que eles ...*
19. quando viru assim sem assombração nenhuma apareceu ... o rapai é ali de pertim ...

(c) *uso de tema-título metaforizado com predicação metaforizada*

A transcrição (05), que faz parte de uma narrativa sobre uma botija que foi arrancanda em terras próximas à comunidade, serve como ilustração. Segundo M17, o acesso fácil à botija se deve ao fato desta estar "**desencantada**", termo que passou a ser definido por dois locutores após a solicitação de P01. São focalizados aspectos diferentes por cada definidor: M02

salienta, numa relação sinonímica, a ausência de efeitos sobrenaturais "os povo arranca num tem assombração nenhuma", enquanto que M17, metaforicamente, indica a localização da botija na superfície da terra - "que tá na flô da terra. Verifica-se que a produção coletiva da definição proporciona também níveis de significação diferenciados a um mesmo tema-título.

(d) *uso de tema-título metaforizado com predicação não metaforizada*

Foram encontrados, especialmente, temas-títulos em forma de frases feitas (exemplo 06) e em forma de provérbio (exemplo 12):

(12)

1118. M02 é mas isso tudo minha fiá... vô te contá **a cor da vida**
é a cor da morte tudo que a
1119. *pessoa faz em cima deste mundo [às vei num acha*
nem lugá mesmo fica
1120. M04 [é
1121. M02 *perambulando né? porque muitas coisa né*
madrinha? [que fez porque fez muitas
1122. *coisa horrível*

(e) *uso de tema-título não metaforizado seguido de explicação metaforizada:*

Em (01), o locutor, ao definir "**agreste**", seleciona propriedades físicas da região para caracterizar a zona geográfica na qual a comunidade em que vive está localizada. A construção da definição destaca a localização medial do agreste entre a região do sertão (*tem um cherim de catinga*) e da mata (*e um um cherim de brejo ... é*).

2.2. Descrições de natureza diretiva

No caso das *descrições diretivas*, o tema-título é seguindo pela enumeração de ações seqüencialmente ordenadas, visando a orientar a realização de X, cujo resultado ou produto é o próprio tema-título. Retomando o exemplo (07), observa-se que as regras do jogo são enumeradas por H03, quando P01 pergunta como era o jogo:

- 1º) um jogador comprava as canas e empilhava duas ou três canas,
- 2º) outro jogador deveria quebrar as canas ao meio;
- 3º) quem cortasse as canas ganhava aquelas canas e quem perdesse pagava as canas.

Para finalizar mais um exemplo de descrição diretiva. O tema-título - *facheada* - aparece no enunciado de H02, que o retoma acrescentando a informação que "foi uma *facheada* de *cambotinha*". P01 solicita uma definição do tema-título: é *pegar peixe*? Esta intervenção de P01 parece revelar o desconhecimento de outro termo, que é *cambotinha*. Duas respostas em níveis diferentes são dadas a P01. M14 recorre à definição nominal - *pegar rolinha* -, enquanto que H02 lista as etapas que devem ser cumpridas na realização da caçada de *arriabã/rolinha/cambutinha*, numa descrição diretiva.

(13):

577. H02 tá mudano? *cambotinha*... eu fui uma **facheada** ali bem pertim do Sítio Chã dos
578. Perera...()foi uma *facheada* de *cambutinha* um trouxe quatrocenta na *facheada*... e
579. eu trouxe duzentas matamo... e hoje em dia passa o camaradinha passa o dia todim e as

580. vez só chega com uma e as vez num chega com nenhuma ((rir))
581. P02 o que é facheada... é é pegar peixe é?
582. M14 *pegar rolinha*
583. H02 *facheada é é é levar um candieiro cheio de gás e acendê e ficá... elas dorme naqueles*
584. *pauzinho aí pega um pedacim de pau... bota PÁ ((Faz um gesto com os braços*
585. *imitando uma paulada)) botá abaixo e mata de pau... é arribaçã... matava com o*
586. finado meu pai...facheada de arribaçã... mai as vez vinha CHEI... dividia os borná
587. porque as vei num podia chei os borná de ribaçã... arribaça faz uns bocado de tempo

De acordo como os exemplos analisados, podemos perceber que a posição e a forma de construção dos temas-título nas seqüências descritivas contribuem sensivelmente para a construção de sentido. A coincidência dos processos de elaboração e de produção do discurso no mesmo eixo temporal, na oralidade, exige dos interlocutores uma intercompreensão para a consolidação do processo de interação e, conseqüentemente, do processo de construção de sentido. Assegurar esta intercompreensão implica a utilização de *n* estratégias discursivas. O processo interlocutivo no qual se instaura a construção de sentidos, requer, como destaca Geraldi (1993:10), "o uso de recursos expressivos. (...) Se falar fosse simplesmente apropriar-se de um sistema de expressões pronto, entendendo-se a língua como um código disponível, não haveria construção de sentidos (e por isso seriam desnecessários fenômenos lingüísticos empiricamente tão constantes como a paráfrase, as retomadas, delimitações de sentido, etc.); se a cada fala construíssemos um sistema de expressões, não haveria história. Por isso, aceitar a vagueza dos recursos expressivos

usados não quer dizer que não exista sentido nenhum". Em interações face-a-face, o texto descritivo, nas modalidades da definição e dos diretivos, é mecanismo responsável pela construção de sentido.

BIBLIOGRAFIA:

- ABAURRE, M. B. & POSSENTI, S. 1993. **Língua Portuguesa: Vestibular da UNICAMP**. Campinas, Globo.
- ADAM, J. M. 1987. Approche linguistique de la séquence descriptive. **Pratiques**, 55:3-26.
- ADAM, J. M. 1990. **Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle**. Mardaga.
- ADAM, J. M. 1993. **Les Textes: types et prototypes**. France, Nathan.
- ADAM, J. M. & PETITJEAN 1982a. Introduction au type descriptif. **Pratiques**, 34:77-92.
- ADAM, J. M. & PETITJEAN, 1982b. Les enjeux textuels de la description. **Pratiques**, 34:93-117.
- BEZERRA, M. A. 1990. Tipos de definição de palavras em palavras cruzadas de nível "Fácil" e "Difícil". **Alfa**, 34:101-113.
- BORILLO, A. 1985. Discours ou Metadiscours?. **DRLAV**: 32.
- DIONÍSIO, A. e HOFFNAGEL, J. 1996. Recursos Paralingüísticos e suprasegmentais nas narrativas conversacio-

- nais. IN: M. I. Magalhães, (org). **As múltiplas faces da linguagem**. Brasília, Ed. da UNB.
- DIONISIO, A. P. 1995. A construção das definições na conversa. **Anais do IV Congresso Brasileiro de Lingüística Aplicada**. IEL, UNICAMP.
- DIONISIO, A. P. 1996. **As definições metafóricas na oralidade**, Anais do VI InPLA, PUC-SP, (no prelo)
- FÁVERO, L. & KOCH, I. 1987. Contribuição a uma tipologia textual. **Letras & Letras**, 3:3-10.
- GERALDI, J. W. 1993 **Portos de Passagem**. São Paulo, Martins Fontes.
- HAMON 1981. **Introduction à analyse du descriptif**. Paris, Hachette.
- JOLLES, A. **Formas Simples**. São Paulo, Cultrix.
- JUBRAN, C.C. A. S. (1995) **Tipologia de Parênteses**. mimeo.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. 1980. **Metaphors we live by**. Chicago, The University of Chicago Press,.
- MARQUESI, S. 1996. **A organização do texto descritivo em língua portuguesa**. São Paulo, Vozes.
- NEIS, I. A. 1985. Elemento de Tipologia do Texto Descritivo. In L. L. FÁVERO & M. S. Z. PASCHOAL (org.) **Lingüística Textual: texto e leitura**. São Paulo, EDUC - Editora da PUC-SP (Série Cadernos PUC, 22)
- STEINBERG, M. 1988. **Os elementos não-verbais da conversação**. São Paulo, Atual.

Papel da modalidade epistêmica na construção de sentido¹

Judith C. Hoffnagel - UFPE

Resumo: Este trabalho examina o papel da modalidade epistêmica na construção de sentido na escrita utilizando um **corpus** de 95 textos escritos, totalizando aproximadamente 60.000 palavras de texto corrido com uma ampla gama de gêneros textuais. A análise mostra os recursos lingüísticos mais utilizados na modalização epistêmica, os gêneros de textos mais e menos modalizados epistemicamente e as funções que a modalização epistêmica desempenha com mais freqüência na escrita.

Abstract: This article examines the role of epistemic modality in the construction of meaning in Portuguese. Using a corpus of 95 written texts from various genres textuais totaling approximately 60,000 words of running text, the analysis discriminates the linguistic forms most often used in epistemic modality, the genres most and least modalized, and the functions most often realized by epistemic modality.

¹ Uma versão deste trabalho apresentado no XIV Jornada de Estudos Lingüísticos do Nordeste, Natal, UFRN, 30/10 a 01/11 de 1996

1. Introdução

A pesquisa reportada neste artigo faz parte de um projeto mais amplo sobre a modalização epistêmica na língua portuguesa.² Partindo da premissa de que a modalidade epistêmica tem um papel relevante na mediação da significação na construção do sentido, este projeto busca identificar tanto as formas lingüísticas que contribuem para tal, como as estratégias que os falantes/escritores usam para se posicionar diante das proposições que produzem ou recebem. Neste trabalho, restringimos nossa análise da modalidade epistêmica a textos escritos. Após uma breve exposição do conceito de modalidade utilizado na pesquisa, discutiremos os resultados do levantamento dos modalizadores epistêmicos no **corpus** escrito, mostrando os recursos lingüísticos mais utilizados na modalização epistêmica, os gêneros de texto mais e menos modalizados epistemicamente e as funções que este tipo de modalização desempenha com mais frequência.

2. Sobre a Modalidade

A noção de modalidade é um tanto vaga e várias definições têm sido propostas, englobando aspectos tais como a atitude ou opinião do falante/escritor, atos de fala, subjetividade, possibilidade e necessidade (cf. Palmer 1986). Segundo Mateus et alii (1983:143), tradicionalmente, no que diz respeito ao tratamento gramatical,

² O projeto *A Modalização Epistêmica: usos e características na fala e na escrita* faz parte do Projeto Integrado: **Fala e Escrita: Usos e Características**, financiado pelo CNPq, desenvolvido na Universidade Federal de Pernambuco.

as modalidades têm estado quase exclusivamente associadas aos modos verbais e aos verbos modais enquanto categorias gramaticais de expressão da atitude do locutor, quer em relação ao conteúdo proposicional ou valor de verdade do seu enunciado, quer em relação ao alocutário a quem o enunciado se destina.

As autoras notam que enquanto prática lingüística, todo enunciado apresenta um determinado grau de modalização que consiste “numa modificação introduzida pelo locutor ao nível da predicação, como resultado das condições postas à sua realização e da relação entre os elementos envolvidos na produção” (1983:143).

Simpson (1993:47-51), em estudo recente, discute o que ele chama uma ‘gramática modal de ponto de vista’, e descreve o sistema modal epistêmico como aquele que trata do grau de confiança do falante/escritor na veracidade da proposição expressa.

Há vários recursos lingüísticos disponíveis ao falante/escritor para veicular sua avaliação sobre as significações contidas nas suas proposições. Os modalizadores epistêmicos tomam várias formas lingüísticas, incluindo verbos parentéticos (1-3); auxiliares modais (4-5); advérbios (6-11); sintagmas preposicionados em função adverbial (12-14); e adjetivos (15-17).

(1) **Sei** que você me conhece... (E004) carta pessoal

(2) Sua análise política é sincera e, **arrisco**, correta
(E010) carta ao editor

- (3) **Acredito** que a nossa próxima prof. de português jamais será como V.Sa. (E048) carta pessoal de ex-aluno p/professor
- (4) Em todo o município **deve** ter uns 8.000 habitantes. (E043) carta de aluno p/telecurso
- (5) Gardenal **pode** diminuir a eficácia das seguintes substâncias... (E022) bula de remédio
- (6) A história, **principalmente**, a de nossa terra... (E020) artigo científico
- (7) Entro em contato com ele **possivelmente** ainda hoje (E031) bilhete
- (8) **Realmente**, não temos a resposta completa. (E054) artigo científico
- (9) A posição de Dallari era **politicamente** insustentável (E014) artigo de revista
- (10) **Talvez** até possa dar uns palpitezinhos (E017) artigo de revista de notícias s/crime
- (11) É a (**quase**) típica-mãe-de-família-do-interior (E017) reportagem de revista
- (12) **Ao nosso ver**, o caso do Brasil é semelhante ao da Espanha (E040) doc. órgão oficial
- (13) **Na realidade**, o reclamante sempre laborou oito horas diárias.. (E058) texto jurídico
- (14) É **em geral** muito bem tolerado (E077) bula de remédio
- (15) **É claro** que os dois países... (E015) entrevista em revista de notícias semanal
- (16) **É evidente** que, apesar de todas as transformações... (E019) artigo científico
- (17) **É verdade** que esta inquietação está associada a uma questão mais ampla... (E054) artigo científico

A escolha de um ou outro recurso pode mostrar maior ou menor adesão do falante/escritor em relação a P. Aí, por exemplo, está a diferença de sentido entre “Eu sei (é certo) que Pedro veio” e “Eu acho (é possível) que Pedro veio”. No primeiro, pode-se dizer que o conteúdo de P é apresentado como um conhecimento, ou seja, é sabido que Pedro veio. No segundo, o conteúdo de P é apresentado como uma crença, isto é, acredita-se que Pedro veio, mas não há um comprometimento com a veracidade de P. Segundo Castilho e Castilho (1992:218-219), no primeiro caso estamos diante de uma necessidade epistêmica cujo efeito de sentido é “uma ênfase do conteúdo proposicional, revelando um alto grau de adesão em relação ao P”, enquanto no segundo, estamos diante de uma possibilidade epistêmica cujo efeito de sentido é de uma “atenuação do conteúdo de P, pois há um baixo grau de adesão em relação a P”

Outros modalizadores estabelecem os limites dentro dos quais se deve encarar o conteúdo, ou um dos constituintes, de P. Assim, em “Pedro vem quase sempre nos Domingos”, o modalizador **quase** estabelece as condições para o entendimento da frequência com que Pedro vem.

3. Os dados

O **corpus** analisado para este trabalho contém 95 textos escritos, totalizando aproximadamente 60.000 palavras de texto corrido com uma grande variedade de gêneros de textos (cartas pessoais, bilhetes, recados, e cartões de natal e aniversário entre amigos e parentes, cartas ao editor, cartas comerciais, notícias e artigos de jornais e revistas, atas de reuniões, regulamentos, manuais de instruções, receitas culinárias, bulas de remédios,

editais e avisos publicados em jornais, documentos jurídicos e artigos científicos.)

Foram encontrados 300 modalizadores epistêmicos. Houve pouca ou nenhuma ocorrência dos modalizadores nos seguintes gêneros de textos: receitas culinárias, recados, cartões, bilhetes, informes, avisos, estatutos, atas, instruções, cartas comerciais e textos jurídicos. Foram bastante frequentes nas cartas pessoais e informais, nas bulas de remédio, em notícias em jornais e revistas semanais e em artigos científicos.

4. As formas lingüísticas

A forma lingüística mais utilizada para expressar a modalidade epistêmica na escrita foi o advérbio com 58%, seguido pelo verbo com 38% e pelo adjetivo com apenas 4%. (Tabela 1)

É interessante destacar que o gênero de texto parece determinar a preferência pelo uso de um tipo de modalizador em detrimento de outros, isto é, os gêneros parecem favorecer o uso de certas formas lingüísticas. Assim, por exemplo, os verbos

Tabela 1: Frequência dos Modalizador Epistêmico por Forma Lingüística

FORMA	nº	%
advérbios	173	58
verbos	115	38
adjetivos	12	4
TOTAL	300	100

auxiliares modais aparecem quase que exclusivamente nas bulas de remédio, enquanto os verbos parentéticos ou verbos de atitude proposicional favorecem as cartas pessoais. Nos artigos de jornais e revistas, bem como nos artigos de cunho científico encontram-se muito mais os advérbios e adjetivos. Embora não seja objeto ainda de uma investigação mais detalhada, estes fatos nos levam a sugerir que a escolha da forma lingüística para expressar a modalidade epistêmica tem a ver com o tipo de envolvimento que o autor mantém com seu texto e com seu interlocutor.

5. Funções dos modalizadores epistêmicos

Os modalizadores epistêmicos, como já mencionamos acima, têm a função geral de informar a atitude assumida pelo escritor perante o que vai dizer ou o que foi dito. As significações dos modalizadores epistêmicos decorrem das avaliações que o escritor promove a respeito do que ele fez constatar nas suas proposições. O autor pode tratar a proposição ou um dos seus constituintes como um conhecimento (exemplos (1), (8), (13), (15), (16), e (17)), ou como uma crença ou hipótese (exemplos (2), (3), (4), (5), (7), (10), (12)), ou ainda pode estabelecer os limites dentro dos quais sua posição ou atitude deve ser entendida (exemplos (6), (9), (11) e (14). Adotando a terminologia sugerida por Castilho e Castilho (1992), asseverativos, quase-asseverativos e delimitadores, respectivamente, para estas três atitudes ou posições expressas pelos modalizadores epistêmicos descritos acima, a Tabela 2 mostra a frequência destes usos no **corpus**.

Tabela 2. Frequência dos tipos de modalizadores epistêmicos

Tipo	nº	%
Asseverativos	52	17,3
Quase-Asseverativos	124	41,3
Delimitadores	124	41,3
Total	300	100,0

Para ver como funcionam estes modalizadores, analisaremos dois textos de gêneros diferentes que são altamente modalizados.

Ex. (18)

**E002 Carta pessoal de um amigo para uma amiga.
(1150 palavras)**

[...]

- 4 Para ser mais preciso estou no meu quarto, escrevendo
na escrivadinha, com
- 5 um Micro System ligado na minha frente (bem alto, por
sinal). Está ligado na
- 6 Manchete FM - ou rádio dos funks - eu adoro funk,
principalmente com passos
- 7 marcados. Aqui no Rio é o ritmo do momento... e você,
gosta? Gosto também de
- 8 house e dance music, sou fascinado por discotecas!
Sempre vou à Kool Ibiza,
- 9 ontem mesmo (sexta-feira) eu fui e cheguei **quase** quatro
horas da madrugada.

- 10 Dançar é muito bom, **principalmente** em uma discoteca legal.
[...]
- 15 Demorei um tempão pra responder, espero sinceramente que você não
- 16 esteja chatcada comigo. Eu me amarrei de verdade em vocês aí, do Recife,
- 17 **principalmente** a galera da ETFPE, vocês são muito maneiros! Meu maior
- 18 sonho é viajar, ficar um tempo por aí, conhecer legal vocês todos, sairmos
- 19 juntos... Só que **não sei ao certo** se vou **realmente** no início de 1992.
[...]
- 43 que estudo tanto para o Vestibular. **Acho** que vou tentar para Informática. Está
- 44 tocando o Melô da Dengosa, **simplesmente** adoro!
- 45 **Não sei ao certo** se vou ou não, mas fique certa que farei de tudo para
- 46 conhecer vocês o mais rápido possível. Posso te dizer uma coisa?
[...]
- 56 ((ilegível)) (nome do condomínio). A gente se gosta muito, às vezes **eu acho**
- 57 que nunca vamos terminar, depois **eu acho** que o namoro não vai durar muito,
- 58 entende? O problema é que ela é muito ciumenta, **principalmente** porque eu já

- 59 fui afim da Betinha, que mora aqui também. Nem posso
falar com a garota que
- 60 Simone já fica com raiva. Ontem mesmo, só porque eu
cheguei da janela e, como
- 61 ela foi a 1#### pessoa que eu vi, pedi que me esperassem
(fomos à Kool Ibiza); só
- 62 que Simone estava perto e, sinceramente, não a vi.
Senão **é claro** que teria
- 63 falado com ela que é minha namorada. Acabamos
brigando, depois ficou tudo
- 64 bem. Vamos ver!
- 65 **Achei** um barato sua carta, sabia? você **deve ter** um
humor ótimo; eu
- 66 também sou assim. É muito difícil eu não estar rindo;
não fico chateado por
- 67 qualquer coisa. Aliás, carioca **em geral é assim**: com
super bom humor,
[...]
- 72 Maneiro vocês me acharem um gato, fiquei super hiper
feliz! quem não
- 73 gosta de ganhar elogios? **Principalmente** de “altas
gatas” como vocês! Celso
- 74 me mandou uma foto da turma, cada gatinha!...
[...]
- 77 É **acho** que vou terminando.....escreva!
[...]
- 80 Adoro vocês!

- 81 OBS: **Acho** que vou mandar uma fita pra Celsó, depois pede pra ouvir!
[...]

No Ex. 18 temos uma carta pessoal de um amigo para uma amiga. O tom da carta é muito informal, quase como uma conversa. O autor oferece opiniões ou toma uma posição perante suas proposições, mostrando às vezes dúvidas (linhas 56 e 57) “*eu acho que nunca vamos terminar*” e “*eu acho que o namoro não vai durar*” e em outros momentos certeza (linha 62) “*é claro que teria falado com ela*”. Também usa os advérbios modalizadores para assegurar que sejam entendido os limites dentro dos quais coloca suas opiniões como na linha 7 “*eu adoro funk, principalmente com passos marcados*” ou na linha 10 “*Dançar é muito bom, principalmente em uma discoteca legal*”, ou ainda na linha 67 quando ele qualifica sua proposição de que “caricoa é sempre com super bom humor” ao dizer *em geral*. O uso da modalidade epistêmica contribui para a impressão que recebe ao ler esta carta de que o autor está aberto para discutir com você suas opiniões, posições etc. Isto é, o uso da modalidade epistêmica contribui para a criação de um envolvimento entre o autor da carta e a destinatária, bastante semelhante ao que ocorre em interações espontâneas orais. É interessante notar que os trechos da carta onde não aparecem modalizadores são dedicados à relatos ou descrições do seu trabalho como meteorologista e sua vida de estudante.

O exemplo (19) mostra o uso do auxiliar modal *poder* nas bulas de remédio.

Aqui estamos no mundo do possível, da hipótese. Após a leitura de uma bula repleta

Ex. (19)

E073 Bula de Remédio "Rivotril" (1805 palavras)

- 029 O álcool intensifica o efeito do "Rivotril" e isto **pode ser prejudicial**.
- 030 O "Rivotril" **pode modificar** reações que necessitem muita atenção como dirigir veículos ou operar máquinas perigosas.
- 040 Antes de suspender o tratamento, seu médico **pode recomendar** que você reduza a dose gradualmente durante vários dias.
- 045 NÃO TOME REMÉDIO SEM O CONHECIMENTO DE SEU MÉDICO.
PODE SER PERIGOSO PARA A SUA SAÚDE.
- 065 O clonazepam atravessa a barreira placentária **podendo-se presumir** que passe ao leite
- 068 Dentro de 4 a 10 dias, 50-70% de uma dose oral de clonazepam são excretadas pela urina e 10-30% nas fezes, **quase exclusivamente** sob a forma de metabólitos livres ou conjugados.
- 075 O metabólito principal é o 7-amino-clonazepam que **experimentalmente** tem mostrado leve ação anticonvulsivante.
- 082 Como ocorre com outras benzodiazepinas, a eliminação plasmática do clonazepam **pode ser** mais lenta em recém-nascidos, pacientes idosos com insuficiência renal ou hepática.

