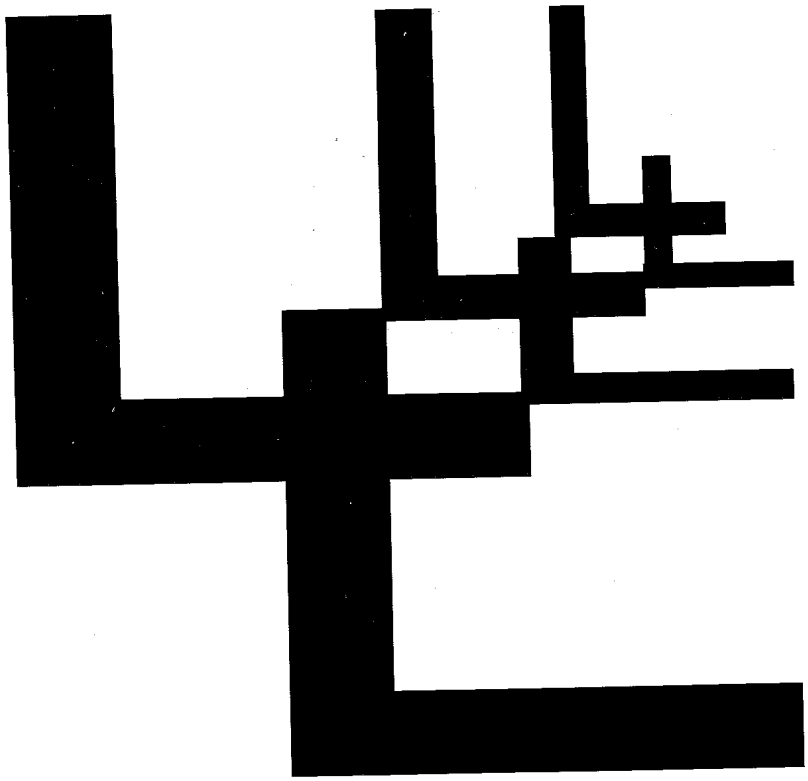


Investigações

Lingüística e Teoria Literária

Vol. 16, Nº01, 2003
ISSN 0104-1320

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor
Prof. Mozart Neves Ramos
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Profª. Doris de Arruda Carneito da Cunha
Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Profª Judith Chambliss Hoffnagel

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA / UFPE

Editora
Profª. Judith Chambliss Hoffnagel

Conselho Editorial
Doris de Arruda Carneito da Cunha (UFPE)
Judith Chambliss Hoffnagel (UFPE)
Nelly Carvalho (UFPE)
Francisco Cardoso Gomes de Matos (UFPE)
Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE)
Luiz Antônio Marcuschi (UFPE)
Sébastien Joachim (UFPE)
Maria da Piedade Moreira de Sá (UFPE)
Marígia Viana (UNICAP)
Ataliba T. de Castilho (USP)
Ingedore T. Koch (UFGO)
José Fernandes (UFGO)
Regina Zilberman (PUC-RS)
Angela Paiva Dionisio (UFPE)
Roland Mike Walter (UFPE)

Editoração Eletrônica: João Everaldo de Araújo

Investigações, Lingüística e Teoria Literária, ISSN 0104-1320
Vol. 16, número 1, Janeiro de 2003 - Número publicado em julho de 2004
Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüísitca da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Comunicação, 1º Andar. 50570-901 - Recife- PE. Telefone (081) 2126-8312 e-mail investigacoes@uol.com.br

SUMÁRIO

O Negro Maltratado: Análise Comparativa de "The Vigilante", de John Steinbeck, e "The Coat", de Flannery O'Connor 05
Antony C. Bezerra

Cognição e Linguagem na Elaboração do Saber 23
Jan Edson Rodrigues Leite

A Mensagem dos Lusíadas 45
Ermelinda Ferreira

Intermídia, Metapoesias e Multimídia 71
Jacques Donguy

As Diferentes Faces do Amor na Poesia de Carlos Drummond de Andrade 79
Sônia Lúcia Ramalho Farias

Marcas Interativas em Produções Textuais Escolares Escritas 103
Mozeiner Maciel Nascimento Silva
Normanda da Silva Beserra
Valéria Severina Gomes

O Negro Maltratado: Análise Comparativa de "The Vigilante", de John Steinbeck, e "The Coat", de Flannery O'Connor*

Antony C. Bezerra
Universidade Salgado de Oliveira

***ABSTRACT**: The aim of this article is to investigate the role of the negro as a character in two American short stories: "The Vigilante", by John Steinbeck, and "The Coat", by Flannery O'Connor After presenting conceptions of comparative literature and outlining the race issue in the United States, I analyse both narratives in order to focus on the behaviour of the main characters. The study shows that the way characters are constructed is quite different, for Abram (the protagonist of "The Coat"), unlike Steinbeck's negro, is linked to what* Hitchcock*(1993) calls "agency".*
Keywords: character, negro, John Steinbeck, Flannery O'Connor.

***RESUMO**: Objetivo, no presente artigo, investigar o papel do negro como personagem em dois contos norte-americanos: "The Vigilante", de John Steinbeck, e "The Coat", de Flannery O'Connor. Depois de expor as minhas concepções acerca da literatura comparada e de compor um breve histórico da questão racial nos Estados Unidos, analiso as duas narrativas de modo a focar o comportamento das personagens principais. O estudo indica ser amplamente diversa a maneira como as personagens são concebidas, uma vez que Abram (protagonista do conto de O'Connor), contrariamente ao negro de Steinbeck, vincula-se ao queHitchcock (1993) chama de "agência".*
Palavras-chaves: personagem, negro, John Steinbeck, Flannery O'Connor.

1. INTRODUÇÃO

O tratamento que se dá à personagem – e, naturalmente, aos eventos em que se envolve –, no âmbito da narrativa, tende, muito freqüentemente, a veicular um conceito de existência que, se não é o retrato preciso do que vigora em determinado período, ao menos, transfigura-se historicamente

* O presente artigo é uma versão levemente adaptada de monografia homônima apresentada ao Prof. Dr. Roland Walter, no plano da disciplina *Literatura Comparada*, ministrada nocontexto do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

pela lente do indivíduo (autor) e, evidente, do narrador por este criado. Dois canais, assim, parecem ser responsáveis pelo plano do texto ficcional: o contexto sociocultural em que está inserido o homem que cria bem como as idiossincrasias que regem o comportamento deste.

O negro[1], figura recorrente na Literatura Norte-Americana como personagem (e não apenas, vale dizer[2]), recebe tratamentos distintos – por motivações histórico-contextuais ou mesmo estéticas – ao longo da tradição narrativa do país[3]. Observar a forma como o homem negro é martirizado, num momento histórico caracterizado por tensões raciais acentuadas (a primeira metade do século XX) nos Estados Unidos, aliciou dois prosadores de ficção do período: John Steinbeck e Flannery O'Connor (veja. "Apêndice"). Nos contos "The Vigilante" e "The Coat", por meio de estruturas e abordagens eminentemente díspares, os dois escritores enfocaram o tema com acentuada sintonia ao momento a que estão integrados. Analisar a forma como a personagem é construída e enfocada, nas duas *short stories*, é a tarefa de que me incumbo no presente estudo. Por meio de tal atividade, acredito, é possível detectar o caráter do sempre presente diálogo entre o social e o ficcional e problematizar a questão racial no plano estadunidense. Para operar a investigação, recorro, essencialmente, à literatura comparada, pela óbvia razão de que empreendo uma comparação de textos.