- 085 Indicações: O "Rivotril" está indicado na maioria das formas clínicas de epilepsia do lactente e da criança, **especificamente** ausências típicas e atípicas
- 097 **Existe a possibilidade** do clonazepam passar para o leite materno.
- 103 Como outras drogas deste tipo, o "Rivotril" **pode modificar** o comportamento dos pacientes (por exemplo, dirigir veículos)
- 112 **Pode ocorrer** dependência quando da terapia com benzodiazepínicos. O risco **é** mais **evidente** em pacientes em uso prolongado, altas dosagens e **particularmente** em pacientes predispostos, com história de alcoolismo,
- 118 Nos casos mais graves, a sintomatologia de abstinência **pode restringir-se** a tremor, agitação, insônia, ansiedade, cefaléia e dificuldade para
- 120 Entretanto, **podem ocorrer** outros sintomas de abstinência, tais como [...] mais **raramente** delirium e convulsões.
- 128 A administração concomitante de álcool e "Rivotril" **pode alterar** os efeitos do medicamento [...].
- 130 barbitúricos ou hidantoínas, **pode acelerar** a metabolização do clonazepam sem alterar a ligação protéica. Por outro lado, o clonazepam em si **não parece** induzir suas enzimas de metabolização.
- 135 O "Rivotril" **é hematologicamente** bem tolerado
- 139 O "Rivotril" **pode provocar** hipersecreção salivar ou brônquica em lactentes

- 142 **Excepcionalmente, podem ocorrer** reações paradoxais deste modalizador, temos a impressão que, embora possível, não é muito provável que os efeitos colaterais e danosos nos afetarão. Por exemplo, mais de uma vez há menção do efeito da combinação do uso do remédio com álcool e a relação entre o uso do remédio e certas operações tais como dirigir veículos ou operar máquinas perigosos.

Vejamos na

(linha 29) *O álcool intensifica o efeito do “Rivotril” e isto pode ser prejudicial. ,*

(linha 30) *O “Rivotril” pode modificar reações que necessitem muita atenção como dirigir veículos ou operar máquinas perigosas*

(linha 103) *Como outras drogas deste tipo, o “Rivotril” pode modificar o comportamento dos pacientes (por exemplo, dirigir veículos)*

(linha 112) *Pode ocorrer dependência quando da terapia com benzodiazepínicos. O risco é evidente em pacientes em uso prolongado, altas dosagens e particularmente em pacientes predispostos, com história de alcoolismo.*

O efeito de sentido do uso do auxiliar modal *poder*, nestes exemplos, é de atenuar as conseqüências potencialmente danosas do uso desta droga. Veja a diferença de sentido se retiramos os modalizadores nas linhas 29 e 30: *O álcool intensifica o efeito do “Rivotril” e isto é prejudicial. O “Rivotril” modifica reações que necessitem muita atenção como dirigir veículos ou operar máquinas perigosas.* As companhias farmacêuticas são obrigadas, por lei, de informar tanto o

conteúdo quanto os efeitos das drogas que vendem, mas não há legislação que controle a linguagem com que expressam estas informações.

A advertência encontrada na linha 45 apareceu em todas as 7 bulas que fazem parte do corpus. O curioso é que a advertência escrita em maiúsculos *NÃO TOME REMÉDIO SEM O CONHECIMENTO DE SEU MÉDICO* é modalizada logo em seguida, *PODE SER PERIGOSO PARA A SUA SAÚDE*, tirando assim, uma boa parte da força da advertência. É dizer, é possível, mas não certo, que será perigoso; portanto arrisca!

6. Conclusão

O uso da modalidade epistêmica favorece a construção de sentido, uma vez que é um recurso que deixa transparecer ao leitor/ouvinte as crenças, hipóteses, certezas e domínios de conhecimento do autor/falante. Oferece, para assim dizer, as dicas necessárias, para que o leitor/ouvinte possam se posicionar frente ao dito e responder/interagir apropriadamente.

Percebe-se também que a correlação entre gênero de texto, atitude comunicativa, e tipo de modalizador não se faz aleatoriamente. Na realidade, parece haver “regras” sociais ou culturais que orientam as escolhas lingüísticas de um ou outro modalizador.

REFERÊNCIAS CITADAS

- CASTILHO, A.T. de e
Castilho, E.M.M. de.
1992. Advérbios modali-
zadores. In **Gramá-
tica do Português
Falado. Vol. II: Níveis
de Análise Lingüís-
tica**. Rodolfo Ilari, org.
Campinas, Editora da
UNICAMP, pp.215-
260.
- MATEUS, M.H.M., Brito,
A.M.; Duarte, I.S.; e
Faria, I.H. 1983.
**Gramática da Língua
Portuguesa**. Coimbra,
Almedina.
- PALMER, F.R. 1986. **Mood
and Modality**. Cam-
bridge, Cambridge
University Press.
- SIMPSON, Paul. 1993.
**Language, Ideology
and Point of View**.
London, Routledge.

O Problema da 'Influência' em Historiografia Lingüística*

E. F. K. KOERNER
Universidade de Ottawa

Todo grande homem tem sua influência retrospectiva.
Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, 1887

0. Circunscrição do problema

Os últimos anos têm testemunhado o surgimento de uma variedade de estudos voltados para questões de metodologia e de epistemologia que dizem respeito ao escrever a história da lingüística (ex., Schmitter 1987, Hüllen

* Este texto já tem uma história bastante longa. Foi apresentado pela primeira vez na *Third International Conference on the History of the Language Science* (ICHoLS III), ocorrida em Princeton, New Jersey, em agosto de 1984, publicado nos seus Anais (Aarsleff et al. 1987:13-28), e reimpresso em Koerner (1989:31-46). Foi revisado e atualizado tendo em vista esta sua publicação em português como parte de um esforço contínuo - cf. as traduções recentes de dois outros artigos do mesmo autor em, respectivamente, *D.E.L.T.A.: Revista de Documentação e Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada* 12:1.95-124 (São Paulo, 1996) e *Revista da ANPOLL* [= Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística] No.2.45-70 (São Paulo, Junho 1996) - em estabelecer a Historiografia da Lingüística no Brasil de forma mais abrangente do que tem sido até agora. Tal e qual todos os outros interessados no campo, o autor agradece a Cristina Altman pela tradução.

1990, Elffers-van Ketel 1991). Isso pode bem ser um sinal de amadurecimento da historiografia da lingüística. Mas há ainda várias outras questões relativas ao método e à filosofia da ciência que não foram estabelecidas (cf. Koerner 1995:3-26) e outras que apenas foram levantadas, embora, sem dúvida, quase todos aqueles engajados em pesquisa histórica já tenham se deparado ao menos com uma dessas questões de uma forma ou de outra.

Uma delas tem a ver com o que tenho chamado de ‘o problema da metalinguagem’ em historiografia lingüística (Koerner 1993), i.e., o uso da linguagem de descrição de conceitos, idéias ou teorias lingüísticas de períodos anteriores de estudo, de forma tal que não traia o sentido ou a intenção do seu autor, ao mesmo tempo em que procura tornar as reflexões sobre épocas passadas acessíveis ao lingüista contemporâneo em atividade. Outra questão, aparentemente menor, diz respeito à datação correta das referências citadas nos relatos históricos (cf. Brozek 1970; Vande Kemp 1984) mas que, sem dúvida, é importante no contexto do presente artigo que trata do problema da ‘influência’, real ou provável, sugerida ou alegada, no desenvolvimento de uma idéia lingüística, ou de um conceito particularmente central, quando não de todo um quadro de trabalho em pesquisa científica.

De qualquer maneira, o termo ‘influência’, tal como é freqüentemente empregado nos textos que tratam de história da lingüística, é, na melhor das hipóteses, um termo mal definido e, na pior das hipóteses, é um argumento conveniente que pode pegar um opositor desprevenido: pode haver uma desconfiança encoberta de que não se trabalhou bem e que outros descobriram alguma relação em que não se havia pensado antes por si mesmo. Na verdade, a maior parte dos autores não define

o termo 'influência', simplesmente o usam como se houvesse um acordo tácito sobre o seu sentido. Mesmo assim, ao invés de propor uma definição, gostaria de discutir aqui três exemplos típicos da historiografia lingüística, em que este assunto provocou debates acalorados para, em seguida, buscar, tentativamente, algumas clarificações metodológicas.

Os três casos que constituirão a parte central deste artigo são os seguintes: a questão da 'influência' de Herder sobre Humboldt (1.1); a suposta 'influência' de Darwin sobre Schleicher (1.2), e a assim chamada 'influência' de Durkheim sobre Saussure (1.3). Dos três, discuto em detalhes somente o último, já que é ele o caso mais recorrente em historiografia lingüística. Entretanto, espero apresentar os demais com clareza igualmente suficiente para que se possam, também deles, tirar conclusões. (Se não, espero, ao menos, ter podido prover as bases para posterior elaboração.)

1. Três exemplos de 'influência' na historiografia lingüística

Os três exemplos escolhidos para ilustrar o problema da 'influência' na história do estudo da linguagem estão ligados a fases importantes no desenvolvimento da lingüística, enquanto ciência, no século XIX e na virada do século XX. De fato, pode-se afirmar que o começo do século XIX marcou uma 'ruptura epistemológica' no sentido de Bachelard (cf. Foulcault 1966:13 ss.), que Schleicher produziu a 'matriz disciplinar' ou o 'paradigma científico' da filologia histórico-comparativa indo-européia na segunda metade do século XIX (cf. Koerner 1982), e que Saussure, por sua vez, proveu a lingüística geral de um quadro de referência de que ainda se fala nas discussões teóricas sobre a natureza da linguagem e da lingüística de hoje. Já a posição de Humboldt na lingüística do século XIX é muito menos fácil de definir, não foi senão recentemente que um

quadro completo da sua pesquisa lingüística e da sua filosofia da linguagem começou a emergir (cf. Mueller-Vollmer 1993). O impacto de Humboldt no estabelecimento de uma gramática comparativa, em vida, teria sido mais institucional do que metodológico, mas no que diz respeito a questões de tipologia lingüística e de filosofia da linguagem, pelo menos, sua influência foi mais amplamente reconhecida. São essas observações e assunções, já tradicionais, que fazem a investigação das possíveis fontes desses importantes, e de fato inovadores, pensadores do estudo lingüístico, Humboldt, Schleicher e Saussure, tão atraentes. Os historiadores estão interessados não só em descobrir as fontes da sua inspiração, mas também em determinar o que fez suas proposições diferentes das que os antecederam e tão importantes para as gerações de *scholars* e pesquisadores subseqüentes. Que os historiógrafos da lingüística às vezes foram rápidos demais em apontar os precursores e as ‘influências’ dos seus textos, e que vários detalhes ainda estão à espera de elaborações *sine-ira-et-studio* é o que fica sugerido aqui, na abertura desta pequena discussão.

1.1 A Questão da ‘Influência’ de Herder sobre Humboldt

Recentemente, Hans Aarsleff (1977, 1982) desafiou a visão amplamente aceita de que Wilhelm von Humboldt (1767–1835) absorveu muitas das idéias de Herder sobre a natureza da linguagem, especialmente aquelas promovidas no seu premiado ensaio de 1770 sobre glotogênese, *Ueber den Ursprung der Sprache* [*Sobre a origem da libnguagem*] (Herder 1772). Aarsleff dirigiu sua crítica especialmente ao estudo de 1975 de Gipper & Schmitter, no qual a vasta literatura sobre a ‘lingüística na época do Romantismo’ é examinada e o ponto de vista sobre a importância de Herder, Humboldt e outros, na

primeira metade do século XIX, é mantida. Aarsleff argumenta que as fontes primárias disponíveis não foram cuidadosamente estudadas, e que as principais escolas de pensamento foram ignoradas pelos *scholars* (na sua maioria alemães). No quadro reivindicado por Aarsleff, Humboldt se situa na tradição de Condillac, em particular tal como desenvolvida pelos *Idéologues*, com quem Humboldt mantivera contato durante sua estada em Paris, como embaixador da Prússia, entre 1798 e 1801.

É interessante observar que os *scholars* do século XIX divergiam sobre esta questão da 'influência' das idéias de Herder sobre a filosofia da linguagem de Humboldt. Assim, Rudolf Haym (1821-1901), na sua biografia de 641 páginas de Humboldt, clamava que:

Baseado na crítica filosófica e no humanismo estético [kantianos, eu presumo, KK], as visões de Humboldt revelam ser essencialmente a clarificação, a execução e a justificação do que foi mérito de Herder ter originalmente captado com intuição poética. (Haym 1856:494) ¹

Heymann Steinthal (1823-1899), contemporâneo de Haym e provavelmente o mais influente defensor de Wilhelm von Humboldt no século XIX, contrapôs-se a esta visão mais tarde

¹ "Von dem Boden der kritischen Philosophie und des asthetischen Humanismus ausgehend, erweisen sich die Humboldtschen Ansichten fast durchweg als Läuterung, Ausföhrung und Rechtfertigung dessen, was zuerst in poetischer Intuition ergriffen zu haben das unbestreitbare Verdienst Herders ist" (Haym 1856:494). Esta e outras traduções do alemão foram feitas a partir da versão em inglês fornecida pelo a. do texto. A bem da precisão, entretanto, o original das citações estará sempre transcrito em rodapé.

(Steinthal 1858:12), depois de Haym ter reafirmado sua posição, na biografia de dois volumes que fez de Herder:

Ele [i.e., Humboldt] reitera o pensamento de Herder - ele aprofunda, refina, define e o explica; ele passa pelo que tinha sido previamente pensado [por Herder] de forma sôfrega, como se tivesse sido [pensado] em calma e contemplativa circunspeção, por uma segunda e exhaustiva vez. (Haym 1880:408)²

Entretanto, quando se lê a quarta edição ampliada do livro de Steinthal *Der Ursprung der Sprache* [*Sobre a origem da linguagem*], sua oposição à visão de Haym não soa tão forte quanto Aarsleff (1982:339) parece sugerir. Assim, após negar que Humboldt tenha aprendido e continuado as idéias de Herder e Hamann - amigo de Herder e, em certa medida, seu oponente - Steinthal (1888:10) afirma:

Humboldt só pode ser compreendido fora dele mesmo e através do seu tempo. O clima intelectual [da sua época] foi preparado por homens como aqueles que mencionei. Do ponto de vista das idéias, eles apenas construíram um patamar preliminar para a lingüística humboldtiana, sem que necessariamente haja uma relação concreta entre eles.³

² "Er [i.e., Humboldt] wiederholt die Gedanken Herders— er vertieft, er verfeinert, er bestimmt, er klärt sie. er denkt das von jenem gleichsam atemlos Gedachte mit ruhig verweilender Umsicht zum zweiten Male nach und durch" (Haym 1880:408).

³ Humboldt can be grasped only out of himself and through his times. His intellectual climate however was prepared by men like those (I have) mentioned. They merely formed from a point of view of ideas a preliminary step toward Humboldt's linguistics without there necessarily being a concrete relationship between them. (Steinthal 1888:10)

Esta declaração não pode ser interpretada, creio, como uma posição estritamente oposta à de Haym; com efeito, ela não é senão uma versão mais fraca dela, ou seja, Humboldt não estaria em débito direto com Herder, mas sim com todo o 'clima de opinião' do período, no qual Herder exercera um papel importante. August Friedrich Pott (1802-1887), um grande admirador de Humboldt, subscreveu a visão de Steinthal no assunto, na sua volumosa introdução à uma edição póstuma da *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* [Sobre as diferenças entre as estruturas das línguas humanas] de Humboldt (Pott 1876). Mas não há indicativos de que Pott tenha conduzido uma pesquisa independente da questão (cf. Lauchert 1893:762). Edward Sapir (1884-1939), escrevendo, no começo deste século, que, "em vista da grande probabilidade da continuidade de idéias" [de Herder por Humboldt] (Sapir 1907:141), toma o partido de Haym (e de Lauchert, cujo texto parece ter sido amplamente ignorado pela literatura mais recente, mas que serviu a Sapir como sua principal fonte secundária).

Nos últimos anos, mesmo um leal advogado da filiação Herder-Humboldt, como Helmut Gipper, concede (1981:108) que, na ausência de declarações explícitas de Humboldt a este respeito, e na ausência de evidências na sua correspondência (grande parte da qual parece ter se perdido durante a segunda guerra mundial), é muito difícil confirmar com segurança a influência de Herder sobre o pensamento lingüístico de Humboldt. Entretanto, estudos que analisaram cuidadosamente o trabalho de Humboldt (e que, tipicamente, não estão mencionados na crítica de Aarsleff), tais como o de Brown (1967:65) e o de Heeschen (1972:31), encontraram evidência suficiente para sustentar a interpretação tradicional de que Humboldt deve à Herder, assim como a muitos outros,

incluindo Hamann e Locke. (Veja adiante Manchester 1985:10-11.)

Mais importante para o presente debate é o fato de que Aarsleff, ao invés de fornecer argumentos contra o que ele vê como uma séria distorção da história das idéias lingüísticas, se refere principalmente a passagens que ele mesmo selecionou da extensa correspondência de Humboldt. Na sua opinião, Humboldt não tinha Herder em alta conta e seus contatos com os *Idéologues* é que foram cruciais para moldar sua filosofia da linguagem. Como evidência, Aarsleff dá ao leitor a garantia de que o presente texto constitui um “abrégé d’une monographie en projet, ce qui explique que ne soit utilisée qu’une partie des très nombreux documents dont nous disposons” [uma versão abreviada de uma monografia em projeto, o que explica porque só foi utilizada uma parte dos numerosos documentos que possuímos] (Aarsleff 1977:233, n.1; na versão de 1982 esta declaração foi convenientemente omitida⁴) Nenhuma tentativa de análise textual dos escritos lingüísticos e/ou filosóficos de Humboldt (ou de Herder) foi feita para sustentar sua opinião.

⁴ Parece, entretanto, que a curiosa introdução de Aarsleff, de 1988, à tradução inglesa da *opus magnum* de Humboldt constitui a parte principal desta sua ‘monografia em projeto’. Ela também não oferece qualquer análise lingüística; ao invés disso, Humboldt é, contrariamente ao que ele mesmo afirma no corpo da sua tradução, cunhado de ‘racista’. A maior parte da introdução de Aarsleff (pp. xxxii-lxv) é uma ampliação dos seus argumentos anteriores, temperada com ataques adicionais a *scholars* que mantêm a visão tradicional a respeito do impacto de Herder sobre o pensamento lingüístico alemão, e acrescida de uma linha adicional de ‘influência’ sobre Humboldt, advinda, desta vez, do enciclopedista Denis Diderot (1783-1784). Se o trabalho de Aarsleff for tomado um modelo de história intelectual, não há dúvida de que os historiógrafos da lingüística podem concluir que um texto sobre o desenvolvimento do ‘estudo da linguagem’, do livro de Friedrich Schlegel, de 1808, em diante - *Ueber die Sprache und Weisheit der Indier: Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde* [Sobre a língua e a sabedoria dos indígenas: Uma contribuição para a fundação da ciência das culturas antigas] (Heidelberg: Mohr & Zimmer) - pode seguramente ignorar este tipo de trabalho.

Dadas as fortes críticas repetidamente lançadas por Aarsleff contra outros *scholars*, desde sua polêmica de 1970 contra o tratamento que Chomsky imprimiu à história da lingüística, é de surpreender que o cuidadoso estudo de Wulf Oesterreicher sobre a questão demonstre ser Aarsleff vítima exatamente das mesmas armadilhas que ele denunciou no trabalho de outros (Oesterreicher 1981:124-130 *passim*). Estas incluem: postura retórica, ao invés da argumentação baseada em evidência textual; parcialidade, o que, conseqüentemente, torna a representatividade das fontes citadas questionável; e uma incapacidade generalizada de compreender que o início do século XIX testemunha mais uma ruptura com a tradição do que uma continuidade com as doutrinas do século XVIII. O movimento romântico, poderíamos lembrar, que foi inspirado por Rousseau e, na Alemanha, especialmente por Herder, percebia a si mesmo como uma reação contra o Iluminismo, em particular contra aqueles aspectos que se originaram na França e, portanto, também contra a 'Escola de Condillac' (Bréal).

Mesmo se não encontrarmos evidência textual suficiente para provar, sem qualquer sombra de dúvida, que o pensamento lingüístico de Humboldt deve muito a Herder, creio podermos estar certos de que as idéias de Herder sobre a origem da linguagem (cf. os agradecimentos de Jacob Grimm de 1852, também citados em Sapir 1907:140) e seu desenvolvimento histórico exerceram, de fato, impacto sobre o estudo da linguagem no começo do século XIX. Que as idéias de Herder só adquiriram interesse histórico em meados do século XIX (cf. Steinthal 1888:10) não deveria nos surpreender: compare-se o trabalho de Schleicher e de outros, de 1850 em diante, período em que a lingüística se tornou um campo autônomo de estudo.

Em outras palavras: se hesitamos em manter a postura tradicional forte, da ‘profunda influência’ de Herder sobre Humboldt, é porque é bem mais seguro dizer que Herder fazia parte da atmosfera intelectual do período no qual as idéias de Humboldt tomaram forma (cf. Marchand 1982).⁵

1.2 A Questão da ‘Influência’ de Darwin sobre Schleicher

Nosso próximo exemplo difere do anterior em muitos aspectos. Os que os dois têm em comum é que ambos se tornaram lugares-comuns nas assim chamadas histórias da lingüística. Mas as semelhanças acabam aqui, porque, neste caso, temos disponível ampla evidência que contraria a *fable convenue*.

Grosso modo, a teoria da linguagem de August Schleicher (1821-1868) e seu desenvolvimento é retratado como um desvio do idealismo hegeliano para o materialismo darwiniano. Em outras palavras, tem-se afirmado em muitos manuais e textos devotados à lingüística do século XIX em geral, ou a Schleicher em particular, que Schleicher abandonou suas primeiras idéias em lingüística como parte das *Geisteswissenschaft* [ciências sociais⁶], em favor de uma ciência

⁵ A importância geral de Herder na história das idéias foi reiterada em um texto de Luanne Frank, “Herder’s *Essay on the Origin of Language*: Forerunner of contemporary views in history, aesthetics, literary theory, philosophy”, *Forum Linguisticum* 7:1.15-26 (1984 for 1982), [O *Ensaio sobre a Origem da Linguagem* de Herder: precursor de visões contemporâneas em história, estética, teoria literária, filosofia], em que todos os assuntos do interesse de Humboldt são tratados, exceto lingüística, sobre o qual, entretanto, veja-se Alfons Reckermann, *Sprache und Metaphysik: Zur Kritik der sprachlichen Vernunft bei Herder und Humboldt* [Língua e Metafísica: Para uma crítica do entendimento lingüístico em Herder e Humboldt] (Munich: Wilhelm Fink, 1979).

⁶ O termo é na verdade, mais complexo e inclui, além do conceito de ‘social’, o de ‘ciências do espírito, do intelecto, da mente’. N.T.

da linguagem que pertenceria ao domínio da *Naturwissenschaft* [ciências naturais], em seguida ao surgimento da *Origin of Species* [*Origem das Espécies*] de 1859, de Charles Darwin (1809-1882), e que suas idéias posteriores sobre a evolução lingüística tinham sido modeladas a partir da teoria de Darwin.⁷

Em 1966, J. Peter Maher fez uma tentativa de corrigir essa imagem amplamente divulgada de Schleicher em um importante texto, mas, muitos anos depois, ainda encontramos traços desta interpretação distorcida em vários lugares. Dinneen (1967:189), de fato, associa a biologia darwiniana com o postulado neogramático da não-excepcionalidade das leis fonéticas e atribui a famosa declaração de Schleicher ‘Se não sabemos como uma coisa se transformou, nós não a conhecemos’ (1863:10) a Darwin ! Leroy (1971:22) relaciona a rigorosa aplicação de Schleicher das leis lingüísticas com as ‘novas’ teorias de Darwin (como se Darwin não tivesse precursores). Arbuckle (1970[1973]:28) mantém a imagem tradicional segundo a qual Schleicher “deve ser lido no contexto do idealismo filosófico dos seus dias de estudante, e no positivismo ou darwinismo da sua maturidade”. Mesmo Robins, que em um estudo anterior (Robins 1973:42), havia notado que a interpretação da história das línguas proposta por Schleicher não havia sido originalmente influenciada por Darwin, mas que Schleicher via em Darwin um apoio à suas próprias idéias, após ter sido introduzido à sua obra por seu colega em Jena, Ernst Haeckel (1834-1919), não modificou sua declaração, de 1967, na sua *Short History* [*Pequena História*]⁸ de que “a teoria da

⁷ Diderichsen (1976a[1958]:236) é muito mais prudente ao argumentar que o livro de Darwin provavelmente conduziu Schleicher mais longe no seu caminho da filosofia especulativa (à la Hegel) para a posição positivista.