Tida como disciplina capaz de reger um dado ramo dos estudos literários, a literatura comparada – com suas mais que indefinidas fronteiras – também pode ser encarada como atividade que, no fim de contas, permeia toda e qualquer análise textual (como se pode construir o conhecimento senão por comparação com o que preexiste?). Discutir a fundo um tal problema, num trabalho de limitada extensão como o que ora se apresenta, seria um perigoso desvio de minhas intenções primordiais. Ademais, que atividade se apresentaria como mais eficaz para se defender uma dada concepção da literatura comparada senão a própria comparação de textos? A análise que levo a efeito, assim, é uma – dentre várias – resposta possível à questão.

---

[1] Um ponto que pode soar a despropósito, mas que, segundo julgo, é digno de nota: não vejo a cor da pele do indivíduo como elemento que, *per se*, motive estudos literários. A título de ilustração, acredito na impropriedade de designações como 'Literatura Negra', 'Literatura Indígena' *etc.*, que ocultam muitas outras variantes que não apenas a etnia. Poder-se-ia pensar, isto sim, em 'Literatura' apenas. A observação, neste trabalho, do 'negro' nada mais faz que seguir roteiros – não só étnicos, mas também culturais – expostos pelos autores.

[2] Óbvia é a representatividade de autores do porte de Ralph Ellison e Toni Morrison, só para citar dois exemplos (dentre vários que há).

[3] É bem certo que os negros retratados no universo saudosista de Mark Twain possam não guardar muitas semelhanças com a personagem negra vista pela lente de autores do século XX. São o produto de distintas cosmovisões.

O desenvolvimento do trabalho dá-se em três momentos que, antes de se chamarem isolados, complementam-se uns os outros. Num primeiro ("Pontos de Literatura Comparada"), discuto questões centrais da literatura comparada e busco direcioná-los à análise que empreendo no plano deste estudo. Servem como referência Nitrini (2000), Carvalhal (1999), Gomes (1981) e Machado & Pageaux ([19__]). Verificar, num átimo, as relações que se pode estabelecer entre a História e a literatura e com enriquecimento, de lado a lado, consiste na segunda parcela do artigo. Ainda nessa seção, busco problematizar as idéias que lança Hitchcock (1993) a respeito da noção de subalterno, muito pertinente para o inquérito que promovo. De forma particularizada, expõe-se, também, um breve panorama das tensões raciais havidas nos Estados Unidos ao longo das épocas (com recorrência, fundamentalmente, a Finkelman 2002; Harrold 2002; Lynch 2002; Norrel 2002). No terceiro momento, após discutir alguns pontos da estrutura narrativa de um e de outro contos, parto para a análise comparativa propriamente dita, detectando (e analisando) os pontos em que o tratamento à personagem do negro se aproxima e – talvez mais importante – afasta-se na visão dos narradores.

2. PONTO DE LITERATURA COMPARADA

Tenho por certo que foge ao escopo deste trabalho uma divagação profunda em torno da literatura comparada como uma disciplina que embase a análise literária, ou mesmo traçar-se um histórico do comparatismo (os manuais mencionados nas "Referências Bibliográficas" bem exerceriam um tal papel). No entanto, não será excesso comentar algumas perspectivas acerca da comparação literária que, de certa forma, podem ser relacionados à pesquisa específica que aqui se empreende, bem como, e particularmente, às tarefas que vislumbro caberem à disciplina.

Quando traça um histórico das diferentes correntes que fundam a literatura comparada, Nitrini (2000:32-36) aponta a existência de duas escolas de propostas, ao menos em alguns tópicos, dissonantes: a francesa e a norte-americana. Naquela, vigora a idéia de que à literatura comparada caberia o estudo das relações literárias internacionais – à Guyard (1956) – o que desencorajaria o cotejo de autores pertencentes a um mesmo espaço geográfico. Sob essa perspectiva, a título de exemplo, a análise que ora empreendo seria impertinente. Na senda norte-americana, seria plausível, sim, estudarem-se comparativamente dois autores de um mesmo país.