⁸ R. H. Robins. *Pequena História da Lingüística*. [Trad. de Luiz Martins Monteiro de Barros do orig. inglês]. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico (1ª ed. brasileira, 1979.) N.T.

história das línguas de Schleicher, [...], estava em concordância com as idéias darwinianas em evidência na segunda metade do século [XIX]” (Robins 1979:181).

Há exceções a esta interpretação comum de Schleicher como um darwinista (ex., Andersen & Bache 1976). Mas, dada a recente reafirmação e ampliação das correções à tradicional e inteiramente errônea imagem de Schleicher feita por Maher (1983),⁹ não preciso me alongar aqui nesta refutação e posso remeter o leitor a outros tratamentos do assunto, ou a outros trabalhos meus relacionados à esta questão (Koerner 1982, 1983). Historiógrafos da lingüística fracassaram em duas coisas: primeiro, eles não leram muitos escritos do próprio Schleicher, se é que o fizeram, e confiaram apenas nos relatos uns dos outros (ex. Whitney 1871). Segundo, ele fracassaram em estabelecer as fontes reais da inspiração teórica de Schleicher, em particular, sua familiaridade com a botânica, com a teoria evolucionista pre-darwiniana, com o princípio do uniformitarismo em geologia, e assim por diante. Ambas as linhas de investigação teriam estabelecido uma variedade de fatos e observações importantes que só poderiam ter conduzido a uma revisão considerável da imagem distorcida de Schleicher nos anais da ciência lingüística.

Por exemplo, Schleicher publicou dois desenhos de uma *Stammbaum* [árvore genealógica] em 1853 e meia dúzia mais dessas árvores genealógicas em 1860, vários anos antes de

⁹ Maher é particularmente crítico com o texto de Aaarsleff sobre o ‘darwinismo’ de Schleicher (cf. Maher 1983:xix-xxi), mas ele também cita (pp. xxii-xxiv) outros, como A. L. Kroeber, Joseph Greenberg, J. R. Firth, e René Wellek, que tiveram uma idéia mais satisfatória do que a teoria de Darwin realmente significa. Além disso, e talvez mais importante, tanto Kroeber quanto Firth chamaram a atenção para o fato de que, em lingüística, a teoria evolucionista se mantinha já há três gerações, antes do surgimento da *Origem das Espécies*.

ter cruzado com a segunda tradução alemã revista (1863) do livro 'marcador de época' de Darwin. Conseqüentemente, não há dúvida de que suas idéias devem ter advindo de outras fontes, anteriores. Já por volta de 1850, Schleicher abandonou sua posição anterior de que a lingüística fosse uma disciplina histórica como a filologia ou os estudos literários. Em suma, o retrato tradicional de Schleicher como tendo desenvolvido seu modelo naturalista da estrutura da linguagem e da evolução lingüística sob a influência de Darwin (cf. Jacob 1973:25) pode ser facilmente refutado, e deveria ser substituído por uma apresentação das idéias de Schleicher que fosse baseada na leitura direta e na análise cuidadosa tanto das fontes primárias quanto das secundárias.

1.3 A Questão da 'Influência' de Durkheim sobre Saussure

Como nos outros dois casos, a afirmação de que Ferdinand de Saussure (1857-1913) desenvolveu sua concepção de linguagem e de lingüística 'sob a influência das teorias sociológicas de Émile Durkheim' (1858-1917) tem sido uma das mais largamente aceitas idéias na história da lingüística. Como nos casos anteriores, há boas razões para se questionar a adequação desta *opinio communis*, como espero mostrar a seguir.

A história desta alegada 'influência' é uma história que tem 65 anos. Começou a sério no *Segundo Congresso Internacional de Lingüistas*, ocorrido em 1931, na onipresente Genebra, quando Witold Doroszewski (1899-1976) propôs que Saussure havia desenvolvido sua distinção *langue/parole* em analogia com os conceitos desenvolvidos por Durkheim e por seu sociólogo rival Gabriel de Tarde (1843-1904), respectivamente (Doroszewski 1933a). Dois anos mais tarde,

Doroszewski (1933b) publicou outro texto no qual elaborou a questão da ‘influência’ de Durkheim sobre Saussure, especialmente no que diz respeito ao conceito de *langue* como ‘fato social’. A proposição básica de Doroszewski foi que as idéias de Saussure sobre a natureza da linguagem foram ‘de provenance extralinguistique’ [de procedência extralingüística], afirmação contra a qual objetei em diversas ocasiões, mais extensivamente no meu livro de 1973 sobre Saussure (pp. 48-49, 226-227, 230-231, 239n.12, e em outros lugares). Entretanto, parece que as proposições de Doroszewski foram consideradas irresistíveis pelos autores de manuais, uma vez que encontramos a reivindicação da influência de Durkheim reiterada em muitos textos sobre a história do estudo da linguagem (ex., Jacob 1973:255; Robins 1979:200) e aprimorada em outros (ex., Dinneen 1967:192-195; Bierbach 1978:153-176 *et passim*). Mais recentemente, Geoffrey Sampson (1980:48) me censurou por negar “que Saussure foi influenciado por Durkheim [e por] propor, [ao invés disso] que seus precursores intelectuais deveriam antes ser buscados entre lingüistas exclusivamente, tais como o americano W. D. Whitney”. Embora eu nunca tenha dito ‘exclusivamente’, pode-se dizer que Sampson resumiu os princípios básicos da minha posição, mas que falhou ao fazer menção a Washabaugh (1974) que, independentemente da minha própria pesquisa, chegou à conclusão de que não houve influência da sociologia durkheimiana sobre Saussure.

Limites de espaço não me permitem apresentar as idéias do próprio Sampson sobre o assunto, mas pode-se dizer que ele se apóia fortemente em fontes secundárias e que não consultou, nem as *Sources manuscrites* [*Fontes manuscritas*] de Godel (1957), nem a ‘edition critique’ de Engler (Saussure 1968, 1974), que deveriam consistir a base textual de qualquer

pesquisa séria sobre o pensamento lingüístico de Saussure. Reportando-se à autoridade de Doroszewski (1933a:90-91; 1958:544n.3), Sampson (1980:48) afirma que: “Sabemos que Saussure seguiu o debate de Durkheim/Tarde com interesse.” Doroszewski afirmara no seu texto de 1931 que ele sabia disso “d’une source certaine” [de fonte segura], fonte essa que ele finalmente identificou em 1957 como Louis Caille (1884-1962), um antigo aluno de Saussure em Genebra. Isto soa como um detalhe interessante. Curiosamente, entretanto, não se sabe de nenhum outro aluno de Saussure que tenha feito semelhante observação, ainda que Bally, Sechehaye, Leopold Gautier (1884-1973), Albert Riedlinger (1883-1978), e possivelmente outros tenham sido muito mais próximos de Saussure do que Caille. Com efeito, já no Congresso de Genebra (como documentam seus anais à p. 147), Antoine Meillet (1866-1936), aluno de Saussure em Paris entre 1885 e 1891 e, em seguida, seu amigo e correspondente freqüente, contradisse a afirmação de Doroszewski. Mas, este fato tem sido convenientemente ignorado pelos historiógrafos da lingüística até os dias de hoje.

A refutação de Meillet não foi uma observação incidental. Assim, em 25 de novembro de 1930, nove meses antes do Congresso de Genebra, Meillet escreveu a Trubetzkoy, provavelmente em resposta a uma questão do *scholar* vienense: “J’ai été bien étonné quand j’ai vu F. de Saussure affirmer le caractère social du langage: j’étais venu à cette idée par moi-même et sous d’autres influences ...” [Fiquei bastante surpreendido quando vi F. de Saussure reafirmar o caráter social da linguagem: eu tinha chegado a esta idéia por mim mesmo e sob outras influências...] (Hagège 1967:117). Esta observação é interessante, se nos lembrarmos de que o próprio Meillet conhecia bem Durkheim (que tinha recebido uma cátedra em Paris em 1902) e que ele contribuiu para o seu *Année*

sociologique por vários anos. Meillet parece estar dizendo que Saussure não falava sobre a natureza social da linguagem durante sua estada em Paris. Mas Meillet não parece excluir a possibilidade de Saussure ter adotado as idéias que ele lhe teria comunicado em textos de 1905 e 1906, pouco tempo antes de Saussure começar seu curso de lingüística geral, textos esses de que Meillet havia enviado separatas ao *maître de Genève* (cf. Koerner 1984:33n.12). Foi por causa dos contatos regulares de Saussure com Meillet que eu levantei a possibilidade de uma mediação das idéias durkheimianas para Saussure através de Meillet (Koerner 1973:230-232, 379), embora minha própria pesquisa, seguindo as sugestões de Godel (1957:282), não tenha revelado nada que pudesse ser tomado como evidência da dependência de Saussure a Durkheim (cf. Koerner 1973: 45-60 e 62-66, notas). Rijlaarsdam (1978:264), depois de ter investigado detalhadamente a ‘conexão durkheimiana’, admitiu que, nem Meillet, nem Saussure, eram mais do que parcialmente familiarizados com a sociologia de Durkheim; talvez isso não seja satisfatório diante dos argumentos muito mais alentados de Hiersche (1972), Bierbach (1978), e outros que alegam a dependência clara de Saussure em relação a Durkheim.

Na teoria de Saussure, a natureza social da linguagem parece exercer um papel secundário, notadamente na definição do seu conceito de ‘*langue*’. A distinção entre *langue* e *parole* não foi feita estritamente com base na distinção entre ‘fato social’/ ‘fato individual’, como Bierbach (1978:165-166) sugere e, certamente, não foi feita no sentido durkheimiano de coletividade que exerce coerção social sobre o indivíduo.¹⁰ É

¹⁰ O conceito de ‘*contrainte sociale*’ [coerção social] é essencial na teoria de Durkheim, já que é com a ajuda desta ‘força’ que ele espera estabelecer a realidade psicológica do que ele chama um ‘fato social’ (cf. Koerner 1973:50-51, para detalhes). Onde se lê ‘*la contrainte de l’usage collectif*’ [a coerção do uso coletivo] na *vulgata* (cf. Saussure 1931:131), na edição crítica (Saussure 1968:206) se fala de

geralmente sabido (ex. Sampson 1980:47), embora não freqüentemente reconhecido, que o nome de Durkheim não está mencionado em lugar nenhum de qualquer dos escritos de Saussure, publicados ou não publicados. Ao mesmo tempo, é evidente, mesmo na versão 'vulgata' do *Curso*, que Saussure está se referindo ao trabalho de William Dwight Whitney (1827-1894), de quem ele mesmo se define como grande admirador, em 1908 (cf. Godel 1957:51) e quem ele encontrou pessoalmente em Berlin em 1879 (cf. Joseph 1988). No seu *Language and the Study of Language* [*Linguagem e Estudo da Língua*] de 1867 (traduzido para o alemão em 1874 e dessa maneira certamente lido por Saussure durante seus estudos na Alemanha), Whitney havia notado o seguinte (p. 404):

A fala não é uma possessão pessoal, mas social: ela pertence, não ao indivíduo, mas ao membro da sociedade. Nada do que existe em uma língua é trabalho de um indivíduo: o que nós podemos individualmente escolher dizer não é linguagem até que seja aceito e empregado por nossos companheiros. O desenvolvimento total da fala, embora iniciado pelos atos individuais é forjado pela comunidade.¹¹

'un caractère impératif du langage' [um caráter imperativo da linguagem]. Fica claro por essa passagem e por muitas outras do *Curso* que os editores procuravam 'melhorar' as anotações dos alunos que tinham em mãos, acrescentando idéias, conceitos e interpretações que refletiam sua própria experiência e preocupações intelectuais, não necessariamente de Saussure.

¹¹ "Speech is not a personal possession, but a social: it belongs, not to the individual, but to the member of society. No item of existing language is the work of an individual: for what we may severally choose to say is not language until it be accepted and employed by our fellows. The whole development of speech, though initiated by the acts of individuals is wrought out by the community" (Whitney 1867:404).

Lido com nosso conhecimento atual dos ensinamentos de Saussure, tal citação soa bastante ‘sedutora’. Ela não pode, entretanto, ser usada como argumento para excluir a influência das idéias de Durkheim sobre o pensamento de Saussure durante a primeira década deste século, quando os preceitos sociológicos de Durkheim parecem ter sido amplamente discutidos, especialmente, após a segunda edição do seu *Règles de la méthode sociologique* [*Regras do método sociológico*] de 1901, em que Durkheim acrescentou uma extensa introdução que clarifica seu conceito de ‘fato social’. De fato, é de se supor que Saussure, como qualquer outro intelectual do período, estivesse de alguma maneira informado sobre o diálogo entre Durkheim e Tarde e amplamente familiarizado com alguns dos seus princípios. Por exemplo, o primo de Saussure, Adrien Naville (1845-1930), professor de filosofia em Genebra, publicou uma segunda e bastante revista versão da sua *Classification of the Sciences* [*Classificação das Ciências*] de 1888,¹² por sinal, com o mesmo editor e no mesmo ano em que saiu a segunda edição das *Règles* de Durkheim. Deve ser mencionado ainda que, durante a maior parte do tempo em que Saussure ministrou seus agora famosos cursos de lingüística geral (1907-1911), ele também trabalhou na biblioteca da Universidade, classificando cuidadosamente livros para a Faculdade de Letras e Ciências Sociais (cf. Muret 1915:46). É, portanto, bastante razoável assumir que Saussure tinha uma idéia geral do que estava se passando em filosofia, psicologia, sociologia, e outros campos, incluindo política econômica, assunto ao qual ele se referiu em diversas ocasiões na suas conferências. Entretanto, a probabilidade de que Saussure *conhecesse* o trabalho de

¹² Com efeito, Saussure contribuiu com algumas idéias sobre a natureza semiótica da linguagem nesta nova edição (Naville 1901:104).

Durkheim (assim como de outros) não deve ser interpretada como uma indicação de que Saussure tivesse sido *influenciado* por, ou que tivesse um débito particular para com Durkheim ou qualquer outro sociólogo. Por este motivo, eu sou bastante inclinado a falar de noções 'durkheimianas', ao menos em territórios de fala francesa, como parte do 'clima de opinião' de início do século XX, i.e., idéias que não podiam deixar de serem discutidas nos círculos intelectuais do tempo de Saussure. Tal interpretação, reconheço, deve ser mantida, já que nós não temos (*pace* Bierbach, Sampson, e outros) nenhuma evidência textual, concretamente convincente, de que Saussure incorporou conceitos sociológicos durkheimianos na sua argumentação teórica.

2. Observações finais

Como afirmado no início deste texto, muito parece depender do sentido e da importância que atribuímos ao termo 'influência'. Se por ele queremos dizer que certas idéias, enquanto tais, faziam parte da bagagem intelectual de um determinado período, podemos facilmente concordar que Humboldt, por exemplo, não poderia ter fugido das idéias propostas por Herder, mesmo que não tivéssemos nenhum testemunho do próprio Humboldt neste sentido. Alguma coisa parecida pode ser dita no caso de Saussure em relação a Durkheim. Entretanto, esta interpretação ampla de 'influência' pode não ser muito satisfatória e provavelmente não muito significativa também. Em consequência, faríamos bem em estabelecer uma definição mais clara deste termo super-usado, assim como em desenvolver critérios para sua aplicação específica. Os seguintes pontos podem servir como uma contribuição para a discussão, já que não acho que o assunto esteja encerrado.

2.1 O 'background' do autor

Os antecedentes de um autor em particular, sua tradição familiar, escolaridade, primeiros estudos e interesses pessoais e ocupações durante seus anos de formação podem ser importantes para estabelecer conexões que podem conduzir a evidências (freqüentemente inconscientes) de empréstimo, integração e assimilação de idéias particulares, conceitos, ou teorias. Papéis de família, correspondência, currículo escolar, cursos na universidade seguidos por determinado autor podem servir de fonte para o historiógrafo. O trabalho de Paul Diderichsen (1905-1964) sobre seu ilustre compatriota Rasmus Kristian Rask (1787-1832) pode ser considerado como uma espécie de modelo do que tenho em mente (Diderichsen 1976a:259-270 *passim* e, mais completamente, Diderichsen 1976b).

2.2 Evidência textual

A evidência pode ser mais forte se paralelos textuais entre uma teoria ou um conceito particular e suas supostas fontes puderem ser estabelecidos. Para a descoberta de uma fonte ou fontes de inspiração, a informação biográfica fornecida por 2.1 pode ser útil. Por exemplo, o fato do pai de Schleicher ter sido médico e de ele ter crescido em uma área de florestas, com muita vida vegetal, pode ajudar a explicar seu eterno interesse por botânica e o tipo de abordagem que posteriormente imprimiu à linguagem e ao seu estudo, e também a sua introdução de termos tirados das ciências naturais (por ex. morfologia) na lingüística. Nós deveríamos igualmente observar a afirmação de Schleicher de que ele, em questões de método e de observações minuciosas, tinha aprendido muito com o trabalho de Mathias Jacob Schleiden (1804-1881) e seu

Principien [*Princípios*] (cf. Schleiden 1849), que foi professor de botânica em Jena de 1839 até 1863, i.e., a maior parte do tempo da própria cátedra de Schleicher lá.

2.3 Reconhecimento público

Provavelmente a evidência mais importante a favor de uma reivindicação de influência pode resultar de referências diretas de um autor ao trabalho de outros. Por exemplo, nas suas conferências, Saussure se referiu ao trabalho de Whitney, Hermann Paul, Baudoin de Courtenay e Kruszewski, mas não a Georg von der Gabelentz, Tarde ou Durkheim, por exemplo. Ainda que estas referências diretas por si só não provem muito, a menos que fundamentadas através de comparação textual (2.2), parece mais apropriado investigar os *scholars* e os trabalhos mencionados por um determinado autor antes de atribuir existência real a um eventual impacto sobre seu pensamento daqueles a quem ele nunca se referiu nos seus textos, publicados ou não.

Em suma, acredito que se esses três critérios forem levados em conta de modo gradativo, estaremos muito mais próximos de responder satisfatoriamente se Herder influenciou Humboldt, se Darwin forneceu um modelo a Schleicher, ou se Durkheim conduziu Saussure a uma concepção social da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarsleff, Hans. 1977. "Guillaume de Humboldt et la pensée linguistique des Idéologues". *La Grammaire générale: des Modistes aux Idéologues* ed. por André Joly & Jean Stéfanini, 217-241. Villeneuve-d'Ascq: Publications de l'Univ. Lille III. [Trad. para o francês por G. Garnier.]
- 1982. "Wilhelm von Humboldt and the Linguistic Thought of the French *Idéologues*". *From Locke to Saussure: Essays on the study of language and intellectual history* por H. Aarsleff, 335-355. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press; London: Athlone.
- , 1988. "Introduction". Humboldt 1988.vii-lxv.
- , Louis G. Kelly & Hans-Josef Niederehe, eds. 1987. *Papers in the History of Linguistics: Proceedings of the Third International Conference on the History of the Language Science (ICHoLS III), Princeton, 19-23 August 1984*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Andersen, Fleming & Carl Bache. 1976. "August Schleicher: Towards a better understanding of his concept of language change". *Anthropological Linguistics* 18.428-437.
- Arbuckle, John. 1970[1973]. "August Schleicher and the Linguistic/Philology Dichotomy: A chapter in the history of linguistics". *Word* 26:1.17-31.

- Bierbach, Christine. 1978. *Sprache als 'fait social': Die linguistische Theorie F. de Saussure's und ihr Verhältnis zu den positivistischen Sozialwissenschaften*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Brown, Roger Langham. 1967. *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Relativity*. The Hague: Mouton.
- Brozek, Josef. 1970. "A Note on Historians' Unhistoricity in Citing References". *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 6.255-257.
- Darwin, Charles. 1863[1860]. *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung* [em edições posteriores: *Zuchtwahl*]; oder, *Erhaltung der vervoll-kommmneten Rassen im Kampfe ums Dasein*. Trad. e anotado por Georg Heinrich Bronn, 2a ed. rev. Stuttgart: E. Schweizerbart.
- Diderichsen, Paul. 1976a. *Ganzheit und Struktur: Ausgewählte sprachwissenschaftliche Abhandlungen*. Munich: Wilhelm Fink.
- , 1976b. *Rasmus Rask und die grammatische Tradition*. Trad. do dinamarquês por Monika Wesemann. Ibid.
- Dinneen, Francis P. 1967. *An Introduction to General Linguistics*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Doroszewski, Witold. 1933a. "Sociologie et linguistique: Durkheim et de Saussure". *Actes du Deuxième Congrès international de Linguistes*, 146-147. Paris: Adrien

- Maisonneuve.
(Discussion, 147-148.)
- , 1933b. "Quelques remarques sur les rapports de la sociologie et la linguistique: Durkheim et F. de Saussure". *Journal de Psychologie normale et pathologique* 30.82-91. (Repr. em *Essais sur le langage* apres. por Jean-Claude Pariente, 99-109. Paris: Éditions de Minuit, 1969.)
- , 1958. "Le structuralisme linguistique et les études de géographie dialectale". *Proceedings of the Eighth International Congress of Linguists* ed. por Eva Sivertsen, Carl Hj. Borgstrøm, Arne Gallis & Alf Sommerfelt, 540-572. Oslo: Oslo Univ. Press.
- Durkheim, Émile. 1901[1895]. *Les règles de la méthode sociologique*. 2a ed., com nova introdução. Paris: Félix Alcan.
- Elffers-van Ketel, Els. 1991. *The Historiography of Grammatical Concepts*. Amsterdam: Rodopi.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Gipper, Helmut. 1981. "Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit: Zum Streit um das Verhältnis Wilhelm von Humboldts zu Herder". *Logos Semantikos*, vol.I: *Geschichte der Sprachphilosophie und Sprachwissenschaft* ed. por Jürgen Trabant, 101-115. Berlin: Walter de Gruyter; Madrid: Gredos.
- & Peter Schmitter. 1975. "Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik". *Current Trends in Linguistics* ed.