É bem certo que adiro à segunda perspectiva apresentada, reconhecendo, especialmente, o fato de o afastamento espacial (mais precisamente, de um país a outro) ser apenas um aspecto, dentre tantos, que

se pode detectar no enfoque comparativo a obras literárias. Ora, não se pode desconhecer a existência de variáveis temporais (levando em consideração, especialmente, as épocas literárias), sociais (dentro de uma mesma sociedade, os autores, e suas propostas estéticas, podem situar-se em distintos estratos) e mesmo idiossincráticas (a cosmovisão do indivíduo pode ser posta em destaque)[4]. Assim, o plano internacional não deveria ter o caráter de preponderância – menos ainda de indispensabilidade – nas aproximações e discrepâncias entre textos. Talvez tenha sido Carvalhal (1999: 85) aquela capaz de, com maior pertinência, resumir um tal campo de propostas:

> [...] os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.

E, diria mais, situando as relações que a literatura, num dado momento da História, mantém com o quadro social. Ou seja, até que ponto a situação social condiciona uma dada representação ficcional do mundo empírico?

Outro ponto central da literatura comparada, a que Nitrini (2000:125-126) confere *status* de conceito fundamental (sob uma perspectiva crítica, justo é dizer), é o da influência. De que forma um dado quadro literário-cultural é capaz de incidir noutro? O conhecimento da cultura alheia, fator que permite a sua transposição a um novo meio cultural e, assim, a uma nova obra, dá-se em segunda ou em terceira mão? É realizado por meio de traduções ou de textos originais? São, todas essas, questões centrais no plano dos estudos comparatistas que, geralmente, empreendem-se. Relevantes bem sei que são, mas acredito na plausibilidade de um estudo comparativo que prescindisse totalmente da noção de influência. Ou seja, um nível de inquérito em que se estudam textos cujos autores qualquer contato com a obra do outro tivessem. Ou, ao menos, deixando de lado uma tal preocupação em benefício da reinterpretação da realidade promovida pelos escritores, assim como da verificação de que soluções estéticas, ao lançarem mão de temas e estruturas similares, regem suas composições.

Seguindo o que ficou acima exposto, estou a concordar com a proposta de comparatismo vinculado à dimensão histórica que propõe Gomes. Em *O Poder Rural na Ficção*, um estudo que coteja *Absalom, Absalom*, de

[4] Chegando a um extremo (mas, ainda assim, plausível), poder-se-ia estudar comparativamente textos que um mesmo autor produziu em fases distintas da vida. Será que o John STEINBECK que escreve *To a God Unknown* é o mesmo que redige *East of Eden*?

William Faulkner, e *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, a autora repele a noção de influência como elemento norteador do atual estádio de evolução dos estudos comparatistas em literatura. Para ela, num "tecido de diferençastinções de duração histórica operadas por Bradudel (*apud* Hunt 1995:3-4): "a *structure*, ou *longue durée*, dominada pelo meio geográfico; a *conjoncture*, ou média duração, voltada para a vida social, e o 'evento' efêmero, que incluía a política e tudo o que dizia respeito ao indivíduo". É bem certo que o autor literário esteja, muito mais nitidamente, ligado à noção de evento. No entanto, o plano que contempla é mesmo o social (*conjoncture*); construído, provavelmente, sobre uma *structure* (a égide da tradição, que não deverá ser vista como uma instituição anquilosada). Nesse plano, literatura e História se encontram peremptoriamente. O texto literário, por seu estatuto ficcional, não tem compromisso com a 'precisão' histórica, mas, por meio da visão do autor, cria a sua própria história.

3. HISTÓRIA E LITERATURA: O NEGRO EM FOCO

Por facultar, a literatura comparada, uma abertura ao diálogo com outras disciplinas, não é longe de cogitações um entrelaçamento ao texto histórico, espécie de termômetro das situações sociais que se sucedem ao longo das épocas. Um tal quadro de aproximações se reforça se se levar em conta a constatação de Lara (2002), segundo quem, atualmente, há uma tendência flagrante, por parte dos historiadores, de aproximação à produção cultural (em que se insere a literatura), como é o caso de Ginzburg e Hobsbawm. Nesse contexto, deixam-se de lado tendências regiocêntricas (que, por muito tempo, estiveram em vigor) para que se dê voz a classes médias e baixas da sociedade focalizada. Um tal comportamento, que só pode ser senão proveitoso, auxilia o analista na observação do mosaico que compõe um quadro histórico. Em oposição a uma perspectiva da História como instituição imóvel, tem-se o que Kramer (1995:131) chama de "novas formas de abordar o passado", com recorrência explícita a outras disciplinas.

O diapasão revisionista que se põe em questão mostra panoramas que muito distam da uniformidade, cabendo espaço, assim, para múltiplas vozes, inclusive, a dos subalternos ou dominados. Segundo Lara (2002), importa tanto a visão que as mulheres do Brasil colonial (brancas, pardas ou negras; livres ou escravas) tinham de si mesmas como a perspectiva em que eram enxergadas por outros. Os indivíduos, ao mesmo tempo em que podem ser culturalmente diferentes, também podem ser socialmente desiguais.

No plano da nova História, conforme constatação de Kramer (1995:131-132), a utilização de elementos da crítica literária é importante,

na medida em que faz os historiadores reconhecerem "o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica". Como o historiador tenta conferir sentido a sua obra, quase sempre, ligando-se a um momento da História, muito comumente, também assim fará o ficcionista. O que talvez diferencie mais nitidamente o labor de ambos é que o literato, contrariamente ao estudioso da História, tem plena noção do fato de a narrativa estar permeada de elementos advindos do imaginário.

No âmbito literário – e aqui, direciono os comentários para o *corpus* específico com que trabalho –, cabe verificar que possível imagem se constrói da personagem tanto no plano narrativo (diegético, das personagens entre si; ou como são apresentadas pelo narrador) como das relações que se estabelecem entre a ficção e a realidade histórica[5]. Daí a relevância de se enfocar o dado histórico ao lado do literário, no sentido de se detectarem as conjunções e disjunções que há entre um e outro discursos. Nesse processo, assumem grande relevância as idéias de Hitchcock (1993) a respeito da dialogia do oprimido, em que o autor questiona pontos da teoria dialógica bachtiniana.

3.1. A Subalternidade pela Lente de Hitchcock

No primeiro capítulo de seu livro *Dialogics of the Oppressed*, "Dialogics of the Oppressed: theorizing the subaltern subject", Hitchcock (1993:1-24) discute problemas atinentes à condição do indivíduo subalterno não apenas como objeto – tendência comumente observável e que, em meu trabalho, cultiva-se de certa forma –, mas também como agente. Um ponto-chave de sua teorização – em particular para a análise que levo a cabo – é o de as formas de opressão (sejam de raça, gênero, classe ou qualquer outra) não serem facilmente determinadas, pois que a própria complexidade de sua produção exibe especificidades em diferentes contextos sociais. Nem mesmo se pode acreditar que a consciência da opressão seja o meio para

[5] Eis dois conceitos que, tanto na literatura como na História, acarretam dificuldades para o pensamento atual. Em que medida a ficção literária se baseia no real? Como se dá a mediação entre uma e o outro? A História, já que seletiva, é capaz de dar conta de uma transposição neutra do mundo empírico para a fixação lingüística? São todas questões que, não fugindo ao plano de problematizações do trabalho, se aprofundadas, desviar-me-iam do foco de atenções que constituí. Assim, para simplificar o quadro de pensamentos (e pagando o alto preço que toda simplificação implica), observo os conceitos de ficção e realidade à luz da pragmática: ficção é aquilo que, não sendo mentira, também não é tomado como empírico; realidade seria a percepção do mundo que se tem à volta (longe de ser, bom que diga, algo imanente, e sim uma entidade criada pela mente humana e culturalmente constituída).

extingui-la (cf. Hitchcock, 1993:8). Desse modo, ainda que tivessem plena noção de sua subordinação aos brancos, os negros norte-americanos precisaram empreender uma longa luta até conseguirem atenuar a situação de desigualdade social em seu país. E, mesmo assim, muitas outras questões, que não apenas as de raça, estavam envolvidas no processo em que se buscavam direitos, numa gama de relações raramente despida de tensões (veja. 3.2).