- por Thomas A. Sebeok, vol.XIII: *Historiography of Linguistics*, 481-606. The Hague: Mouton
- & -----, 1979. "Exkurs: Humboldt — ein unerkannter 'Ideologe'? Zu einigen Thesen von Hans Aarsleff". *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik: Ein Beitrag zur Historiographie der Linguistik* por H. Gipper & P. Schmitter, 99-106. Tübingen: Gunter Narr.
- Godel, Robert. 1957. *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*. Geneva: Droz.
- Grimm, Jacob. 1852[1851]. *Ueber den Ursprung der Sprache*. 2nd ed. Berlin: Ferdinand Dümmler. (5a ed., 1862.)
- Hagège, Claude, ed. 1967. "Extraits de la correspondance N. S. Trubetzkoy". *La Linguistique* 3:1.109-136.
- Haym, Rudolf. 1856. *Wilhelm von Humboldt: Lebensbild und Charakteristik*. Berlin: R. Gaertner.
- , 1880, 1885. *Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt*. 2 vols. Ibid.
- Heeschen, Volker. 1972. *Die Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*. Doctoral dissertation, Ruhr-Univ., Bochum.
- Herder, Johann Gottfried. 1772. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache, welche den von der Königl. Academie der Wissenschaften auf das Jahr 1770 gesetzten Preis erhalten hat*. Berlin: Friedrich Voss. (2a ed., 1789.)
- Hiersche, Rolf. 1972. *Ferdinand de Saussures*

- langue-parole-Konzeption und sein Verhältnis zu Durkheim und von der Gabelentz.* Innsbruck: Inst. für Vergleichende Sprachwissenschaft, Univ. Innsbruck.
- Hüllen, Werner, ed. 1990. *Understanding the Historiography of Linguistics: Problems and projects.* Münster: Nodus Publikationen.
- Humboldt, Wilhelm von. 1988[1836]. *On Language: The diversity of human language-structure and its influence on the mental development of mankind.* Trad. por Peter Heath. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Jacob, André. 1973. *Genèse de la pensée linguistique.* Paris: Armand Colin.
- Joseph, John E. 1988. "Saussure's Meeting with Whitney, Berlin, 1879". *Cahiers Ferdinand de Saussure* 42.205-214.
- Koerner, E. F. Konrad. 1973. *Ferdinand de Saussure: Origin and development of his linguistic thought in western studies of language.* Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn.
- , 1982. "The Schleicherian Paradigm in Linguistics". *General Linguistics* 22.1-39. (Versão posterior rev. e aum. está incluída em Koerner 1989:325-375.)
- , 1983. "Preface" and "Introduction". Schleicher 1983.ix*-xxii*, xxiii*-lxxi*.
- , 1984. "French Influences on Saussure". *Canadian Journal of Linguistics* 29.20-41. (Reimpr. em Koerner 1988:67-88.)
- , 1988. *Saussurean Studies / Études saussuriennes.* Avant-

- propos de Rudolf Engler. Geneva: Éditions Slatkine.
- , 1989. *Practicing Linguistic Historiography: Selected essays*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- , 1993. "The Problem of Metalanguage in Linguistic Historiography". *Studies in Language* 17:1.111-134. (Reimpr. em Koerner 1995:37-46.)
- , 1994. "Chomsky's Readings of the *Cours de linguistique générale*". *Lingua e Stile* 29:2.267-284. (Versão revista publ. em Koerner 1995:96-114.)
- , 1995. *Professing Linguistic Historiography*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Lauchert, Friedrich. 1894. "Die Anschauungen Herders über den Ursprung der Sprache". *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1.749-771.
- Leroy, Maurice. 1971. *Les grands courants de la linguistique*. 2a ed. rev. e aum. Brussels: Ed. de l'Univ. de Bruxelles. (8a reimpressão, 1980.)
- Maher, J. Peter. 1966. "More on the History of the Comparative Method: The tradition of Darwinism in August Schleicher's work". *Anthropological Linguistics* 8:3.1-12.
- , 1983. "Introduction". Schleicher et al. 1983.xvii-xxxii.
- Manchester, Martin L. 1985. *The Philosophical Foundations of Humboldt's Linguistic Doctrines*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

- Marchand, James W. 1982. "Herder: Precursor of Humboldt, Whorf, and modern language philosophy". *Johann Gottfried Herder: Innovator through the ages* ed. por Wulf Koepke & Samson B. Knoll, 26-34. Bonn: C. Bouvier.
- Meillet, Antoine. 1905. "Comment les mots changent de sens". *Année sociologique* 9.1-38. (Reimpr. em *Linguistique historique et linguistique générale* por A. Meillet, vol.I, 230-271. Paris: E. Champion, 1921.)
- , 1906. "L'état actuel des études de linguistique générale: Leçon d'ouverture du cours de Grammaire comparée au Collège de France lue le mardi 13 février 1906". *Revue des idées* 3.296-308. (Reimpr., *op. cit.*, 1-17.)
- Mueller-Vollmer, Kurt. 1993. *Wilhelm von Humboldts Sprachwissenschaft*. Paderborn-Munich-Vienna-Zurich: Ferdinand Schöningh.
- Muret, Ernest. 1915. "Ferdinand de Saussure". *Ferdinand de Saussure (1857-1913)*, 41-48. Geneva: A. Kuendig. (Reimpr., Morges: Impr. F. Trabaud, 1962.)
- Naville, Adrien. 1901[1888]. *Nouvelle classification des sciences: Étude philosophique*. Paris: Félix Alcan.
- Oesterreicher, Wulf. 1981. "Wem gehört Humboldt? Zum Einfluß der französischen Aufklärung auf die Sprachphilosophie der deutschen Romantik". *Logos Semantikos*, vol.I: *Geschichte der Sprachphilosophie und der Sprachwissenschaft* ed. por Jürgen Trabant,

- 117-135. Berlin: Walter de Gruyter; Madrid: Gredos.
- Pott, August Friedrich. 1876. *Wilhelm von Humboldt und die Sprachwissenschaft*. Berlin: Calvary & Co. (2a ed., 1880.)
- Rijlaarsdam, Jetske C. 1978. *Platon über die Sprache: Ein Kommentar zum Kratylos. Mit einem Anhang über die Quelle der Zeichentheorie Ferdinand de Saussures*. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.
- Robins, Robert Henry. 1973. *Ideen- und Problemgeschichte der Sprachwissenschaft; mit besonderer Berücksichtigung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Trad. para o alemão por Christoph Gutknecht & Klaus-Uwe Panther. Frankfurt/M.: Athenaeum.
- , 1979[1967]. *A Short History of Linguistics*. 2nd ed. London: Longman. (3rd ed., 1990.)
- Sampson, Geoffrey. 1980. *Schools of Linguistics: Competition and evolution*. London: Hutchinson.
- Sapir, Edward. 1907. "Herder's 'Ursprung der Sprache'". *Modern Philology* 5.109-142. (Reimpr., com prefácio de K. Koerner (349-353), in *Historiographia Linguistica* 11:3.355-388, 1984.)
- Saussure, Ferdinand de. 1931. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. 3rd ed. Paris: Payot. [Todas as edições subsequentes, incluindo a assim chamada 'édition critique' de Tullio De

- Mauro, de 1972, seguem esta.]
- , 1968. *Cours de linguistique générale*. Edition critique de Rudolf Engler. Tome I. Wiesbaden: O. Harrassowitz. (Fasc. 4, 1974.)
- Scheerer, Thomas M. 1980. *Ferdinand de Saussure: Rezeption und Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schleicher, August. 1850. *Die Sprachen Europas in systematischer Uebersicht*. Bonn: H. B. König. (Nova ed., v. Schleicher 1983 abaixo.)
- , 1863. *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft*. Weimar: Hermann Böhlau. (Trad. ingl. em Schleicher et al. 1983.13-69.)
- , 1983[1850]. *Die Sprachen Europas ...*
- Nova ed. com introd. de Konrad Koerner. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- , [Ernst Haeckel & Wilhelm Bleek. 1983. *Linguistics and Evolutionary Theory*. Ed. por Konrad Koerner. Ibid.
- Schleiden, Matthias. 1849. *Principles of Scientific Botany*. Trad. por Edwin Lankester. London: Longman [et al.]
- Schmitter, Peter, ed. 1987. *Geschichte der Sprachtheorie*. Vol.I: *Zur Theorie und Methode der Geschichtsschreibung der Linguistik*. Tübingen: Gunter Narr.
- Steinthal, Heymann. 1858. *Der Ursprung der Sprache, in Zusammenhang mit den letzten Fragen alles Wissens: Eine Darstellung der Ansicht Wilhelm v. Humboldts,*

- verglichen mit denen Herders und Hamanns.*
2a ed. rev. Berlin: Ferdinand Dümmler. (1a ed., 1851; 4a ed. ampl., 1888.)
- Vande Kemp, Hendrike.
1984. "On Unhistoricity in Citing References". *History of Psychology Newsletter* 16:4.34-39 (Oct. 1984).
- Washabaugh, William. 1974.
"Saussure, Durkheim, and Sociological Theory". *Archivum Linguisticum* n.s. 5.25-34.
- Whitney, William Dwight.
1867. *Language and the Study of Language*. New York: Scribner, Armstrong & Co.; London: Trübner & Co. (6a ed., 1901; reimpr., New York: AMS Press, 1971.)
- , 1871. "Structures on the Views of August Schleicher Respecting the Nature of Language and Kindred Subjects". *Transactions of the American Philological Association* 2.35-64. (Reimpr., sob novo título "Schleicher and the Physical Theory of Language", *Oriental and Linguistic Studies* por W. D. Whitney, 298-331. New York: Scribner, Armstrong & Co., 1873.)

Pedagogical discourse: Some contributions to the esp classroom

Abuêndia Padilha Peixoto Pinto (UFPE)

Abstract: *The main objective of this paper is to contribute to critical reflections on the teaching/ learning of reading in a foreign language, by observing the interaction between teacher and learners and the interaction among learners themselves in a situation of a course in ESP. As the quality of this interaction has a great influence on learning, this paper merges some notions of task-based methodology and a socio interactionist perspective (cf. Foley, 1991; Ruddell, 1994; Vygotsky, 1978) on the teaching/learning of reading to address issues of adequacy/validity on learners' performance and perceptions of their own experiences when developing tasks or discussing assigned readings in classes. Data sources included audiotaped class discussions, samples of learners' work and self-evaluation files. The results suggest that by focussing on learners' perceptions of their own experiences, it was possible to raise consciousness about their own learning processes and strategies and thus develop autonomy in reading.*

Resumo: *Este trabalho objetiva contribuir para uma reflexão crítica a respeito do ensino/aprendizagem de leitura em língua estrangeira, mediante observação da interação professor-aluno, aluno-aluno no contexto da sala de aula de Inglês Instrumental. Uma vez que a qualidade da interação*

exerce influência sobre a aprendizagem, o estudo faz uso de uma abordagem fundamentada em tarefas a partir de uma perspectiva sociointeracional (cf. Foley, 1991; Ruddell, 1994; Vygotsky, 1978) do ensino/aprendizagem de leitura, para chamar a atenção dos aprendizes a respeito da eficácia do seu desempenho e das percepções de suas próprias experiências ao executar tarefas e ao discutir leituras préestabelecidas em sala de aula. Os dados incluem fitas de áudio com as discussões em sala de aula, amostras do trabalho dos aprendizes e fichas de autoavaliação. Os resultados sugerem que, por meio do enfoque nas percepções das experiências dos aprendizes, foi possível conscientizá-los dos seus próprios processos e estratégias de aprendizagem e desse modo desenvolver uma maior autonomia na leitura em inglês.

1. The Role of Interaction on Task-Based Approaches.

Learning occurs through interaction with other people and the social interactionism's view of language learning, based on a communicative approach to language teaching, maintains that we learn a language through using the language to interact meaningfully with other people. According to this perspective and based on Vygotsky's views of learning in social interaction, the teaching/ learning of reading can be viewed as a cognitive process embedded in social contexts, and both social and cognitive factors influence the outcome of the teaching/learning process.

Central to Vygotsky's theory (1978) is the concept of **mediation**, a term used to refer to the part played by other significant people in the learners' lives, who enhance their learning by selecting and shaping the learning experiences presented to them. The secret of effective learning lies in the nature of the social interaction between two or more people

(teacher, peer) with different levels of skill and knowledge. The role of the **mediator** is thus to find ways of helping the other to learn.

According to Foley (1991), Vygotsky's most widely known concept is the **zone of proximal development**, which refers to the layer of skill or knowledge which is just beyond that with which the learner is currently capable of coping. Working together with another person at a level that is just above a learner's present capabilities is the best way for the learner to move into the next layer. Two important issues arising from Vygotsky's concept of ZPD are how the learner progresses from one level to the next and what the teacher's role is in facilitating this progress.

Vygotsky (1978) also focussed on the use of language as a tool in both bringing meaning to and obtaining meaning from learning activities. According to his theory, the primary factor in the classroom that influences learning is language - the verbal exchanges among students and between teacher and students. The interaction in small or large groups provides a social context within which meanings are constructed. This context, in turn, influences the nature of the learning processes. The academic content of the lesson therefore is not limited to the text being read; it is mediated by the discourse that is socially constructed by teacher and students as they interact with one another and with the materials.

Classroom discourse is then controlled by the teacher's and learners' participation in class and the overall structure of the lesson which, in the case of this research, is developed by means of task-based learning.

Willis (1996) proposes three main phases involved in task-based lessons : one teacher-guided, one to be attempted by the learners and one teacher-learners guided. The pre-task, the task and the language focus phase divide the lesson into an initial period of whole class activity, teacher direction and oral interaction followed by a period of pair work, group-work and whole class discussion. During each cycle learners might be involved in reading and writing activities in order to complete the task in hand. Each phase offers different opportunities for teacher and learners to influence the content covered in the lesson. Moreover, because learners' rights and obligations to participate vary depending on the lesson structure, each phase offers different opportunities for gaining access to lesson information. As a result, the amount of time devoted to each phase affects content coverage and access to and participation in the lesson.

It is during classroom interaction that learners become aware of certain skills and understandings used in social contexts and gradually come to internalize them, to structure and regulate their own cognitive activity. In the small/large group lesson, where language is the principal medium of exchange, we assume that learners appropriate aspects of the discourse to enhance their own understandings of what is being read. In this context learners gain an understanding of others' points of view. For this reason, language serves both a communicative function and a cognitive one. Understandings constructed in the interindividual plane are taken over and transformed into the intraindividual plane and provide the basis for learners' comprehension. However, as these shared understandings have a limited function in small/large group reading lessons, we also examined the way learners recognised, diagnosed and overcame their own reading problems, developed

appropriate strategies and changed their reading processes by means of task-based approaches.

1.2. Strategies and Motivation : The Necessary Link.

As active participants in the reading process, readers bring with them different types of knowledge that they use to comprehend texts. Paris, Lipson and Wixson (1983) identified three related types - declarative, procedural and conditional knowledge.

According to a schema-theoretic view of the reading process (Anderson, 1994; Baker and Brown, 1984; Carrell, 1987, 1989; Ruddell, 1994; Rumelhart, 1980, 1994) readers use their existing knowledge as a framework for understanding new texts. When readers do not have adequate knowledge about the topic of a text, their comprehension is likely to be limited. Further, when readers have the appropriate knowledge but that knowledge is not activated, comprehension is also likely to be limited. Having appropriate declarative knowledge about the topic of a text is therefore a necessary but not sufficient condition for its comprehension. The knowledge must be activated in order to help learners read independently. Thus the focus on strategy centers on developing readers' procedural and conditional knowledge to improve their comprehension of texts. The strategy instruction we developed within the tasks was designed to promote self-regulation by teaching readers how, when, and why to activate their own prior knowledge when they read texts independently.

Paris et al (1983) emphasize that effective strategy use is a matter of both skill and will. “Learners need the skill, or declarative, procedural and conditional knowledge necessary to use strategies effectively, and also the will, that is, the motivation to do so” (Dole et al 1996: 75). Several motivational factors influence learners’ will to use the strategies they learn. One factor in determining learners’ motivation to act is related to their perceptions of the usefulness of the strategies. Positive evaluation of strategy usefulness influences how much effort learners make and, by extension, the degree of their success. Another factor related to learners’ motivation for learning refers to their judgements about whether academic tasks will help them accomplish their goals. According to Dole et al (1996), high utility value increases the likelihood that students will be motivated to use what they learn. Conversely, low utility value decreases that likelihood. These motivational factors are likely to exert a strong influence on learners’ responses to strategy instruction.

Besides usefulness and value, strategy instruction also influences learners’ motivation. In fact, when teachers show learners explicitly how strategy use positively affects their academic performance, learners may come to see themselves as more capable and less reliant on their teacher. This increasing sense of control, as well as the belief that strategy use is valuable, can help learners see that the expenditure of effort and persistence of strategy use provides good results.

Thus, while learners’ motivation can influence their responses to instruction, we know that instruction can also influence learners’ motivation. It is this reciprocal relationship

between cognitive and motivational features of classroom talk which will be exemplified in this paper.

2. Method

2.1. Participants

The participants in this study were postgraduate students who had just begun their studies at a Federal University in the northeast of Brasil. These students were selected because they were present for the majority of the tasks and assigned readings.

2.2. Materials

Different texts were used in the study. They ranged from 200 to 280 words in length and were selected because they provided rich opportunities for response. Most of them posed a rhetorical question, contained examples of cause and effect, comparison and contrast and invited interpretation on different subjects such as behaviour, education, health, psychological experiments and so on.

2.3. Data Collection

Data sources included audiotaped class discussions and samples of learners' work. In order to help learners to become aware of their own progress, they kept a file with their best work over the semester and assessed their own change during that period (e.g. Activity/What I learned/ How I performed/ Difficulties I still have).

It is important to note that we sampled only eleven classrooms. Each of the classrooms used different kinds of approaches to small and large group discussion. Consequently, audiotaped class discussions provided an opportunity to appreciate learners' perceptions of text-based discussion under a variety of conditions such as peer-led, small group discussions and teacher-led, large group discussions.

The chance to read transcripts of the way learners reflect and report on their perceptions of their own experiences when performing tasks or discussing assigned readings in class added to the richness of the data.

2.4. Analysis Procedure

The investigation made use of qualitative analysis in order to draw conclusions about learners' awareness of their own learning processes and strategies and its effect on reading. The analysis was performed as a means of answering the following research questions of interest in the investigation : What effect will verbal exchanges related to task performance and/or assigned readings have on learners' perceptions of their own learning processes and strategies? What effect will awareness of those learning processes and strategies have on

their learning autonomy? This analysis enabled useful conclusions to be drawn regarding learners' performance on tasks, on the use of strategies and on the ways they tried to solve their own reading problems.

2.5. Results and Discussion

2.5.1 Recognising and Diagnosing Reading Problems

According to Wenden (1991), recognising and diagnosing one's own problems is an important step towards changing and improving one's own learning. In order to enable students to evaluate their own problems, tasks were discussed openly, as can be seen in the excerpts below.

- Ma do Carmo + olhe (.) é porque o texto (.) eu achei difícil também pelas palavras pelos sentidos né? (.) atrás de entender eh: ((arrastam uma cadeira)) ele diz que : a a Austrália tornou-se (.) próspera (.3) isso eu sei (.) é dos ingleses aí eu num entendi direito e perguntando o que é que o au o au/ o que é que (.) eh : o que é que quer dizer isso (.) alguma coisa assim ele pergun/ eu num entendi direito esse texto não
- Ross eu creio que não deu pra entender (.) mas deu pra (.) pra compreender pouca coisa né? (Lesson 2 pp 1, 5.)

As the above excerpts suggest, learners' difficulties focussed on unknown vocabulary and on the use of strategies which would enhance comprehension. In fact, all students acknowledged lack of background/linguistic knowledge, made comments on their strategic behaviours and checked their understanding. However, although some were already aware of the main aspects of cohesion and coherence in texts and others had a knowledge of the strategies which would improve their understanding, the rest of the group had no idea of what to do to achieve an effective reading. We therefore focussed on their linguistic difficulties and on the use of strategies which would help them overcome their reading problems.

2.5.2. The Development of Strategies

2.5.2.1. Predicting and Drawing Conclusions

Classroom tasks encouraged learners to make a large number of inferences while reading. They often used the expression "eu acho" with their inferences signifying a willingness to revise their thoughts, and they explicitly confirmed or rejected them as can be seen below.

- | | |
|------------|--|
| Professora | (...) ah : Ross o que o autor colocou seria mais ou menos o que você supôs no início de sua leitura? |
| Ross | (.) sim quer dizer tem alguma coisa né? porque aí você lendo o texto (.) você vai fazer seu próprio julgamento moral não é? da sua |

atitude né? (Lesson 8 pp 11,12,13)

2.5.2.2 Monitoring Comprehension

Learners also monitored their reading by identifying comprehension obstacles. Most of their monitoring involved identification of unknown vocabulary. We also found evidence of requests for help, self-correcting or correcting others. It appears that they adjusted their approach in accordance with the perceived difficulty of the task, specifically the language of the text and the relationship amongst the ideas within the text. The following excerpt demonstrates an awareness of the process followed by the readers and provides a general impression of how self-monitoring behaviours enhanced their comprehension.

Ross	+ essa primeira palavra ‘ geothermal ’ ((falas paralelas))
Jônia	“geotérmico” (.) “geotérmico”
Professora	é “geotérmico” mesmo
Jônia	+ eca que palavra feia (.) “geotérmico” ((risos)) ‘ wind ’ é “vento” num é ? ((falas paralelas))
Professora	é (...) (Lesson 6 p.7)

2.5.2.3. Emotional Reactions

During classroom discussions the participants produced a great number of emotional reactions. Their reactions appeared to be more intense when they were asked to question the writer’s point of view. By inviting them to make critical and

personal statements about the text we helped them concentrate on their own understandings and perspectives.

- | | |
|---------|--|
| Míriam | (.) e se você assim já monta um esquema vou fazer essa relação vou conhecer o que é que o autor tá querendo dizer vou (.) vou pensar quem é esse autor (.) aí (.) pode ser que você realmente consiga ver entre o o que você pensou e o que ele quis dizer |
| Jônia | você pode discordar do autor justamente por aí (.) certo? (.) é aí que tá a análise crítica da coisa (...) se você estrutura (.) sua mente para o que vem (.) aí é mais fácil você fazer uma análise crítica daquele texto (...) |
| Luciane | porque se você não fizer isso a gente vai tá recebendo aquilo (.) tudo bem (.) o autor me convenceu (.) mas convenceu por quê? porque eu não tinha uma posição (.) então é mais fácil não é? |
| Lucinda | é o que a gente tá acostumado (.) a fazer né? (Lesson 8 pp19, 20.) |

2.5.2.4. Textual Organization

Besides questioning the author's ideas, learners were taught specific strategies to identify the text structure. This knowledge of a set of rhetorical structures that authors use to organize a text and improve comprehension was discussed in class, as can be seen in the following excerpt.

- | | |
|-----------|---|
| Edivirges | na aula passada quando você : tava fazendo a análise desse texto (.) eu não sei (.) certo? mas o que me : veio na idéia na hora foi assim (.) cada um desses parágrafos tem ah : o efeito |
|-----------|---|

	depois as causas (.) é um daqueles tipos que a gente apresentou
Professora Edivirges	hum hum então ali a gente poderia mostrar isso né? que tá bem organizado sendo que cada um dos parágrafos tem a a o efeito (.) e depois (.) as causas porque a gente viu o o (.)
Professora Edivirges	dentro das microfunções das micro (.) certo? tem alguma coisa a respeito né?

(Lesson 7 p. 15)

2.5.3. Strategy Awareness

Classroom instruction also helped learners to become aware of and identify the strategies that they already used. Therefore classroom discourse focussed on their difficulties when performing tasks in class and on the strategies used during those performances.

Professora	como vocês abordaram o texto da aula passada? (.) que estratégias foram usadas ?
Ross	comecei a ler (.) tentando uma compreensão geral (.) uma leitura mais (.) rápida (.) não não bem detalhada (.) grifando as palavras que : não conhecia de imediato (.) e após uma leitura de todos os parágrafos (.) voltei novamente (.) e : aí eu tentei compreender (.) o significado das palavras desconhecidas né? e a própria (.) intenção do autor do: do texto né? sendo visto não? o que tá sendo falado no texto
Miriam	olhe (.) quando (.) como é que eu (.) leio assim sempre eu procuro eh: fazer (.)

Patricia sublinhar né? aquelas palavras que eu num :
num conheço né? que é assim (.) eu procuro
pensar ela na frase (...) pra tentar : enquadrar
ela pra ver se a idéia (.) faz sentido
(..) não assim (.) tentava inferir algumas
palavras e outras eu procurava né? (.) leitura
de cada parágrafo (.) sublinhar as frases
conhecidas (.) depois a releitura de cada
parágrafo (.) depois a leitura do texto como
um todo (Lesson 8 pp 1, 2.)

2.5.4 Changes in the Reading Process.

By focussing on learners' views about their own actions, thoughts and motives related to classroom talk about texts and tasks, we attempted to place learners' perspectives on their experiences at the centre of the research. An analysis of the last day's discussion demonstrates that learners' statements and strategic processing that characterized them as readers reveal their determination to solve their reading problems. This determination helped them develop appropriate strategies, change their reading processes and thus read independently. Through teacher modelling, peer modelling and classroom discourse, students were able to 1) make predictions about the meaning of a word/text content; 2) correct others/self-correct ; 3) break text into parts and put it back together ; 4) react to text content ; 5) reread the text ; 6) paraphrase ; 7) consult their own background knowledge; 8) draw conclusions; 9) comment on strategic behaviour and 10) check understanding.

As strategic readers learners became more thoughtful and reflective about the reading process. They reflected on what they already knew about a topic and planned their approach to a

text accordingly. They also monitored and evaluated their ongoing understanding and used compensatory strategies when they did not understand the content, as can be seen in the excerpts below.