Uma outra questão levantada pelo autor é a capacidade de agência do indivíduo, como um meio de transformação social (cf. Hitchcock, 1993:9),que também pode ter representação ficcional[6]. Da relação do autor com a sua criação (ficcional), aflora outra questão de relevo: a forma como os sujeitos subalternos são representados por eles mesmos (o que é, por si só, problemático) nunca coincide com a forma como eles costumam ser representados por outrem. Se, no plano do presente trabalho, observo autores que não são, propriamente, subalternos a tratar de indivíduos que o são, está-se diante de um quadro enviesado (e diferente não poderia ser). Ademais, como afirma Moi *(apud* Hitchcock 1993:13), o que se representa não é a alteridade, mas agentes específicos, construídos historicamente. A alteridade, percebida como ameaçadora, alienígena, é, precisamente, uma manobra ideológica criada para mascarar o material concreto que fundamenta a opressão e a exploração.

No plano do romance e do conto modernos, verifica-se a tendência de valorização do sujeito (ficcional), deixando-se o todo social não alijado, mas num estrato ligeiramente inferior[7]. Segundo Hitchcock (1993:14), um tal fato pode obscurecer as realidades materiais da opressão como relações sociais capazes de interpelar a classe dos sujeitos.

Tomando por base a se subverter o conceito do dialogismo proposto por Bakhtin, Hitchcock (1993:22) conclui que a elaboração do sujeito subalterno por meio de princípios bachtinianos certamente implica alguns riscos teoréticos e políticos, que dependem dos contextos materiais das 'vozes', dos atos e das subjetividades envolvidos. Assim, a sinfonia de vozes não seria produto exclusivo de uma perspectiva individual.

3.2. Breve Histórico da Perseguição ao Negro nos Estados Unidos

A prática da segregação entre homens inicia-se com a própria História da humanidade. No mundo helênico, a título de exemplo, todos aqueles

[6] Em "The Coat", conto de Flannery O'Connor que analiso, postulo a resistência impávida de Abram (digna de reis) à violência de que é vítima como uma forma de agência.

[7] O Realismo, seja no século XIX ou no XX, não deixa de ser um desvio a tal perspectiva.

que não tivessem o berço grego eram chamados bárbaros. Os povos vencidos em guerras deixavam a liberdade para se tornar escravos dos vencedores.

Na História mais recente, especialmente no que diz respeito ao mundo ocidental, foi um fator étnico – aliado a outro, comercial – o ponto determinante para a subjugação e a posterior segregação entre seres humanos. A escravidão – pelos europeus, inicialmente – do negro oriundo da África atlântica consiste, certamente, no evento que alçou uma tão condenável prática à escala global. Iniciada em meados do século XIV, por mãos portuguesas, a escravidão negra perduraria até o século XIX, gerando comportamentos segregacionistas que se estenderiam até os dias de hoje. Só para o continente americano, calcula-se, o tráfico de negros trasladou mais de dez milhões de indivíduos[8], sendo que um décimo desse contingente morreu a caminho do Novo Mundo (Lynch 2002).

Nos Estados Unidos, conforme relato de Lynch (2002), a presença contínua de negros teve início em 1619, quando vinte africanos chegaram à Virgínia para trabalho servil (ainda não para serem escravos). Em plantações de tabaco, arroz e algodão, na porção sul do país, passaram a trabalhar os cativos. No norte, o labor escravo nunca se disseminou, em que pese negociantes da região levantarem consideráveis quantias com investimentos no negócio de escravos. No ano de 1808, extinguiu-se o tráfico de negros em terras norte-americanas.