- Ross (...) a gente já tem (.) parece que tá criando um método próprio né? de leitura (.) usando todos esses esquemas que você tá nos passando (.) aí já facilita né? porque antes a gente lia desordenadamente né? não sabia (.) eu parava muito nas palavras que não conhecia (.) agora não (.) passo direto
- Professora hum hum (.) hum hum e e você (.) Glória?
- Glória é : eu também mesmo assim : não : a qualidade em si assim : que eu tô : lendo melhor entendeu? assim dá pra sacar essas coisas (.) entendeu? como (.) abordar um texto (.) entendeu?
- Ross e tem uma coisa (.) já começamos também a ler o título e e do título dá uma previsão (.) uma visão prévia que a gente : eu mesmo não fazia isso né?
- Professora hum hum
- Glória que você passou
- Professora e você (.) Míriam?
- Míriam Olhe (.) eu : acho que eu era analfa/ analfabeta ((ri)) não (.) não lia mesmo (.) não lia mesmo : mesmo mesmo e: e hoje eu leio completamente o texto (.) né? assim de : dizer vi tudo (.) entendi tudo (.) hoje (.) hoje eu leio hum hum (.) certo e você (.) Ivonete?
- Professora olha (.) é exatamente o que eu tava já falando
- Ivonete (.) eh: eu sentia muita dificuldade e a

diferença de : da primeira pra: pra última aula
pra mim foi um leque né? em função (.) em
função do : vocabulário que eu tenho ainda
muita dificuldade de assimilá-lo (.) mas que
eu não me intimido mais com aquela palavra
que não conheço tá? (...) eu acho que eu
amadureci em relação ao texto em termos de
compreensão (Lesson 11 pp.5,6,7.)

3. Conclusions

Both classroom discussion and description data including sample of learners' work and self-evaluation files were used to address the two research questions : 1. What effect will verbal exchanges related to task performance and/or assigned readings have on learners' perceptions of their own learning processes and strategies?; 2. What effect will awareness of those learning processes and strategies have on learning autonomy ? Data revealed that learners in either small or large group discussions were not only aware of their learning difficulties but were also significantly more likely than expected to employ learning strategies in the course of their learning activities. Feedback on those situations was frequent, immediate and often subtle (e.g. a nod of the head). It came in many forms such as correcting, modelling, demonstrating and, in many cases, even instructing. Provided with informative feedback or models of effective strategy, learners continued to use cognitive strategies more often than they had previously done.

The results suggest that by focussing on learners' perceptions of their own experiences, it was possible to raise consciousness about their own learning processes and strategies and thus develop autonomy in reading.

BIBLIOGRAPHY

- ALVERMANN, Donna E. et al 1996. "Middle and high school students' perceptions of how they experienced text-based discussions : A multi-case study." In: Reading Research Quarterly 31/3 : 244 - 267.
- ANDERSON, Richard C. and P. David Pearson 1988. " A Schema - Theoretic View of Basic Processes in Reading Comprehension." In : CARRELL, Patricia, Joanne Devine and David E. Eskey (editors) Interactive Approaches to Second Language Reading. Cambridge : CUP pp. 37 - 55.
- ANDERSON, Richard C. 1994 "Role of Reader's Schema in Comprehension, Learning and Memory." In: RUDELL, Robert B. , Martha R. Ruddell and Harry Singer (editors) Theoretical Models and Processes of Reading. Newark, Delaware : I.R.A. 4th Edition pp. 469 - 482.
- BAKER, Linda and Ann Brown 1984 "Metacognitive Skills and Reading." In: David Pearson (editor) *Handbook of Reading Research*. New York: Longman. 353 - 394.
- CARRELL, Patricia 1987. "Content and Formal Schemata in ESL Reading. Tesol Quarterly 21/3 : 460 - 481.

- CARRELL Patricia and Joan C. Eisterhold 1988
 "Schema Theory and ESL Reading Pedagogy." In :
 CARRELL, Patricia, Joanne Devine and David E. Eskey (editors) Interactive Approaches to Second Language Reading. Cambridge: CUP. pp.73-92.
- CARRELL, Patricia L.1989
 "Metacognitive Awareness and Second Language Reading." In: The Modern Language Journal. 73/2 : 121 - 133.
- CARRELL, Patricia; Becky G. Pharis and Joseph C. Liberto 1989
 "Metacognitive Strategy Training for ESL Reading." In: Tesol Quarterly 23/4 : 647 – 678
- COHEN, Andrew 1998.
Strategies in Learning and Using a Second Language. London : Longman.
- DOLE, Janice A. Kathleen J. Brown and Woodrow Trathen 1996 "The effects of strategy instruction on the comprehension performance of at-risk students. In: Reading Research Quarterly. 31/1 : 62- 88
- FOLEY, Joseph 1991 "A Psycholinguistic Framework for Task-Based Approaches to Language Teaching." In: Applied Linguistics 12/1 : 63 - 75.
- FRAWLEY, William and James Lantolf 1985
 "A Second Language Discourse : A Vygotskian Perspective." In:

- Applied Linguistics
6/1 : 19 - 44.
- PARIS, Scott G., Marjorie Y. Lipson and Karen K. Wixson 1983
"Becoming a Strategic Reader."
In: Contemporary Educational Psychology 8 : 293-316
- RUDELL, Robert B. and Norman J. Unrau.
1994. "Reading as a Meaning Construction Process."
In : RUDELL, Robert B., Martha R. Ruddell and Harry Singer (editors) Theoretical Models and Processes of Reading Newark, Delaware : I.R.A. 4th Edition. pp.996 - 1056.
- RUMELHART, David E.
1980. "Schemata : The Building Blocks of Cognition." In :
- SPIRO, R. J., B. C . Bruce and W. F. Brewer (editors). Theoretical Issues in Reading Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence and Education Hillsdale, New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates pp. 33 - 58.
- RUMELHART, David E.
1994. "Toward an Interactive Model of Reading." In : RUDELL, Robert B. , Martha R. Ruddell and Harry Singer (editors) Theoretical Models and Processes of Reading. Newark, Delaware : I.R.A. 4th Edition. pp. 864 - 894.
- VYGOTSKY, L. 1978
Mind in Society. Cambridge, MA :

- Harvard University Press. WENDEN, Anita 1991 Learner Strategies for Learner Autonomy. Planning and Implementing Learner Training for Language Learners. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall International.
- WERTSCH, James V. 1985 Vygotsky and the Social Formation of Mind. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- WILLIS, Jane 1996. A Framework for Task-Based Learning. London : Longman.

O papel dos frames na compreensão de uma fábula

Williany Miranda da Silva
(Profa. Visitante - UEPB)

Resumo: *O presente artigo pretende investigar de que maneira a escola está orientando seus alunos para perceberem o mundo como tal. Para tanto, investiga-se o grau de criatividade esboçado na compreensão de uma fábula por alunos cursando a 2ª série do 1º grau menor numa escola particular de médio porte. A partir da percepção dos frames que auxiliam nessa compreensão, serão arroladas algumas considerações em torno do papel da escola, do professor e do aluno, respectivamente.*

Abstract: The objective of this paper is to investigate the manner in which schools are training their students to view the world. This was done by studying the degree of creativity shown by Second Grade students of a medium-sized private school in comprehending a fable. Na understanding of the frames which assisted comprehension led to some reflections about the respective roles of the school, the teacher and the student.

I – Introdução

É muito comum, em nossa cultura, a prática de se contar histórias para crianças, seja em casa seja na escola, de modo que estas, muito cedo, são envolvidas pelo esquema narrativo, passando a fazer uso dele, a partir dos primeiros momentos de interação com o mundo adulto. Na escola, as crianças não só lêem e ouvem as histórias, como também as produzem oralmente e por escrito. Com base nessa afirmação, algumas questões instigam a realização desse trabalho, tais como: De que maneira as histórias contadas pelos adultos influenciam no universo representativo das crianças? Que tipo de relações elas fazem entre as leituras realizadas e as produções sugeridas? Será que em suas memórias fica alguma espécie de conceitos-chave, responsáveis por alguma ligação entre seu mundo imaginário e o mundo real, transmitidos através da linguagem (falada ou escrita)- o instrumento que estão aprendendo a utilizar?

Essas são questões que, com a colaboração da psicolinguística, serão melhor esclarecidas. Partindo da familiaridade que as crianças têm com a narrativa, procurou-se comprovar que a visão estereotipada - revelada pela predominância dos frames (positivos ou negativos) presente na compreensão de uma fábula- é o resultado da ausência ou não de criatividade desenvolvida na escola.

Os dados coletados, que permitiram essa análise, foram compostos de uma fábula adaptada "O Leão e a Raposa" (sem autoria expressa) seguida de um questionário com cinco perguntas (ver anexo). A resposta a essas perguntas expunha os frames que as crianças detinham para os personagens "leão" e

"raposa". Eram 22 crianças com idade variando entre 07 e 09 anos e cursavam a 2ª série do 1º grau menor em uma escola particular localizada em Campina Grande-PB .

II- Considerações teóricas

Com o propósito de oferecer um panorama didático mais claro, objetivo e eficiente da questão procurou-se delimitar a abordagem teórica sob três aspectos que se constituem pertinentes para o objeto da análise dos dados, explicitadas posteriormente: 1) a exposição do gênero narrativo- a fábula; 2) a noção de frame e 3) a definição de criatividade.

1- A exposição do gênero narrativo - a fábula .

Segundo Ferreira (1975 : 604), a fábula "é uma narração alegórica, cujas personagens; são, por via de regra, animais, e que encerra uma lição moral". A origem desse gênero narrativo fixou-se possivelmente com Esopo, no século VI a.c. e, posteriormente seguindo sua tradição, por Fedro, no século I d.c.. Este, ao caracterizar artisticamente o gênero, possibilitou que tais narrativas servissem de livros de texto nas escolas.(encicl. Barsa, 1993, vol.7).

Nos tempos modernos, o francês La Fontaine foi quem mais se dedicou ao estudo da fábula, dando-lhe um caráter racionalista. Tal caráter é o que a distingue de um conto de fadas, por exemplo. De acordo com Bettelheim (1980 : 33), "o conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e ter entrelaçado os traços do cotidiano. A natureza irrealista destes contos torna óbvio que a preocupação do conto de fadas não é

uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo".

A partir das considerações de Bettelheim (op. cit.), o conto de fadas expressa certos conflitos internos do indivíduo expressos de forma simbólica. Já a fábula, de modo oposto, relata através de palavras, ações ou situações "o que alguém deve fazer". Ela tem uma função mais definida: impor uma visão moralista, ao solicitar que o leitor se posicione.

Até hoje, tal gênero permanece com sua característica básica que é a antropomorfização dos animais, Coelho (1987). Partindo dessa característica, pode-se dividir a narração em duas partes: a narração de fato- que é um texto figurativo, em que os personagens são animais como leão, raposa, etc. e a moral- que é um texto temático, reiterador do significado da narração, indicando a leitura que dela se deve fazer. A fábula é sempre uma história relacionada aos homens, até mesmo quando os personagens são animais, pois estes falam, sentem emoções próprias do universo humano.

O conteúdo expresso na fábula revela um descompasso existente entre o discurso e as ações. Segundo Platão e Fiorin (1990: 398), "cada fábula apresenta um mecanismo discursivo de que se valem as pessoas para mascarar seus propósitos, para encobrir suas intenções, para alterar o significado de seus atos". Desse modo, a questão central da fábula não é entender sua moral (nem sempre ética), mas verificar as estratégias comunicativas que os homens praticam com a linguagem, num esforço de ludibriar, oprimir ou de revelar verdades e libertar o leitor para um mundo de outros novos significados.

O que possibilita a apreensão desses novos significados é a habilidade que tem o leitor de desenvolver a compreensão inferencial. De acordo com Allendi (1987), tal compreensão pode ser classificada em cinco tipos: 1) inferência de detalhes (possibilitando maiores informações); 2) inferência de idéias principais (significado geral ou conclusão moral); 3) inferência de seqüências (determinação da ordem das ações); 4) inferência de causa e efeito (motivações dos personagens e suas interações com o tempo e lugar) e, finalmente, 5) inferência de traços dos personagens (caracterização dos personagens que não aparecem explicitamente no texto).

2- A noção de frame

Compreender um texto, na perspectiva cognitiva aplicada à construção do significado, é organizar de forma seletiva alguns elementos conhecidos como frames, esquemas, planos e scripts. Segundo Trevisan (1992:33) "frames e esquemas são orientados com base num arranjo interno do conhecimento, enquanto os planos e scripts refletem necessidades humanas de conseguir coisas na interação do dia-a-dia". No presente trabalho, restringir-se-á à noção de frames, uma vez que estes são os responsáveis pela estruturação da leitura, de acordo com Viana (1992). Sua função seria estabelecer uma significação entre o conhecimento acumulado e armazenado do leitor com o processo ativado durante a atualização da leitura do texto. Para melhor esclarecer tal fenômeno cognitivo, vejam-se as definições que seguem e o posicionamento dos principais autores estudiosos desse assunto.

Segundo Beaugrande (apud Trevisan, 1992), "os conhecimentos são arranjados de modo a possibilitar o acesso de elementos potencialmente relevantes", tal perspectiva é

denominada frame. Um ano depois, Beaugrande e Dressler (apud Trevisan, 1992) refazem a noção dos modelos cognitivos e colocam que os frames "contêm conhecimentos do senso comum sobre alguns conceitos centrais, não demonstrando em que ordem as coisas são feitas ou mencionadas".

De acordo com Brown & Yule (1983), os frames são uma forma de representação do conhecimento acumulado a qual é usada para a produção e compreensão do discurso e pode ser encontrada na teoria de frame de Minsky (1977). Este denomina frame o conhecimento armazenado na memória sob a forma de estrutura de dados e que representa situações estereotipadas.

Koch (1990), por sua vez, afirma que os frames são modelos cognitivos em forma de um conjunto de conhecimentos armazenados na memória sob a forma de um "rótulo" ou "moldura", sem que haja qualquer ordenação entre eles. Ao funcionarem como modelos globais, eles possuem "o conhecimento de senso comum sobre um conceito central (por exemplo, Natal, viagem aérea); estabelecendo quais as coisas que, em princípio, são componentes de um todo, mas não estabelecendo entre eles uma ordem ou sequência (lógica ou temporal)", Koch (1989:64).

À semelhança de Koch, Bateson (1955) defende que os frames são um conjunto de conhecimentos sem uma ordenação específica (sem as características da noção de conceito). Na realidade, eles funcionam como estruturas de expectativas que ajudam a interpretar os fenômenos e compreender a realidade, agindo cognitivamente.

Frederikson (apud Trevisan, 1992) observa que os frames são a representação semântica (estrutura de dados,

composta de nódulos ou rótulos e ligações relacionais que conectam esses nódulos) em níveis mais altos. Os frames são as redes de rótulos de ligação que podem ser representados declaradamente como proposições. Ele ainda salienta que, na teoria de frames, os nódulos na rede semântica podem conter variáveis, considerando que há "vazios" a serem preenchidos com elementos novos. Para ele, há uma suposição de uma existência prévia de estruturas semânticas na memória do leitor ou do ouvinte e que é possível encarar essa forma para descrever representações cognitivas, tornando-a capaz de ser utilizada na compreensão de textos.

Ao pesquisar os processos cognitivos em comunicação discursiva, o autor tem usado a análise de frame e a análise proposicional como instrumento para estudar a compreensão de textos e a produção de narrativas infantis. Uma de suas conclusões é de que o frame narrativo é melhor compreendido, evidenciando-se a habilidade dos sujeitos analisados em estruturar eventos do texto em termos desse frame.

Duas outras constatações são aqui pertinentemente apontadas: 1) as crianças usam, de forma clara, regras específicas de produção de frame e essas regras são independentes da linguagem; 2) existe correspondência entre a estrutura tópica (um aspecto da estrutura de superfície do texto) e a estrutura de frame (um aspecto da estrutura semântica profunda), pois a topicalização opera assinalando a estrutura do frame para o leitor através do estabelecimento de uma perspectiva no conteúdo textual.

Em suma, os frames representam uma estrutura abstrata de um objeto, um constructo mental, responsável pela organização cognitiva, não lingüística, simbolizando produtos

efetivos no processo de comunicação. É através deles que se tem a estabilização da experiência social e a sua noção serve para a compreensão e produção de textos.

Tal aplicação é fruto de uma concepção cognitivista que não postula a cabeça do indivíduo como uma tabula rasa e que considera o cérebro como um arquivo possuidor de estruturas e organização próprias. É o conjunto resultante dessas operações mentais dinâmicas e processuais que determinam um texto como tal, constituindo-se nada mais do que estratégias, marcas e instruções mentais lingüísticas. Conhecer é, portanto, reelaborar conhecimento. Esse conhecimento organizado em forma de redes semânticas é que explica os fenômenos de associação, possibilitando, pois, a relação entre os frames ativados, resultando num processo de atividades que culminará fatalmente com a compreensão global de um dado texto.

3- A definição de criatividade

Para definir a palavra criatividade, o dicionário não a explica, uma vez que mostra uma definição vazia sem muitos esclarecimentos do real significado da palavra. Segundo Ferreira (1975 : 400) a palavra é definida como: s. f. qualidade do criador. Piaget (apud Wadsworth, 1992) afirma que não há uma definição aceita para o termo. Uns a vêem como um processo, outros como um produto. Para muitos, ela é compreendida como algo de valor e importante de se ter. Se considerada como uma capacidade, é normalmente entendida como herança e não aquisição. O autor considera que a criatividade nem é uma capacidade isolada, nem inata e que cada ato de construção do conhecimento é um ato criativo.

Alencar (1986 : 11) apresenta algumas definições propostas para o termo por autores variados:

Suchman (1981): "O termo pensamento criativo tem duas características fundamentais, a saber: é autônomo e é dirigido para a produção de uma nova forma".

Stein (1974): "Criatividade é o processo que resulta em um produto novo, que é aceito como útil, e/ou satisfatório por um número significativo de pessoas em algum ponto no tempo".

Anderson (1965): "Criatividade representa a emergência de algo único e original".

Torrance (1965): "Criatividade é o processo de tornar-se sensível a problemas, deficiências, lacunas no conhecimento, desarmonia; identificar a dificuldade; buscar soluções, formulando hipóteses a respeito das deficiências; testar e retestar essas hipóteses; e finalmente, comunicar os resultados".

Ao se fazer uma leitura atenta, verifica-se que o significado exato do termo "criatividade" é divergente e não há um consenso se ela seria uma habilidade que se distingue da inteligência, ou um aspecto da inteligência a que não tem sido dada a devida atenção. Contudo, a evidência de que há a manifestação da criatividade, revela-se com o aparecimento de um produto novo- seja idéia ou invenção, seja a reelaboração e aperfeiçoamento de produtos ou idéias já existentes.

Alguns acreditam na criatividade como: 1) um dom divino, favorecendo apenas um grupo específico; 2) uma condição radical- a pessoa é criativa ou não e 3) um lampejo de inspiração que ocorre como num passe de mágica. Felizmente, depois de muito se ter investigado, pesquisadores contribuíram para arrefecer tais crenças.

Para estudiosos como Witty & Lehman (1965), Koestler (1964), Maslow (1968), Vernon (1973), Mackinnon (1964), Guilford (1967) entre outros, a criatividade é o resultado de habilidades que podem ser desenvolvidas e aprimoradas através da prática e do treino. Isto considerando as condições ambientais favoráveis e o domínio de técnicas adequadas. Passou-se a enfatizar como condições prévias para o produto criativo, o esforço consciente, o trabalho e a dedicação prolongadas.

Os estudos de Mackinnon e Barron (apud Alencar, 1986 : 15-6) realizados sobre a personalidade criativa revelam que para o primeiro, Mackinnon, as três condições básicas que satisfazem a criatividade verdadeira são: 1) a resposta deve ser nova ou, pelo menos, estatisticamente infreqüente, 2) a resposta deve se adaptar à realidade e deve servir para resolver um problema ou alcançar uma meta reconhecível e 3) deve incluir uma avaliação, elaboração e desenvolvimento do insight original.

Em estudos posteriores, Mackinnon observou ainda que muitos foram os traços da personalidade que caracterizaram os indivíduos mais criativos: "1) intuição; 2) flexibilidade cognitiva; 3) percepção de si mesmo como uma pessoa responsável; 4) persistência e dedicação ao trabalho; 5) pensamento independente; 6) menor interesse em pequenos detalhes e maior nos significados e implicações dos fatos; 7) maior tolerância à ambigüidade; 8) espontaneidade; 9) maior abertura às experiências e 10) interesses não convencionais".

Barron, por sua vez, detectou os seguintes traços: "1) maior tolerância à desordem e a complexidade; 2) independência de julgamento; 3) rejeição da supressão como

mecanismo para controle dos impulsos; 4) alto grau de energia; 5) presença de interesses típicos do sexo feminino em amostras masculinas mais criativas; 6) abertura aos impulsos e fantasias; 7) intuição; 8) espontaneidade e 9) maior grau de originalidade".

Não se pode prescindir, contudo, das contribuições de Guilford (op. cit.) a respeito das habilidades intelectuais que estariam relacionadas à criatividade, como também com relação a outras habilidades cognitivas. Ao definir "criatividade", faz-se uma distinção entre o potencial criador e o pensamento criativo. O primeiro compreenderia um conjunto de habilidades e outros traços que contribuem para o pensamento criativo, o qual se distingue pela inovação e originalidade. Já o segundo trataria dos fatores relativos às operações intelectuais e chama a atenção para as habilidades de fluência- a habilidade do sujeito gerar um número relativamente grande de idéias na sua área de atuação; flexibilidade de pensamento- a mudança no significado, na interpretação ou no uso de algo; e originalidade- a apresentação de respostas incomuns e remotas.

Quando em contato com a sociedade, tais reflexões acerca da criatividade encontram barreiras em seu desenvolvimento. São vários os fatores que perturbam esse desenvolvimento, entre eles: 1) as pressões sociais para o indivíduo que é divergente da norma (a socialização entre os indivíduos tem finalidade uniformizadora de comportamento); 2) o desencorajamento para o arriscar-se (a socialização também se dá pela busca de segurança, por isso muitos se recusam a mudar a situação de vida, com medo do fracasso) e 3) a aceitação pelo grupo (a pressão social para que todos pensem, ajam e se conformem com as normas sociais do seu grupo).

Com relação à escola, apesar dos educadores colocarem o desenvolvimento do potencial criativo do aluno como uma das metas mais importantes, não se verifica, de modo geral, por parte do professor, o oferecimento de condições adequadas para o desenvolvimento da criatividade do aluno. Há uma série de idéias errôneas sobre o termo criatividade e nem a escola nem a maior parte dos professores reconhecem ou dão maior atenção aos alunos mais criativos.

Um estudo realizado com professores de escolas públicas do meio rural e divulgado em Alencar (1986) revela que todos os professores gostariam que os seus alunos fossem obedientes, sinceros, atenciosos, trabalhadores, populares e bem-aceitos pelos colegas. Não foram consideradas as características de independência de pensamento, de julgamento, curiosidade e intuição, como importantes para encorajar a criatividade, uma vez que estas podem perturbar o bom andamento da sala de aula. Ao contrário, enfatizam-se a obediência e o conformismo, que parecem facilitar a disciplina e o bom desempenho exigidos pelos professores.

Segundo Abramovich (apud Alencar, 1986) há outros aspectos que, associados à criatividade, são estimulados, como os livros de contos, que tendem a enfatizar características como passividade e obediência e punir atitudes de curiosidade e desobediência. Tal conclusão é fruto de uma análise que a autora fez sobre a literatura infantil, a qual mantém as mesmas características, enfatizadas pela família e pela escola.

A ausência de um esforço sistemático, por parte dos professores, em treinar as habilidades criativas e o pensamento crítico dos seus alunos leva-os a mera repetição do que é lido ou dito em sala de aula, refletindo os valores dominantes da escola,

cuja primazia é dada à reprodução do conhecimento e à memorização dos fatos e conceitos. Muito pouco se faz para levar o aluno a pensar criativamente ou criticamente, ou prepará-los para a resolução de um problema que não tenha resposta imediata. Tais habilidades são essenciais no processo de preparação dos alunos para enfrentar um mundo cheio de desafios, em que se exigem os domínios da ciência, da tecnologia, da produção e da liderança.

Na expectativa de que se conceda a oportunidade ao aluno de manifestar sua criatividade, destacam-se seis barreiras que deverão ser suprimidas, apontadas por Alencar (1986 : 63-4): "1) atitudes autoritárias por parte do professor; 2) hostilidade com relação ao aluno que questiona, que critica, que discorda; 3) pressão ao conformismo; 4) ênfase exagerada na reprodução do conhecimento em detrimento da produção; 5) ausência de uma preocupação em favorecer o desenvolvimento de um autoconceito positivo e sentimentos de competência escolar e 6) baixas expectativas tanto com relação ao potencial criador do aluno, quanto com respeito às habilidades do aluno de análise, síntese e avaliação.

Ao se eliminarem gradativamente esses empecilhos que atrapalham a manifestação criativa do aluno e se implementarem técnicas de ensino criativas, o comportamento criativo do aluno fatalmente será promovido.

III – Análise dos dados

1 - A inferência na compreensão da fábula

No processo de compreensão de um texto, os frames, que são ativados a partir da leitura já feita, propiciam uma série de relações (processo associativo e inferencial) que permitem a constatação dos possíveis significados que um dado texto pode assumir. Essa gama de possibilidades é selecionada à medida que ocorrem as comparações entre o discurso e as ações veiculadas no texto.

A fábula "O Leão e a Raposa" apresenta um mecanismo discursivo que é a "esperteza". O esperto- que é o leão - deseja obter algum benefício de quem o procurou, no caso, a raposa, facilmente identificado pelos informantes, quando justificam que "o leão é mau porque queria comer a raposa". O mecanismo discursivo de que ele se serve é o da "fragilidade", isto é, ao fingir-se de doente, o leão espera sensibilizar a raposa para que ela entre na caverna, o que confunde alguns informantes, que, com essa interpretação, atribuem qualidades à raposa tida como "má" ou "ruim" porque não entrou na caverna, para ajudar o leão". Por outro lado, outros não acreditam na maldade da raposa e a consideram "boa", "porque ela foi esperta e descobriu o plano do leão, escapando da morte".

Em suma, esta fábula trabalha com a categoria ilusão/realidade. Num primeiro momento, afirma-se a ilusão (fingimento do leão - expresso pelas atitudes verbais e não-verbais e preocupação da raposa); em seguida, afirma-se a verdade (observação da raposa sobre as pegadas de seus amigos, revelando a certeza de que o leão não estava doente coisa nenhuma).

Uma leitura atenta da fábula verificará, portanto, que não é na moral que reside o seu ensinamento, mas na forma

como se usa de expedientes discursivos para ludibriar os outros, no fato de como as contradições permeiam a vida humana. Ela revela um discurso, muitas vezes usado não para desvendar a realidade, mas para ocultá-la.

Perceber essa intenção presente nas atitudes do leão só é possível ao se fazer uma leitura inferencial de toda a fábula, pelo menos em dois níveis: de idéias principais- para a obtenção do significado geral (o leão finge-se de doente, come todos os animais da floresta e quer comer a raposa também) e de sequências-para a percepção das ações (a raposa estava atenta às pegadas de seus amigos e conclui a ocorrência da tragédia entre eles) que auxiliaram a raposa a escapar da sorte que os outros animais tiveram.

2 - As implicações da positividade e negatividade dos frames

As perguntas a, b e c do questionário em anexo, admitiam respostas que visavam a percepção dos alunos em dois campos semânticos opostos. As respostas dadas à pergunta " O que você achou da historinha ? " revela um posicionamento positivo diante do texto por todos eles - 100% responderem que gostaram. Não se sabe se este tipo de resposta é dada por ser mais cômoda, porque eles já entraram no jogo da escola-comportando-se de forma obediente e passiva, ou se todos realmente gostaram da fábula. A última alternativa, causa um certo estranhamento, não por não admitir a possibilidade de todos terem gostado da fábula, mas porque essa unanimidade pode revelar uma postura acrítica diante das atividades impostas. Nenhum deles se recusou a realizá-las ou questionou porque as estavam praticando.

Com relação às respostas dadas às perguntas " Para você, seu Leão é bom ou mau ? Por quê ? " e "E dona Raposa é boa ou má ? Por que você diz isso ? ", verificou-se, estatisticamente, que os vinte e dois alunos apresentaram a seguinte incidência para os traços positivos e negativos dos frames: Foram considerados positivamente para o leão- 18,2%:

EXEMPLO 01: “ele estava doente e precisava de comida”.

e para a raposa- 81,8%:

EXEMPLO 02: “Ela foi visitar o leão que estava doente”.

EXEMPLO 03: “Ela se preocupou com o leão”.

EXEMPLO 04: “Ela queria saber como seu leão estava”.

Já negativamente, a estatística se inverte, obtendo-se para o leão 81,8%

EXEMPLO 05: “Ele queria comer a raposa”.

EXEMPLO 06: “Ele comia os animais”.

EXEMPLO 07: “Ele enganou todo mundo se fingindo de doente”.

e para a raposa 18,2%.

EXEMPLO 08: “Ela não entrou na caverna”.

Não havendo nenhuma abstenção do juízo de valor, portanto.

O fato do frame narrativo ser melhor compreendido justifica a ocorrência de maior positividade para a raposa, uma vez que a compreensão dessa história permite afirmar que o leão age de forma má e a raposa de forma boa. Tanto para a negatividade do leão, explicada nas respostas:

EXEMPLO 09: "ele comeu os animais", e
EXEMPLO 10: "ele mentiu para os animais",

quanto para a positividade da raposa:

EXEMPLO 11: "ela gosta dos amigos",
EXEMPLO 12: "é esperta", e
EXEMPLO 13: "não comeu os animais"

observou-se que os alunos, em geral, justificam a opção com construções lingüísticas e uso vocabular semelhantes. A ocorrência, embora minoritária, da inversão dos frames para os respectivos animais, o leão como bom e a raposa como má, deixa a certeza de que alguns alunos não entenderam, de fato, a moral da fábula. Essa convicção, de certa forma, explicará algumas justificativas que foram dadas, considerando-se o leão como "bom". Foram elas:

EXEMPLO 14: " ele estava cansado "
EXEMPLO 15: " não incomoda "
EXEMPLO 16: " era velhinho"

para a raposa, considerada como "má" afirmaram ainda:

EXEMPLO 17: " ela não teve pena do leão "
EXEMPLO 18: " não tinha boa aparência".

Na verdade, percebe-se que tais considerações são pertinentes, quando se faz uma leitura de mera decodificação dos fatos apresentados e de forma linear. Essa é uma leitura possível, mas não admissível, porque não revela nenhuma intenção comunicativa que subjaz à compreensão da história.

Uma outra resposta dada à pergunta: " Por que dona Raposa não entrou na caverna ? " demonstra claramente a compreensão dos alunos com relação à moral da história. Para responder, eles necessitavam, manifestar lingüisticamente, de forma explícita, essa moral, com palavras próprias. Analisando quantitativamente os dados, obteve-se 63,6% de respostas que não deixaram dúvidas da percepção do significado: (conferir exemplos 02, 03, 04, 11, 12 e 13) e 27,2% de respostas que permitiram a interpretação de que não entenderam (ver exemplos 17 e 18)". Esse índice, se comparado ao índice da inversão estatística de positividade e negatividade dos frames apresentadas anteriormente, revela a correspondência entre a estrutura tópica e a estrutura do frame. Em outras palavras, não relacionar a estrutura simbólica explicitada no texto à estrutura organizada cognitivamente, é não perceber as implicações que permitem a compreensão de um texto como tal.

Diante do exposto, constata-se, portanto, a importância da noção do frame para estabelecer-se a compreensão com base na experiência social. Não se pretende, contudo, criar um juízo de valor para as respostas dos alunos no tocante à identificação do frame, nem se poderia, visto o estereótipo cultural que exalta o bem e pune o mal. Tal idéia é justificada diante da incidência das respostas com base na pergunta: " Se você pudesse escolher entre ser uma raposa e ser um leão, quem você seria? Por quê?". Escolheram ser leão 27,2% (e as justificativas foram do tipo

“ele é esperto”, “ele é o mais sabido”) e raposa 72,7% (e suas explicações foram do tipo: “ela foi mais esperta do que o leão”, “ela escapou de morrer”, “ela enganou o sabichão”. Ora, na verdade, observa-se que os alunos, em sua maioria, foram influenciados pelo frame positivo que a palavra "raposa" ativava, por causa do tratamento "bonzinho" que lhe é reverenciado. A maioria não ativou frames positivos para o "leão", mesmo sendo este muito mais presente no universo imaginário das crianças, visto aparecer muito mais em histórias de livros e filmes, sempre enaltecendo suas qualidades como: beleza, altivez e coragem, vale-se até do título de rei! O que chama a atenção é que o diálogo entre o leitor e o texto é feito com base na estrutura de superfície, que vem à tona no momento em que ocorre a compreensão.

3 - O papel da escola no desenvolvimento da criatividade

Ao verificarem-se as características mais apresentadas para justificar a opinião dos alunos com relação aos animais, percebe-se uma repetição quase que uniforme das construções lingüísticas. Será que a mesma resposta tem de ser dada sempre da mesma forma ? Essa ausência de habilidade em responder com uma variedade léxica mais abrangente é o cerne da análise. A impressão que se tem é que já nas primeiras séries, os alunos se preocupam em satisfazer a escola e os professores, ignorando suas vontades e dando respostas esperadas, de modo simplista, sem causar dúvidas. Se eles se esforçam pela arrumação das respostas num determinado modelo, perdem em pelo menos dois aspectos: 1) pelo exercício lúdico que poderiam experimentar ao testarem as variedades lingüísticas admissíveis e 2) pela descoberta que, enquanto leitores, poderiam fazer com o texto, observando a gama de possibilidades que ele, enquanto falante nativo, poderia usufruir e aprender a dominar sobre sua

língua, com fins de uma melhor performance na interação com outros indivíduos.

Diante das respostas analisadas, apenas uma delas mostrou o uso da criatividade, uma vez que o aluno apresentou, além de uma resposta inesperada (a raposa foi enquadrada como um frame negativo) uma justificativa mais surpreendente ainda (ela mata galinha), revelando uma relação estabelecida entre o frame raposa e um conhecimento prévio que o mesmo já possuía, ativando-o no momento que lhe pareceu mais adequado. Essa manifestação isolada demonstra a precariedade do papel da escola na formação do pensamento crítico dos alunos, reforçando-se a preocupação para com o tipo de estímulo que é dado ao aluno para manifestarem seus potenciais criativos.

Muito se tem buscado inovar em termos de metodologia nas salas de aula. O que se observa, porém, é que o peso da tradição tem marcado mais profundamente a prática da maioria dos professores e o estímulo à criatividade tem perdido bastante com isso. Como os alunos poderão enxergar determinadas leituras se não são devidamente incentivados, preparados e orientados para tal ?

As possibilidades de leitura de um texto e sua devida exploração é o que instiga à reflexão, comparação e assimilação dos valores que se pretende aceitar ou rejeitar. Leituras de fábulas, provérbios, charges, etc, são bons exemplos de textos que sugerem o exercício da criticidade. Não se pode é impedir que as crianças sequer questionem porque as coisas são como são e não como elas gostariam que fossem. Só com essa perspectiva mais libertadora na mente de educadores de um modo geral é que se propiciará oportunidades reais do uso

criativo a partir da infância. O mesmo funcionará como um aprendizado para práticas futuras.

IV- Considerações finais

Diante do exposto no presente trabalho, verificou-se que a representação que as crianças têm do mundo real é fruto dos conhecimentos acumulados e armazenados por elas, enquanto seres que interagem como falantes, ouvintes, leitores e produtores de textos. Essa interação depreende dois momentos: primeiro são os pais, os iniciadores intuitivos da prática da narrativa com seus filhos, e segundo é o professor, o responsável por resgatar e sistematizar tal prática.

Infelizmente, conforme pôde ser comprovado, o resgate, a orientação e o trabalho que os professores têm deliberado têm se revelado insuficientes, porque não proporcionam às crianças o exercício de seus papéis de leitores de forma criativa, vista a ênfase dada- ainda que mascarada por um discurso mais democrático por alguns professores ou instituições educacionais- à pedagogia tradicional. Nesse caso, a ênfase dada a atividades, utilizando-se quase que exclusivamente o texto didático, é que caracteriza basicamente a formação de respostas estereotipadas, o que orienta os processos envolvidos na compreensão, conforme salienta Kleiman (1989).

O exercício do pensamento criativo não é uma prática anarquista de afronta ao poder institucional- a Escola. Ele propõe, ao contrário, que se tal instituição se voltar para um trabalho em que se estimule a participação mais efetiva de seu

corpo discente na sala de aula, ela estará conquistando, de fato, seu lugar junto à sociedade, contribuindo na formação dos valores culturais, afetivos e sociais entre os indivíduos.

Um ensino enfatizando unicamente a habilidade intelectual do aluno pode se revelar ineficaz para o seu desempenho, enquanto indivíduo, fora da escola. Se não houver, por parte dos professores, uma relação explícita, entre o ensino e sua funcionalidade longe dela; o uso dessa habilidade tenderá a ficar obsoleto e o papel da escola estará fadado ao descaso, por parte dos alunos que não se sentirão motivados a frequentá-la por prazer- daí o fracasso de muitos, e por parte dos pais, que não verão de que forma a instituição estará preparando seu filho para uma vida futura com êxito, seja no mercado de trabalho, altamente competitivo, seja nas relações sociais necessárias para uma melhor convivência entre os membros da sociedade como um todo.

É imprescindível que a escola invista numa mudança de perspectiva pedagógica. Para tanto, precisam ser observados os papéis dos implicados nesse processo de mudança: o papel da escola é de apoiar e promover reciclagens, encontros nas mais diversas áreas que favoreçam seus profissionais a inovarem; o papel do professor- é de conscientizar-se e de suprir suas falhas metodológicas, utilizar-se de técnicas mais criativas e envolventes, suscitando um melhor aproveitamento de seu tempo gasto nas salas de aula e, por último, o papel do aluno- que é de sentir-se instigado e motivado o suficiente para encarar como desafio, e não como fracasso, as dificuldades oriundas no processo ensino/aprendizagem.

V - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. 1986. *Psicologia da criatividade*. - Porto Alegre: Artes Médicas.
- ALLIENDE, G. Felipe. 1987. *A leitura: teoria, avaliação e desenvolvimento*. - Porto Alegre: Artes Médicas.
- BARSA (enciclopédia). 1993. São Paulo, volume 7.
- BATESON, G. 1955 *A Theory of Play and Fantasy*. American Psychological Association Psychiatric Research Reports, II. Reprinted in *Steps to an Ecology of mind*. New York: Chandler (1972).
- BETTELHEIM, Bruno. 1980. *A psicanálise dos contos de fadas*. 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BROWN, Giulian, YULE, George. 1983. *Discourse Analyses*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COELHO, Nelly Novaes. 1987. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática. (série Princípios).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1975. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FIORIN, José Luiz e SAVIOLI, Francisco Platão. 1990. *Para entender o texto, leitura e redação*. São Paulo: Ática.
- KLEIMAN, Ângela. 1989. *Leitura, ensino e pesquisa*. Campinas, SP: Pontes.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. 1989. *Texto e*

- Coerência. São Paulo: Cortez.
- _____. 1990. A coerência textual. São Paulo: Contexto.
- MINSKY, Marvin. (1977). Frame-System Theory. In P. N. Johnson-Laird/ P. C. Wason (eds) Thinking...pp.355-376.
- TREVISAN, Eunice Maria Castegnaro. 1992. Leitura: coerência e conhecimento prévio: uma exemplificação com o frame carnaval. - Santa Maria: Ed. da UFSM.
- VIANA, Marígia. 1992. Padrões entoacionais, compreensão e leitura de texto. - Investigações nº 1, pp.71-81.
- WADSWORTH, Barry J. 1992. Inteligência e afetividade da criança na teoria de Piaget. São Paulo: Pioneira.

ANEXO

Texto base para coleta de dados:

O LEÃO E A RAPOSA

Tão velho estava seu Leão que já não conseguia caçar e decidiu viver de esperteza. Achou uma caverna, deitou-se e fingiu que estava doente. Depois disso, começaram a vir todos os animais para visitar o rei da selva.

Dona Raposa, sentindo-se sozinha, decidiu ir visitá-lo também, achando a casa de seu Leão através das pegadas dos seus amigos.

A raposa chegou até a entrada da caverna e disse:

- Como se sente, seu Leão?

O leão respondeu:

- Mal! Por que você não entra?

E a raposa respondeu:

- Porque não entro é simples: vejo muitas pegadas entrando, mas nenhuma saindo!

01) Responda as questões com base no texto "O Leão e a Raposa":

- a) O que você achou da historinha?
- b) Para você, seu Leão é bom ou mau? Por quê?
- c) E dona Raposa é boa ou má? Por que você diz isso?
- d) Por que dona Raposa não entrou na caverna?
- e) Se você pudesse escolher entre ser uma raposa e ser um leão, quem você seria? Por quê?

HOMENAGENS

Allen Ginsberg: In memoriam

Roland Walter, UFPE

Resumo: Este ensaio retrança alguns momentos cruciais na vida e obra de Allen Ginsberg. Focando vários poemas, aponta as características estilísticas, estruturais e temáticas da poesia ginsbergiana, colocando-a no contexto (pós-) moderno da literatura e cultura norte-americana.

Abstract: This essay retraces some crucial moments in the life and creative writing of Allen Ginsberg. Focusing upon some of his poems, the present text highlights the stylistic, structural and thematic characteristics of Ginsberg's poetry and situates it in the (post)modern context of American culture and literature.

America I've given you all and now I'm nothing.¹

¹ Allen Ginsberg, "America" em **Howl and Other Poems** (San Francisco: City Lights, 1956), 31.

O poeta Allen Ginsberg, uma das figuras mais iridescentes da chamada "Beat Generation", morreu no dia 05 de abril de 1997. Nascido em 1926, filho de Louis e Naomi Ginsberg (os dois ativistas socialistas/comunistas), Ginsberg tornou-se um guru da *outra* América, tanto dos "beats", quanto dos homossexuais e das minorias que constituem a margem sócio-cultural dos Estados Unidos. Desde a publicação de "Howl" em 1956 a sua poesia, uma viagem expressionista que liga vivos (sur)realistas e sócio-políticos com meditações cósmicas, tenta dar uma voz (identidade) a este "common man" da periferia norte-americana e ataca/desconstrói/desmistifica o que ele chamou "the emotional rockbed of inertia and spiritual deadness that hangs over the cities and makes everybody unconsciously afraid of the cops."²

Retraçando fragmentos da viagem poética de Ginsberg quero mostrar que ele foi um poeta modernista, seguindo a definição de Charles Baudelaire³, que por meio da sua poesia *d'avant-garde* abriu os caminhos para as múltiplas vozes da margem pós-moderna, esses *petits récits* que resistem à totalidade e à categorização global enfatizando a singularidade de cada *happening* (ético, político ou estético).⁴

² Allen Ginsberg, **Journals: Early Fifties Early Sixties**. Ed. Gordon Ball (New York: Grove Press, 1977), 192.

³ Baudelaire, em seu ensaio "The Painter of Modern Life" (1863) definiu o artista moderno como alguém que foca a sua visão em sujeitos comuns compreendendo as suas qualidades transitórias e passageiras e, não obstante, extrai do momento passageiro todas as sugestões eternas que contém. Veja Charles Baudelaire, **Sobre a modernidade** (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996), 24.

⁴ Baseado na (tentativa de) definição do pós-modernismo de Lyotard, que vê o pós-moderno como parte do modernismo, poderia se argumentar que Ginsberg é um poeta (pós-)moderno. Veja Jean-François Lyotard, **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge** (Manchester: Manchester University Press, 1984) e **Toward the Postmodern**, eds. R. Harvey and M. Roberts (Atlantic Highlands, NJ: Humanities

Um poeta arraigado na tradição da poesia norte-americana - Walt Whitman, Ezra Pound, Carl Sandburg, William Carlos Williams, E.E.Cummings - Ginsberg liga o "eu" poético, este cosmo individual com o universo, sentimento/emoção pessoal com a realidade externa, ou seja, ele vê o cosmo, o universo como extensão do "eu". Inspirado em Whitman e Blake (que apareceu a Ginsberg numa alucinação auditiva recitando o seu poema "Ah Sunflower") e nos surrealistas franceses, especialmente Rimbaud, Ginsberg utiliza uma estética expressionista, um estilo espontâneo baseando a sua poesia em experiência vivida (com dois pés nas estradas mundiais): o significado das coisas não pode ser descoberto via análise objetiva mas só no eu, no *soul* do indivíduo, na expressão *direta* dos sentimentos sem interferência do filtro racional nem transformação formal. Num ensaio ele declarou que a poesia é "the record of individual insights into the secret soul of the individual and, because all individuals are One in the eye of the Creator, into the soul of the World,"⁵ ecoando o *dictum* de Ralph Waldo Emerson no seu "The Poet" que "the universe is the externisation of the soul." Para chegar a esta compreensão da alma humana em ligação com o cosmo (Whitman), para intensificar (e/ou causar) os momentos de epifania e poder extrair destes todas as sugestões eternas que contêm, Ginsberg muitas vezes utilizou drogas. Este lado transcendentalista, visionário da poesia ginsbergiana é sempre ligado com o lado político: o poeta como "liberating god" (Emerson) do ser humano marginalizado, rompendo fronteiras, normas, valores, desmistificando a colonização interna e externa da ideologia dominante, este "Moloch" ocidental que, baseado

Press, 1992). Um excelente artigo sobre a confusão no tocante à questão modernismo/pós-modernismo é Alex Callinicos, "The Jargon of Postmodernity" em **Marxist Literary Theory: A Reader**, eds Terry Eagleton and Drew Milne (Oxford: Blackwell, 1996).

⁵ Allen Ginsberg, "Poetry, Violence, and the Trembling Lambs," em **A Casebook on the Beats**, ed., Thomas F. Parkinson (New York: Crowell, 1961), 25.

em materialismo, conformidade e industrialização, causa um constante estado de guerra, uma guerra em diferentes campos de batalha e com diferentes significados: ou seja, não é só a guerra do Vietnã ou as intervenções imperialistas dos Estados Unidos que Ginsberg desmistifica, mas também aquela que é travada na sociedade norte-americana entre o centro - o Moloch - e a margem - os "angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection," - guerra esta pintada/uivada de maneira (sur)realista em "Howl". É uma guerra que provoca "madness"⁶: uma loucura que mata, mas que ao mesmo tempo contém a possibilidade de renascimento/ressurreição via "naked mind for love", não-conformidade, visões, ou seja via um estilo de vida alternativo.

"Howl", em termos de estilo, estrutura e temática, pode ser considerado o emblema da poesia ginsbergiana. Ginsberg utiliza um estilo caracterizado por colagem/montagem e imagens surrealistas para descrever a viagem dos "angelheaded hipsters" do inferno (a realidade vivida) ao céu - o símbolo de uma vida alternativa - (a realidade vivida e imaginada como utopia concreta no sentido de Bloch⁷). Esta utopia que expressa esperança baseada em realidade e não em mera *rêverie*, e neste contexto, o otimismo tão típico da literatura norte-americana - "O victory forget your underwear we're free"⁸ - implica o sentimento transcendentalista (Emerson, Thoreau, Whitman) de redenção, de união⁹: "Everything is holy! everybody's holy!

⁶ Veja o primeiro verso de **Howl**: "I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, ..." Allen Ginsberg, "Howl" em **Howl and Other Poems**, op.cit., 9.

⁷ Veja Ernst Bloch, **Das Prinzip Hoffnung** (Frankfurt: Suhrkamp, 1985), 163-164.

⁸ Allen Ginsberg, "Howl", op.cit., 20.

⁹ Este sentimento que caracteriza a última parte do poema ("Footnote to Howl") remete à noção emersoniana da "Over-Soul", esta alma do todo, "the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal One ... this deep power in which we exist."

everywhere is holy! ... Holy forgiveness!"¹⁰ O discurso do poema reflete esta viagem de um uivo (sur)realista e sócio-político a uma meditação cósmica: denunciador e furioso nas primeiras duas partes e reconciliador nas duas últimas. Escrito em "long lines" o poema rompe com formas tradicionais, mas cria o seu próprio ritmo, um ritmo que Ginsberg chamou "speech-rhythm prosody."¹¹ Segundo Ginsberg, esta prosódia, semelhante à escrita automática dos surrealistas, possibilita a liberdade total da imaginação poética no processo criativo. Para Ginsberg o único padrão que tem valor ou interesse em poesia "is the solitary, individual pattern peculiar to the poet's moment & the poem *discovered* in the mind & the process of writing it out on the page, as notes, transcriptions - reproduced in the fittest accurate form, at the time of composition."¹² Este tipo de escrita poética, que Philip Whalen, outro *beat poet* definiu como "a graph of the mind moving," foi considerado por Ginsberg a maneira propícia para traduzir/revelar a sequência de "thought-forms passing naturally through ordinary mind."¹³ Ou seja, o metro utilizado corresponde a uma unidade de pensamento. Diz Ginsberg no tocante à "Howl": "Ideally each line of 'Howl' is a single breath unit. ... My breath is long - that's the Measure, one physical and mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath"¹⁴: poesia oral *em movimento*. Semelhante à poesia whitmaniana, a poesia de Ginsberg não é descri-

¹⁰ Allen Ginsberg, "Howl", op.cit., 21-22

¹¹ Allen Ginsberg, "Notes Written on Finally Recording 'Howl'", em **On the Poetry of Allen Ginsberg**, ed. Lewis Hyde (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), 81.

¹² Allen Ginsberg, "When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake," em **The Poetics of the New American Poetry**, eds. Donald Allen e Warren Tallman (New York: Grove Press, 1973), 325-326.

¹³ Allen Ginsberg, **Collected Poems: 1947-1980** (New York: Harper and Row, 1984), xx.

¹⁴ Allen Ginsberg, "Notes Written on Finally Recording 'Howl'", " op.cit..

ção/enumeração estática, mas um *processo transformativo* de constante nascimento.

Em "Howl" as imagens surrealistas traduzem o pensamento (a mente/a alma) via respiração em palavras de maneira espontânea sustentando o verso longo e, portanto, impedindo que ele caia no puramente prosaico; traduzem pensamento falado ("thought-speech"), um automatismo psíquico utilizado para expressar o funcionamento mental sem o mecanismo controlador da razão. Estas imagens estão construídas mediante colagens surrealistas de adjetivos e substantivos que intensificam o efeito visual e aumentam a vitalidade imaginativa, a densidade do discurso: "unshaven rooms / ashcan rantings / hydrogen jukebox / saintly motorcyclists / wild cooking pederasty / nitroglycerine shrieks / bop kaballa / symbolic pingpong table / hotrod-Golgotha jail-solitude."¹⁵ Neste processo a linguagem poética, como numa *jazz session*, cria através de fragmentos uma estrutura orgânica, um todo fragmentado, revelando/recriando uma realidade 'total', um mundo ou aspectos de experiência num processo. Mediante os oxímoros, esta justaposição de termos incongruentes ou contraditórios, Ginsberg efetua uma montagem dialética dentro dos versos criando termos sintéticos no sentido hegeliano - termos sintéticos que simbolizam a noção transcendentalista e redentora da terceira e quarta parte do poema (partes estas que deixam vislumbrar o que na década 60 tornou-se uma verdade revolucionária: a cosmovisão do *flower-power movement*). Em outras palavras, Ginsberg utiliza a montagem como meio de descrever o graficamente indescritível e expressar o lingüisticamente inconcebível.¹⁶ O resultado é uma poesia

¹⁵ Allen Ginsberg, "Howl", op.cit., 9-14.

¹⁶ O 'mestre' deste artifício de montagem/colagem dialética na moderna literatura norte-americana é William Faulkner. É interessante notar que os efeitos na obra de

densa, direta, imediata, emocional, conceptual e visceral na qual "the mind rejects its own rational sensibility and undergoes a kind of organic alteration."¹⁷ E esta "alteração orgânica" - um movimento intrapoético que parte de fragmentação e termina em síntese - cria uma coletividade *organica* entre autor, leitor/ouvinte e texto: a colagem/montagem/justaposição cria "a gap ... which the mind would fill in with the sensation of existence," como alegou Ginsberg numa entrevista,¹⁸ e assim implica o próprio leitor/ouvinte na criação do significado pragmático do texto.¹⁹

Como em **Leaves of Grass** de Whitman e em algumas partes de **On the Road** de Kerouac, o princípio que *movimenta* a poesia ginsbergiana é a exploração da fala como aspecto literário de um processo eterno. A sua poesia é tanto denúncia, protesto, rebeldia e meditação quanto experimentação lingüística. Como Whitman, que até a sua morte constantemente revisou a sua poesia, ou Stein, Hemingway e Faulkner, Ginsberg tentou encontrar uma técnica, um estilo adequado para traduzir experiência. Neste processo, a crença no presente, no momento da revelação, da epifania significa uma aceitação entusiasta do caráter visionário e espiritual na vida: é a tentativa de "extrair o eterno do transitório."²⁰ Com "speech-rhythm prosody", este método de escrever e ler poesia (muitas vezes acompanhado por jazz), Ginsberg abriu/arrombou a forma

Faulkner são similares aos acima mencionados em "Howl" de Ginsberg. Este ponto, porém, não pode ser elaborado neste ensaio.

¹⁷ Paul Portugés, "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus," *Contemporary Literature* 21 (Summer 1980), 448.

¹⁸ Thomas Clarke, "Allen Ginsberg: An Interview," *Paris Review* 37 (Spring 1966), 28-29.

¹⁹ No tocante a participação do leitor na criação do significado pragmático de um texto veja Wolfgang Iser, **The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

²⁰ Charles Baudelaire, op.cit.

tradicional da poesia e no processo de estabelecer uma relação com a primária tradição oral, criou comunidade num mundo moderno de indivíduos alienados/fragmentados: o poeta como criador, como deus libertador (Emerson). Em nenhum poema, à parte "Howl" isto é melhor expresso do que em "Wichita Vortex Sutra", no qual Ginsberg não obstante a sua incapacidade de terminar a guerra no Vietnã, declara a sua onipotência no reino da linguagem: "I lift my voice aloud / make Mantra of American language now / I here declare the end of the War!"²¹

Em 1961 Ginsberg publica **Kaddish and Other Poems**. Em "Kaddish", como "Howl" escrito sob a influência de drogas, Ginsberg descreve a relação com a sua mãe e justapõe, via colagem, a morte da nação norte-americana à morte dela: as duas mortes são dialeticamente ligadas com o resultado de que uma é a outra; tanto a sua mãe quanto os Estados Unidos surgem como vítimas alienadas de um mundo sem amor. Em **Planet News** (1968) Ginsberg continua a sua crítica ao 'Moloch', iniciada em "Howl", especialmente em "Wichita Vortex Sutra". Este poema de 23 páginas toma a cidade de Wichita no estado de Kansas como exemplo do vórtice de ódio que caracteriza os Estados Unidos. Este centro geográfico do país surge no poema como foco de perversão norte-americana - uma perversão cujo símbolo é a guerra do Vietnã. Mais um exemplo de "spontaneous speech-thought prosody," o poema, denunciando a intervenção norte-americana no Vietnã, desmistifica a linguagem da ideologia dominante, ou seja, Ginsberg mostra o uso perverso da linguagem pelo "military-industrial complex" como meio eficaz de enganar o povo norte-americano. Assim um erro grave de um burocrata que causa a morte de civis é explicado como "bad guess", ou um jornal traz

²¹ Allen Ginsberg, "Wichita Vortex Sutra" em **Planet News** (San Francisco: City Lights Books, 1968), 127.

um artigo intitulado "Vietnam War Brings Prosperity". Para Ginsberg "the war is language / language abused / for Advertisement / language used / like magic for *power* on the planet."²² É mediante este tipo de linguagem que o vórtice do mal e do ódio se espalha em duas frentes ao mesmo tempo: no Vietnã - "a vortex of hatred that defoliated the Mekong Delta" e nos Estados Unidos - "... that murdered my mother / who died of the communist anticommunist psychosis / in the madhouse ... / Many another has suffered death and madness."²³ Em **The Fall of America** (1972), a coletânea que foi dotada com o *National Book Award*, Ginsberg deseja a derrota do seu país no Vietnã; viajando ele descreve a queda dos Estados Unidos: os lixões, as paisagens poluídas, feiúras de todo tipo, a decadência causada pelo capitalismo. Este lado político caracteriza também a poesia ginsbergiana das décadas 80 e 90, ou seja, continua uma constante até a sua morte.

Além disso, a poesia ginsbergiana é caracterizada desde "Howl" por explicitidade de linguagem/imagens sexuais e, desde **Kaddish** e especialmente desde **Planet News** em diante, por uma certa intensificação do lado meditativo, o que quero chamar uma intensificada volta da voz poética para dentro, focando a "respiração mental" (**Mind Breaths**) do poeta. Embora Ginsberg não seja o primeiro a utilizar uma linguagem sexual explícita,²⁴ o choque (que culminou num processo contra Ginsberg em 1957) que "Howl" causou na década 50 foi exatamente por causa de uma linguagem considerada 'indecente'. Os "angelheaded hipsters" não só tomam drogas mas também subvertem a moral burguesa mediante uma noção

²² Allen Ginsberg, "Wichita Vortex Sutra" em **Planet News** (San Francisco: City Lights Books, 1968), 119. O cursivo é meu.

²³ Ibid., 132.

²⁴ Djuna Barnes, **Nightwood** (1936) e Henry Miller, **Tropic of Capricorn** (1939).

sexual que abraça tanto a homo quanto a heterossexualidade - uma sexualidade tirada do privado ao público (pessoas "waving genitals and manuscripts / who blew and were blown by ... sailors / who balled in ... rosegardens and the grass of public parks and cemeteries ..." ²⁵). Ginsberg utiliza esta linguagem, estas imagens para não só explodir o código moral burguês e afirmar uma vida alternativa mas também, e principalmente, para tornar visível a invisibilidade do homossexual, o outro marginalizado. A evocação de sentimentos e a explícita descrição do ato homossexual - como em "Sweet Boy, Gimme Yr Ass" ²⁶ - longe de ser vulgar, deve ser considerado como desconstrução poética da hierarquia centro/margem no sentido de Derrida ²⁷ e como "counter-narrative" que mina as "totalizing boundaries - both actual and conceptual -" e que, neste processo, desconstrói "those ideological manoeuvres through which 'imagined communities' are given *essentialist* identities." ²⁸ Lida e repensada nestes termos, toda a poesia ginsbergiana pode servir como exemplo da escrita que abre o espaço intersticial (com Ginsberg como "border subject") do que fala JanMohamed, ²⁹ este espaço de "liminality" em termos de Turner, ³⁰ da escrita como "contentious *internal* liminality

²⁵ Allen Ginsberg, "Howl", op.cit., 12.

²⁶ Allen Ginsberg, **Mind Breaths** (San Francisco: City Lights Books, 1978), 34-35.

²⁷ O outro visto como o "same as *différance*", ou seja a diferença entre as oposições não é anulada mas é repensada: 'um' é o outro em *différance* e a *différance* do outro. Veja Jacques Derrida, "Différance" em **The Continental Philosophy Reader**, eds. Richard Kearney e Mara Rainwater (London/New York: Routledge, 1996), 441-464.

²⁸ Homi K. Bhabha, **The Location of Culture** (London/New York: Routledge, 1994), 149.

²⁹ Abdul R. JanMohamed, "Worldliness-Without World, Homelessness-As-Home: Toward a Definition of the Specular Border Intellectual," em **Edward Said: A Critical Reader**, ed. Michael Sprinkler (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1992).

³⁰ Victor Turner, **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play** (New York: PAJ Publications, 1982), 25-26, e **Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society** (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974), 13-14.

providing a place from which to speak both of, and as, the minority, the exilic, the marginal and the emergent."³¹

A viagem poética de Ginsberg é uma constante emergência, uma *élévation*³² do inferno (a realidade sócio-económica e política) via visões e alucinações - "... a thousand threads of differing color are strung, ... I see aethereal lightwaves radiate bright energy passing ..." - via meditação cósmica que pode ligar o poeta com o universo, a natureza, o passado, a história, culturas diferentes, ou simplesmente com as suas próprias vibrações mentais. Um poeta que viajou nos continentes deste mundo, que se inspirou tanto no budismo quanto nas cosmovisões das culturas indígenas, Ginsberg, porém, só cantou um país, os Estados Unidos, e um homem, ele mesmo. O que chamei a respiração mental na poesia ginsbergiana já é presente numa série de poemas escrita entre 1954 e 1955 e publicada em 1963 sob o título **Reality Sandwiches**. No poema "Siesta in Xbalba and Return to the States" Ginsberg utiliza o "ply over ply" método de Ezra Pound³⁴ para voltar adentro, em busca do 'eu' em ligação com o cosmo: "As I leaned against a tree / inside the forest / expiring of self-begotten love, / I looked up at the stars absently, / as if looking for / something else in the blue night / through the boughs, / and for a moment saw myself / leaning against a tree

³¹ Homi Bhabha, op.cit.

³² Veja o poema "L'élévation" de Charles Baudelaire em **Les fleurs du mal**.

³³ Allen Ginsberg, "Lysergic Acid" em **Kaddish and Other Poems**, op. cit., 88.

³⁴ Veja os primeiros 30 Cantos - especialmente Canto XVII - de Ezra Pound. Em "Siesta ..." Ginsberg, deitado numa rede em uma pequena aldeia mexicana, compara a realidade mexicana (natureza, ruínas) com a sua vida urbana nos Estados Unidos. Ginsberg evoca os nomes das civilizações pré-colombianas que floresceram neste lugar mediante as ruínas visíveis e anota como elas se entrelaçaram com a natureza: a obra da natureza e a obra do homem uniram-se no decurso do tempo. A técnica poundiana do "ply over ply" reside precisamente na visibilização da passagem do tempo mediante a descrição das ruínas unidas com a natureza.

....³⁵ A iluminação movimenta o poema da alma do poeta para fora abraçando não só a paisagem imediata mas o cosmo inteiro: "looking out across the shadow of the pasture / in all the semblance of Eternity."³⁶ Esta ligação transcendentalista entre o eu do poeta e o cosmo, o todo orgânico, encontra o seu apogeu no poema "Wales Visitation" em **Planet News**: "I lay down mixing my beard with the wet hair of the mountainside, / smelling the brown vagina-moist ground, harmless, / tasting the violet thistle-hair, sweetness - / One being so balanced, so vast, that its softest breath / moves every floweret in the stillness on the valley floor,"³⁷ e em "Sad Dust Glories" de **Mind Breaths**: "Wind makes sounds / in treetops / ... - it's too human, it's not human / It's treetops, whatever they think, / It's me, whatever I think, / It's the wind talking."³⁸ Na tradição do 'princípio orgânico' emersoniano³⁹ Ginsberg revela a doutrina secreta da natureza: tudo o que existe é sagrado ("Howl"), é organicamente interligado. Este "calm breath, a silent breath, a slow breath" que "breathes outward from the nostrils,"⁴⁰ ligando a mente do poeta com o cosmo, numa contínua meditação, não é uma fuga romântica num misticismo transcendentalista porque é entrelaçado com uma respiração selvagem que foca a realidade moderna. Assim, em **Plutonian Ode** (1982), Ginsberg, mais e mais influenciado por seu amigo Gary Snyder, focaliza a ameaça da terra pela bomba atômica, este "new thing under the sun", proclamando como em "Wichita Vortex Sutra" o poder da

³⁵ Allen Ginsberg. "Siesta in Xbalba and Return to the States." em **Reality Sandwiches** (San Francisco: City Lights Books, 1963), 23.

³⁶ Ibid., 24.

³⁷ Allen Ginsberg. "Wales Visitation" em **Planet News**, op.cit., 141.

³⁸ Allen Ginsberg. "Sad Dust Glories" em **Mind Breaths** (San Francisco: City Lights Books, 1978), 44.

³⁹ O famoso "transparent eyeball," ou seja a relação oculta entre "man and the vegetable." Os trechos evocam também os "leaves of grass" de Whitman que são "no less than the journey-work of the stars."

⁴⁰ Allen Ginsberg, "Mind Breaths" em **Mind Breaths**, op.cit., 31.

linguagem (e do poeta como deus criador/libertador) capaz de destruir o plutônio "with ordinary mind and body speech"; e em "May Days" (1988) Ginsberg descreve seres humanos e baleias gritando em "despair from Empire State Building top to arctic Ocean bottom."⁴¹

Com a morte de Allen Ginsberg, o mundo perdeu um poeta cuja obra é "uma agressão sobre o invisível para torná-lo visível"⁴², cuja voz poética cantou o *outro* lado da realidade vivida e imaginada da perspectiva dos marginalizados, um poeta-visionário expressionista que por meio da "articulation of different modalities of consciousness"⁴³ visou o universal, o cósmico da experiência moderna, um *whole earth poet* que, junto com Gary Snyder, continuou a tradição de Emerson, Thoreau e Whitman neste século, um *beat poet* que nunca deixou de ser *beat*,⁴⁴ um poeta que através da sua crítica ao poder do Estado e à mentalidade burguesa norte-americana revelou o seu amor por um país violado e profanado - "America I'm putting my queer shoulder to the wheel"⁴⁵ - e para quem a vida e a poesia significou um ato político, um ato *engagé* no sentido sartreano.

⁴¹ Allen Ginsberg, "May Days 1988," **Broadway 2: A Poets and Painters Anthology**, eds. James Schuyler and Charles North (Brooklyn: Hanging Loose, 1989), 49.

⁴² Richard Eberhard, "A Letter About HOWL, 1956," **To Eberhard from Ginsberg**, Allen Ginsberg (Lincoln, Mass.: Penmaen Press, 1976), 8. A tradução é minha.

⁴³ William Packard, "Allen Ginsberg," em **The Poet's Craft: Interviews from 'The New York Quarterly'** (New York: Paragon, 1987), 44.

⁴⁴ No sentido duplo da palavra, ou seja, beatífico e marginalizado. Veja, Jack Kerouac, "The Origins of the Beat Generation," em **On the Road: Text and Criticism**, ed. Scott Donaldson (New York: Viking, 1979), 365.

⁴⁵ Allen Ginsberg, "America", op.cit., 34.

BIBLIOGRAFIA

- Allen, Donald, and Warren Tallman, eds. **The Poetics of the New American Poetry**. New York: Grove Press, 1973.
- Baudelaire, Charles. **Sobre A Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- Bhabha, Homi. **The Location of Culture**. London/New York: Routledge, 1994.
- Bloch, Ernst. **Das Prinzip Hoffnung**. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Callinicos, Alex. "The Jargon of Postmodernity." **Marxist Literary Theory: A Reader**. Eds. Terry Eagleton and Drew Milne. Oxford: Blackwell, 1996. 408-428.
- Clarke, Thomas. "Allen Ginsberg: An Interview." Paris Review 37 (Spring 1966): 18-30.
- Derrida, Jacques. "Différance." **The Continental Philosophy Reader**. Eds. Richard Kearney and Mara Rainwater. London/New York: Routledge, 1996.
- Donaldson, Scott, ed. **On the Road: Text and Criticism**. New York: Viking, 1979.
- Ginsberg, Allen. **Collected Poems: 1947-1980**. New York: Harper and Row, 1984.
- . **Howl and Other Poems**. San Francisco: City Lights, 1956.
- . **Journals: Early Fifties Early Sixties**. Ed. Gordon Ball. New York: Grove Press, 1977.
- . **Kaddish and Other Poems**. San Francisco: City Lights, 1961.
- . **Mind Breaths**. San Francisco: City Lights, 1977.

- . **Planet News.** San Francisco: City Lights, 1968.
- . **Plutonian Ode.** San Francisco: City Lights, 1982.
- . **Reality Sandwiches.** San Francisco: City Lights, 1963.
- . **To Eberhardt from Ginsberg.** Lincoln, Mass.: Penmaen Press, 1976.
- Hyde, Lewis, ed. **On the Poetry of Allen Ginsberg.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.
- Iser, Wolfgang. **The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Lyotard, Jean-François. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.** Manchester: Manchester University Press, 1984.
- . **Toward the Postmodern.** Eds. R. Harvey and M. Roberts. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1992.
- Packard, William. "Allen Ginsberg." **The Poet's Craft: Interviews from 'The New York Quarterly'.** New York: Paragon. 35-47.
- Parkinson, Thomas, ed. **A Casebook on the Beats.** New York: Crowell, 1961.
- Portugés, Paul. "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus." Contemporary Literature 21 (Summer 1980): 435-452.
- Schuyler, James and Charles North, eds. **Broadway 2: A Poets and Painters Anthology.** Brooklyn: Hanging Loose, 1989.
- Sprinkler, Michael, ed. **Edward Said: A Critical Reader.** Cambridge, Mass.: Blackwell, 1992.

Roland Walter

Turner, Victor. **Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society.** Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

---. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.** New York: PAJ Publications, 1982.

Octavio Paz: a voz contemporânea

Lourival Holanda
Núcleo de Estudos Culturais
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O texto rende homenagem à obra do poeta e crítico Octavio Paz, recentemente falecido – seguramente a voz mais importante da crítica literária latino – americana contemporânea.

Résumé: Le texte rend hommage au poète mexicain Octavio Paz, disparu récemment. Il est certainement la voix la plus importante de la critique latino-américaine contemporaine.

Um poeta não morre quando desaparece nele o homem: muito depois de ido o homem, sua ação continua, irradiando luz, na circularidade da cultura das letras – poesia. Daí porque a morte de Octavio Paz pede um luto colorido: um dos grandes intelectuais do século que marcou, de modo indelével, a cultura literária. Aqui há matéria para reconhecimento e gratidão pela vida havida.

O Programa de Pós-Graduação em Letras não poderia deixar de juntar-se às tantas homenagens de reconhecimento à obra de Octavio Paz. Menos pela circunstância de sua morte que pela importância do marco referencial que ele representa para a cultura contemporânea. O grande crítico uruguaio Emir Monegal dizia: *Paz certamente não é um escritor popular, um best-seller. No entanto, é algo mais decisivo: é um escritor a quem lêem os que pensam e opinam sobre a cultura contemporânea. O valor de sua obra é incalculável e só agora começa a perceber-se com clareza.*

Conheci Octavio Paz em 1985, na USP, numa manhã luminosa em que ele lia seu poema *Blanco*, junto com a recriação – *Transblanco* – na voz do próprio Haroldo de Campos. João Alexandre Barbosa e Celso Lafer me haviam despertado para a importância social deste poeta. Desde então esta frequência se fez fecunda ao longo de minha vivência acadêmica.

Quando Octavio Paz recebe o Nobel (1990) a Academia Sueca reconhece “a obra apaixonada, caracterizada pela inteligência sensível e pela integridade humanística”. Ele soube, como poucos, unir cultura e compromisso, lucidez e generosidade, rigor e prazer. Em seus textos ele se ocupou da arte popular, de costumes, de política, dando à literatura uma maior consistência social.

Não vai aqui nenhuma pretensão em escrever o necrológio de Octavio Paz mas apenas resenhar, de modo rápido, as linhas de suas buscas, suas participações, seus compromissos.

Octavio Paz nasce em 31 de Março de 1914, já em meio ao mundo das letras: o pai – Octavio Paz também – é advogado, jornalista e revolucionário foi representante de Zapata nos Estados Unidos. A mãe, Josefina Losano, muito católica. O avô havia sido escritor conhecido. Muito cedo Paz viveu a solicitação social feita às letras: seu pai havia sido um dos pioneiros da Reforma Agrária no México. Esta adolescência participante amadureceu nele o compromisso social que tem o intelectual, com seu momento.

Com uma irmã de seu pai – tia Amalia – aprendeu francês e pôde, desde cedo, aprender lições de dissidência, rigor e liberdade, lendo Rousseau, Victor Hugo. Mais tarde, Michaux e os surrealistas.

Nos anos jovens Paz trabalhara no Arquivo Nacional – água da memória. Mais tarde, em **Crítica da Pirâmide**, Paz vai fazer um ajuste de contas com estes anos de formação na Faculdade de Filosofia e Letras assim como na Faculdade de Direito, no final dos anos 20. Espírito libertário, Paz se quer autodidata. No entanto, mais tarde vamos encontrar Paz na Academia: em 1967 ele está no Colégio Nacional de México. Em 1972 ele é convidado em Harvard. No ano seguinte é contratado para lecionar no Departamento de Literaturas Comparadas, desta Universidade .

Desde cedo desenvolve intensa atividade cultural: dirige revistas, anima grupos literários. A literatura para ele não se reduz à dimensão do punho que se fecha em indignação mas se alarga no gesto escritural de quem intenta deletrear o real. É sempre um homem de pensamento e de ação.

Quando surge a **Antologia**, de Gerardo Diego, capital na formação daquela geração de prata – Salinas, Lorca, Altolaguirre, Guillén – Paz está maduro para absorver as forças daquele movimento de revalorização das raízes culturais.

Mais tarde Octavio Paz vai dizer o que realmente o marcou: *Yo leí mucho a Góngora y sigo leyendo siempre, y también a Quevedo..* Mas Paz não deixa de estar atento à criação daqueles dias: desde 1933 o grupo já está traduzindo Joyce, antenado com o movimento cultural europeu – enquanto dá a público seus primeiros poemas. Nestes anos lê Nietzsche, *una incomparable embriaguez espiritual*, vai dizer depois. Estes são também anos de dificuldades financeiras: Paz, como entre nós Osman Lins, hipoteca parte de si, trabalhando num banco.

É ainda do final destes anos 30, sua simpatia pela cisão trotskista do Partido Comunista. E a ida ao Congresso de Escritores Antifascistas, na Espanha, onde iria encontrar poetas notáveis da América Latina: César Vallejo, Huidobro, Neruda. Quando Neruda publica poemas louvando Stalin, Paz tem a coragem (e a integridade moral) de distanciar-se da dialética política de Neruda – às custas de certo isolamento deliberado a que vai ser votado. O estalinismo era uma lepra moral que acometia os intelectuais e obnubilava neles o espírito crítico. O mesmo sucedeu quanto a Carlos Fuentes frente ao problema cubano. E ainda com relação a Victor Serge que, por haver discordado da linha estalinista, fora degredado ao limbo político. Paz tinha tido a coragem de defendê-lo em dias duros – até que a história desse razão ao gesto de Serge, anos e anos depois. Estes gestos exemplares marcam aquilo que Alfredo Ruggiano (Universidade de Pittsburgh) chamou de *a moral da*

liberdade. Paz manteve sempre sua integridade e independência de espírito.

Mas, é sobretudo pela busca incessante, que seu labor testemunha, que Octavio Paz pode ser definido. Escreve mais e mais. **O Arco e a Lira** (1956) partiu de um texto—Poesia de soledad y poesia de comunión – a convite de José Bergamín, para o 4º centenário de nascimento de São João da Cruz. Quando recebe a bolsa da Gugenheim, vai aos Estados Unidos. Resulta no texto de onde sairá **O Labirinto da Solidão**. Livro referencial no estudo das identidades coletivas, como o nosso **Casa Grande e Senzala**. É curioso notar que cada qual expõe uma visão nacional a partir *de fora*.

Nos Estados Unidos trava conhecimento com poetas norte-americanos que serão seus interlocutores no labor crítico: Eliot, Pound e, de modo mais próximo, William Carlos Williams (que iria verter para o inglês o *Himno entre Ruínas*). Em 1966, Paz encontra, no festinal de poesia de Spoleto, Ungaretti, Neruda, Pound – e Ginsberg, uma forte voz nova na poesia da América, morto recentemente, a quem o Prof Roland Walter presta neste mesmo número de **Investigações** uma merecida homenagem. Também Cummings, excelente poeta moderno, fora parceiro poético de Paz. Aqueles encontros foram sua riqueza, naqueles dias agrestes.

Nos anos 50/ 60 Octavio Paz publica parte substancial de sua obra. Viaja, vê o mundo de modo a imantar o movimento de sua poética. Em 51 vai à Índia. Daí temos um texto onde condensa o melhor de sua prosa poética: **El Mono Gramático** – que a Seix Barral publicou em 1974. Também deve a uma

viagem ao Japão o impacto, sobre sua poesia, da concisão nipônica.

Para os de língua portuguesa talvez não seja ocioso lembrar que devemos a Paz, em **Cuadrívio**, (1965) um dos melhores estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa. Afinidade poética de quem diz: *ser **um** é condenar-se à mutilação, pois o homem é um apetite permanente de ser outro.*

Em 1963 Paz recebe na Bélgica o Grand Prix International de Poésie. É já uma voz da latina de audiência mundial. Dois anos depois, sai pela editora Seghers, de Paris, o trabalho de Claire Cléa – em Poètes d’Aujourd’hui – que dá maior difusão à poética de Paz. Aliás, aqui também é curioso notar que o estudo em língua francesa precede ao primeiro em língua espanhola: o texto magistral de Ramón Xirau. Xirau faz é parte de uma plêiade de extraordinários críticos *hispanohablantes*: com o uruguaio Emir Monegal, o venezuelano Guillermo Sucre, o mexicano Carlos Fuentes – a que se vem juntar os nomes de um Alfredo Bosi, um Afonso Ávila ou um Haroldo de Campos. Das vozes mais válidas da crítica cultural contemporânea.

Contudo, a consagração de seu labor literário em língua espanhola veio com o prêmio Cervantes, em 1981. Merecido reconhecimento pelo criador inquieto, de labor crítico. Desde a revista **Taller**, antes dos anos 40, a **Plural**, de 1971- 1976, e a partir daí em **Vuelta**, Paz faz da revista um campo de resistência cultural. Tal hoje, em tempos indefinidos, Manuel Costa Pinto mantém **Cult** – num gesto de calculada ousadia.

Octavio Paz, a voz contemporânea

É aqui onde Octavio Paz se situa: um poeta assumindo seu tempo, desposando o presente. Sabendo qual o compromisso daqueles cujo ofício é a linguagem:

Entre el hacer y el ver
Acción o contemplación
Escogí el acto de palabras:
hacerlas, habitarlas
dar ojos al language.

Daí, certamente, decorrerá a perenidade de sua presença poética. Seguramente, a mais significativa voz da cultura latino-americana de hoje.

RESENHAS

**Bosi, A. (org.), Leitura de poesia, Ed. Ática,
S. Paulo, 1996.**

Saulo Cunha de Serpa Brandão (*)

Alfredo Bosi é organizador deste conjunto de textos críticos sobre poesias brasileiras, sem, obviamente, se furtar de ele mesmo exercer a função de crítico num texto sobre o soneto *Anoitecer* de Raimundo Correia. Escreve, também, uma muito elucidativa introdução sobre as correntes críticas dos últimos 70 anos. Enfoca cada linha teórica/crítica da literatura paralelamente a sua evolução como aluno/professor de Letras, desde sua entrada como calouro no Curso de Letras da Faculdade de Filosofia da USP. Inicia pelos estilistas, passa pelos estruturalistas, historicistas, sociologistas, hermenêuticos,

(*) Professor de Língua e Literatura Inglesa na UFPI
Doutorando em Teoria da Literatura na UFPE
e.mail: serpa@npd.ufpe.br

semioticistas, dialeticistas... até chegar aos psicanalistas e imagísticos. Sobre cada um dos movimentos tece comentários pertinentes e aponta avanços e entraves encontrados. Não questiona os valores de cada abordagem, inteligentemente problematiza, trazendo para o cerne da questão a propriedade de adoção de uma ou de outra ferramenta para tratar do fenômeno estético na literatura.

A partir do segundo capítulo encontramos análises feitas por oito críticos, adotando meios distintos, em torno de oito poetas. Os críticos reunidos nesta obra, além do próprio organizador, são: João Lafetá, Jorge Koshiyama, Murilo Marcondes de Moura, Fábio de Souza Andrade, José Alcides Vilaça, Benedito Nunes e José Miguel Wisnik. Eles tratam dos versos dos seguintes poetas, respectivamente: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Mario Faustino e Caetano Veloso.

O primeiro analista se debruça sobre a *Paulicéia Desvairada* (M. de Andrade) para demonstrar a representação do sujeito lírico na obra de M. de Andrade. Aponta para duas vertentes utilizadas pelos vanguardistas para obter essa expressão: uma construtivista e objetiva (futurismo, cubismo); e, outra subjetiva (expressionismo, surrealismo). O crítico mostra como na *Paulicéia* a separação não se dá inteiramente, pois, enquanto a linguagem tende a uma linha destrutiva (expressionista), o intelectualismo no poema desempenha um papel construtivista, “*objetivo na sensação, ... subjetivo na expressão*”.

Koshyiana se ocupa de *Poética* (Bandeira). Procura demonstrar como teóricos/críticos/artistas (Hanna Arendt, Sto.

Agostinho, Euripedes, Oswald de Andrade) refletiam sobre o fazer poético, e como o poeta em tela vai definir sua produção. Existe um esforço da parte do ensaísta de construir etimologicamente a palavra “poética” e, neste percurso, vincula as diversas propriedades semânticas que a palavra agrega ao que busca Manuel Bandeira em sua poesia, e os outros pensadores em suas reflexões. O crítico divide o trabalho em partes, a saber: Vida e poesia: à escrita do outro; Poética e lirismo; Manifesto; O lirismo dos loucos; Lirismo, libertação; Reflexões; Do lirismo em si.

Murilo Moura exercita sua crítica tomando por objeto *Aproximação do terror* (M. Mendes). Pegando pela via religiosa da produção do poeta, o crítico analisa a estrutura apocalíptica contida na construção dessa poesia. Amparado nas *Revelações* (São João) dissectiona o poema apontando o seu endereçamento para o caos (Na minha opinião um final que não condiz com o arquétipo do apocalipse cristão antevisto pelo profeta. Ao destino caótico remete o apocalipse secular).

Fábio Andrade, após um breve levantamento da recepção pela crítica da época dos sonetos de Jorge de Lima, dedica-se a tarefa de desvendar os caminhos usados para seu mergulho (“inscape”, termo cunhado pelo poeta inglês Gerard Hopkins) na sua interioridade através dos diversos traços deixados na poesia.

Este capítulo é dedicado à análise da poesia de João Cabral de Melo Neto. Alcides Villaça propõe uma arqueologia em busca do sujeito tendo como partida a *Pedra do sono*. Ele demonstra como no trabalho existe um “eu” declaradamente presente, mas que tem como propósito declarar-se, para-

doxalmente, ausente - “*um eu morto*”. Com esta postura o poeta, desde o início de sua carreira, descarta qualquer possibilidade de sentimentalismo. Finda as argumentações sobre este assunto, o crítico ocupa-se de mostrar que João Cabral tem um projeto de construir uma poética em *O engenheiro e Psicologia da composição*. Num terceiro momento, faz-se um levantamento do léxico utilizado pelo poeta e de algumas imagens mais recorrentes, sobre estas o crítico lembra do termo usado por Jorge Guillén - “*rigoroso horizonte*”. Villaça propõe uma divisão da produção de Cabral em dois grupos, a saber: 1. Explica a forma de construir a partir da matéria a representar; 2. Poema sobre seres e fatos. Ocupa-se a seguir com dois poemas *O ferrageiro de camona* e *Crime na calle Relator* - um de cada grupo respectivamente.

Um dos poemas fragmentados de Mario Faustino é objeto para reflexão de Benedito Nunes. Começa sua tarefa explicando o propósito do poeta em compor estes fragmentos com o intuito de fundi-los num todo. Sendo que as partes funcionariam isoladamente ou na composição completa (Faustino era um grande leitor de Walt Whitman e, com certeza, vem daí projeto o projeto de o todo contendo as parte, e as partes contendo o todo - consideração minha). Adverte o crítico que *Juventude* (o fragmento) acomoda-se perfeitamente dentro do conceito criado por Borges de um tipo de poema que “*não quer dizer nada e à maneira da música diz tudo*”. Feito isso Nunes inicia uma análise das mais formais do poema; considera metro, colocação de sinais gráficos, rima, ritmo, aliterações, ... , com propósito de mostrar como tudo dentro dos versos remete para um movimento ondulatório como o mar. Desta análise extrai também a semelhança dos fragmentos com hinos (à

Emily Dickinson, Faustino também era leitor da poetisa - nota minha). Um hino de louvor a juventude, a vida.

José Miguel Wisnik analisa a composição *Cajuina Transcendental* de Caetano Veloso. O propósito do crítico é estudar o jogo melódico existente dentro dos versos e sua relação com a melodia que os acompanha, além, e mais importante, mostra a existência de similaridade com o cancionário popular nordestino.

Na última parte Alfredo Bosi se ocupa do soneto *Anoitecer* de Raimundo Correia. Exercita sua leitura buscando mostrar o papel desempenhado pelo semanticismo das palavras na construção de imagens; a relação existente entre palavra/figura/impressão no leitor.

O *Leitura de poesia* é uma ferramenta de trabalho indispensável para professores de Teoria/Crítica Literária em nível de Terceiro Grau. Ajudará, inquestionavelmente, o aluno que, de forma geral, perde-se em um emaranhado de “ismos”, sem nunca encontrar uma ilha segura de onde possa partir para construir a sua própria crítica.

O Discurso Indígena: Uma leitura

Luzilá Gonçalves Ferreira - UFPE.

Gilda Maria Lins de Araújo, O Discurso Indígena, Ed. da UFPE, - Recife. 1997.

Ao longo da história, a fala dos oprimidos foi sufocada, menosprezada, combatida ou simplesmente ignorada, quer se trate de pobres, mulheres, negros, índios, populações marginais de todo tipo. E quando um grupo ou indivíduos desse grupo, consegue se fazer ouvir, logo seu discurso é relegado ao esquecimento: a fala do outro é sempre questionamento e perplexidade, e, se não coincide com a nossa, surpreende, incomoda.

Tem sido assim com a fala das nossas populações indígenas. Durante todo o processo de construção de uma nação brasileira, aqueles que foram, um dia, os donos da terra, não conseguiram se fazer ouvir, ou tiveram por intérpretes personagens alheios aos seus reais problemas, como Santa Rita Durão, Gonçalves Dias, Alencar que, bem intencionados ou não, desconhecem o fundo da questão, emprestando ao índio uma voz artificial, romantizada.

Eis que, finalmente, algo de novo acontece, e, por razões que todos (ou não?) conhecemos, as vozes de alguns povos indígenas começam a se fazer escutar. E eu recordo a reunião da S.B.P.C. em 1980, quando, após uma longa noite de silêncio, uma vaga brisa de liberdade de expressão começou a soprar. Foi ali que ouvimos Paulo Freire, Claudius Ceccon, Mariska e Rosiska Oliveira, Darcy Ribeiro, contando sua experiência de exilados, a nós que havíamos permanecido, e que também acreditávamos que amanhã seria outro dia, como cantara um poeta resistente. Foi ali que, numa mesa redonda memorável, ouvimos o cacique Juruna declarar que o xavante queria beber o sangue do branco, sendo aplaudidíssimo.

Num belo e incisivo livro, resultado de sua Tese de Doutorado, a professora Gilda Maria Lins estuda agora, a fala de três representantes de nações indígenas, Mario Juruna, Ailton Krenak e Raoni, intérpretes do seu povo diante dos poderes constituídos, isso é, nossos dirigentes em Brasília. O livro se abre com uma bela citação da fala de Krenak, transcrita do Diário da Assembléia Nacional Constituinte, de 17 de julho, 1987, onde o chefe indígena fala de seu povo e coloca aquilo que é a reivindicação de todos os índios brasileiros:

“Um povo que tem a memória do nascimento dos rios e das montanhas, um povo que tem a memória do nascimento de cada um dos bichos que existem, e se essa memória é a afirmação desse povo como ser humano, afirmação como pessoa capaz de criar, de enriquecer a experiência humana, acredito que os senhores hão de concordar que é fundamental que isso seja possível, fortalecido, porque é desta maneira que a Nação brasileira vai refletir um conjunto de cores, de riquezas de pensamentos, e não uma coisa de uma nota só.”

Sob um extremo rigor científico, que não exclui um estilo leve, agradável de ler, Gilda Maria Lins analisa os discursos dos três representantes do povo indígena, comparando-lhes o conteúdo, os modos de persuasão, as imagens de que se servem para dividir com o branco suas experiências, suas necessidades, suas exigências. - os recursos linguísticos pragmáticos servindo de estrutura para a análise, que tem por fim último promover a compreensão intercultural entre índios e não índios: uma contribuição ao que Francisco Gomes de Matos vem desenvolvendo há anos, a “paz comunicacional”. Analisando a fala de Juruna, Gilda mostra como os xavantes trocaram o arco pelo discurso; na fala de Raoni, ela mostra, entre outras coisas, a pouca importância que o cacique dá à nossa vida artificial de brancos, que “não é boa para os índios; no discurso de Krenak Gilda estuda os variados recursos estilísticos utilizados para a argumentação: repetições, jogo de imagens, modalidades verbais.

Num momento em que a Universidade brasileira é vilipendiada e acusada de estar divorciada da realidade brasileira, o estudo de Gilda Maria Lins é mais uma prova da seriedade do que fazemos e do que somos: uma comunidade heterogênea, unida entretanto no desejo de ser útil à sociedade, encurtando a distância entre as altas esferas do saber e as questões que afligem o país. No caso, como o afirma Gilda, a esperança que se concretize uma “ecolinguística cultural em que seres humanos se respeitem e aprendam a entender seus contextos, a natureza em que convivem e da qual vivem.”

A redação no Vestibular: A elipse e a textualidade

Dr. Francisco Cardoso Gomes de Matos
Departamento de Letras, UFPE.

por MARIA JOSÉ DE MATOS LUNA, Editora Universitária - Recife, 1998.

A elipse é um recurso lexicogramatical a serviço da economia comunicativa dos usuários de português. Esse processo de omitir uma ou mais palavras numa construção, contextualmente compreensível, tem sido pouco pesquisado cientificamente na língua escrita, fato que motivou a Professora Maria José de Matos Luna a escrever este livro, resultante de uma dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco em 1996, sob a orientação da lingüista Gilda Maria Lins de Araujo especialista em língua portuguesa.

Com base numa análise de 10 gramáticas brasileiras de língua portuguesa e de 28 redações produzidas no Vestibular da COVEST/COPSET - PE em 1993, a autora formula “subsídios complementares à prática pedagógica, a fim de que esta seja

conduzida à realidade do aluno”. Essa busca de relevância social e o uso de um modelo descritivo funcional de comprovado valor aplicativo educacional - criado pelo lingüista britânico M. A.K. Halliday - fazem deste trabalho uma contribuição significativa à literatura sobre elipse.

Luna corajosamente argumenta em favor da redação como o instrumento avaliativo mais eficaz usado na prova de Português do Vestibular e sugere que a Universidade cobre dos examinandos a exposição de idéias originais, além da capacidade de produzir textos claros, coesos, coerentes e concisos. Louve-se, também, a crença da autora de que os direitos lingüísticos dos alunos - como produtores de texto - precisam ser integrados na formulação e concretização de propostas pedagógicas verdadeiramente humanizadoras.

Em suma, uma pesquisa bem fundamentada, de largo alcance aplicativo, que certamente contribuirá para a formação descritivo-explicativa de professores de língua portuguesa, autores de livros didáticos, gramáticos e, particularmente avaliadores de redações em Vestibulares. Além disso, incentivará pesquisadores interessados em aprofundarem conhecimento sobre um processo de coesão textual, cujo domínio é indispensável para otimizar-se a competência redacional em Português.

Ensaísmo Feminino

José Rafael de Menezes

A afiliar-se ao gênero singularmente pernambucano que é o ensaio, a acuidade e a boa ordem, da inteligência feminina passa a merecer um registro bibliográfico. Cinquenta anos atrás, a pedagogia de Dulce Chacon, desempenhava-se com ternura nas páginas de seus ensaios em que dava seqüência ao estro acadêmico de Edwiges de Sá Pereira, autora de teses feministas. Waldemar Lopes exaltava no Diário de Noite, de 1946, as qualificações literárias de A Admirável Mulher do Capitão Zeferino, a bela biografia que a jornalista Isnar de Moura, dedicou à normalista, sua genitora, dramaticamente profissionalizando-se nas primeiras décadas do nosso século.

A Faculdade de Filosofia do Recife, antes da Universidade mentalizava a mulher nos estudos aprofundados, numa verdadeira revolução cultural, segundo observa Paulo Frederico Maciel. Modelar na geração, o ensaio filosófico de Maria do Carmo Tavares de Miranda, a prosseguir em suas distinções internacionais. Mas seria decorrência das teses universitárias, do aprimoramento didático dos Cursos de Letras, que se projetariam autoras

de livros pesquisados e resumidos, no melhor estilo do ensaio: Luzilá Gonçalves Ferreira e Nelly Carvalho atualizam-se com brilho no gênero. Sem que se possa esquecer o que nele renderam Sarah Erlich, na psiquiatria e os estudos críticos biográficos de Maria da Paz Ribeiro Dantas, sobre Joaquim Cardozo e Luís Jardim, em livros premiados pelo Conselho Municipal de Cultura. Em zelos de autodidata, Ana Maria César biografou o Juiz de Lira e César reconstituiu em A Bala E A Mitra, o assassinato de D. Expedito, bispo de Garanhuns.

Ao lado da exaustiva pesquisa vocabular, empreendida no Brasil e em Portugal, o livro da mestra Nelly Carvalho contém uma densa conceituação da nova ciência, e mobiliza com propriedade os termos que transbordam da mídia.

Objetiva a autora: “identificar e sistematizar os recursos lingüísticos e estilísticos, usados como forma de convencimento do público-alvo”. Um tema de atualidade que pela primeira vez, entre nós, é tratado dentro do rigor sistemático. De um ensaio.

Nelly Carvalho reforça sua convicção temática: “O papel da publicidade, vista aqui em termos gerais, como sinônimo de propaganda, é tão importante na sociedade atual, ocidentalizada e industrializada, que ela pode ser considerada a mola mestra das mudanças verificadas nas diversas esferas do comportamento e da mentalidade usuários/receptores.”

Sempre clara e modesta no seu cometimento expositivo, a mestra universitária escala-se em oito capítulos

que vão enriquecer o leitor na explicação do processo publicitário, que nos envolve, e por vezes nos agride. Nelly confirma didaticamente na quase psicanálise da Lingüística.

“O estudo do léxico, modelo e modelador da cultura, permite compreender os conceitos abstratos e as ocorrências da vida cotidiana.”

Ilustrado com propriedade, na bela edição da Ática, Publicidade: Linguagem da sedução, é um ensaio tão perfeito como os que enriquecem a obra de Nelson Saldanha, o modelar ensaísta pernambucano de nossa contemporaneidade.

Introdução, visão crítica, modelos e referências, tudo bem dosado, com o mais atual suporte bibliográfico, permitem a Nelly Carvalho, concluir-se segura e coerentemente:

O estudo do discurso publicitário mostra-se revelador de valores e atitudes culturais e modos de expressão da época; cria condições de aprender e reconhecer falácias e sofismas em propagandas e que usam o doublespeak. A publicidade transforma o processo criador em laboratório, no qual se testam comportamentos humanos.

Estudo de Lingüística e de Psicologia Social, o ensaio de Nelly Carvalho confirma o ensaísmo universitário, em sua versão feminista equivalente ao que melhor se realiza na Europa e nos Estados Unidos.