Ainda que fosse finda a importação de escravos africanos, a escravidão propriamente dita perduraria por várias décadas, concentradamente no sul. A Guerra da Secessão (ou Guerra Civil Norte-Americana), iniciada em 1861, foi o marco que impôs a vontade do norte antiescravagista ao sul. No ano de 1863, consubstanciou-se a liberdade para os negros que estivessem em solo confederado, por meio da chamada Proclamação de Emancipação, baixada por Abraham Lincoln.

Problemas perduraram nas décadas seguintes e se estenderam até o século XX. Os negros já livres – relevantes agentes para a abolição da escravatura –, ao lado dos cerca de quatro milhões de pares recém-libertos, continuaram a sofrer toda sorte de discriminação, especialmente no sul, em que a segregação *de jure* foi estabelecida por políticos que, durante a guerra civil, estiveram ligados aos confederados. Em que pese iniciativas do nortepara extinguir a separação entre raças, os Estados sulistas, gradativamente, implementaram leis que alijavam os negros de

[8] Vale observar que esse número longe está de ser definitivo. Há fontes que remetem a uma quantidade de indivíduos consideravelmente maior. A título de exemplo, o romance *Beloved*, de Toni Morrison, é dedicado aos "Sessenta Milhões ou mais" de negros que foram arrancados de sua terra natal e levados à América (Morrison, 1993:5).

várias atividades sociais, as Leis de Jim Crow.[9] As que continuavam a ser permitidas implicavam um patente afastamento dos brancos, que, em lugares públicos, ia de entradas distintas a assentos idem. Além disso, para os afro-descendentes, não havia educação, alimento e emprego adequados, em virtude das limitações impostas por governos brancos. O chamado período de Reconstrução, assim, não indicava um percurso despido de acidentes.

Como aponta Finkelman (2002), nos Estados do sul do país, entre 1884 e 1900, cerca de dois mil negros foram mortos por máfias de brancos. Ainda que houvesse uma redução à altura da Primeira Grande Guerra (1914-1918), aproximadamente de mil negros foram linchados por brancos nas duas primeiras décadas do século XX, "muitos acusados de cometer crimes"[10], mas muitos outros "por violarem os códigos sulistas de relações sociais, como falar com uma mulher branca, tentar o voto ou serem aparentes causadores de problemas."[11] Nesse contexto, exerce função de destaque a Ku Klux Klan, uma organização terrorista secreta surgida nos anos 1860. Seus partícipes criam, piamente, na inferioridade inata dos negros, que deviam, por isso, ser impedidos de usufruir dos meios direitos civis que os brancos (inclusive o de votar).

A luta dos negros pela conquista de direitos civis, nos Estados Unidos, perduraria por um longo período. Vítimas da segregação racial e de agressões, os afro-americanos empreenderam iniciativas – a exemplo de boicotes e da imposição de sua matrícula em universidades reservadas apenas a brancos – que conduziram ao fim do separatismo, ainda que não extinguisse, claro está, o preconceito. Na primeira metade da década de 1960, observaram-se consideráveis conquistas, advindas do Ato de Direitos Civis (editado pelo presidente Lyndon Johnson), que proibia a segregação em locais públicos e a discriminação no estudo e no trabalho. O direito universal ao voto, mais relevante reivindicação afro-americana, também se confirmou.

---

[9] Trata-se das leis que, entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, vigoraram em Estados como Alabama, Mississípi e Geórgia. As leis tiveram seu nome retirado de uma personagem comum em espetáculos itinerantes – Jim Craw, um velho que acabava por reunir todos os estereótipos relativos a negros. As práticas de segregação iam de barbearias e restaurantes até o transporte coletivo, passando, inclusive, por escolas (Finkelman 2002).

[10] Trata-se, precisamente, do caso dos dois contos analisados neste trabalho.

[11] Traduzi para o português todas as passagens originalmente escritas em inglês.

4. A PERSONAGEM DO NEGRO EM "THE VIGILANTE" E EM "THE COAT"

Um ponto digno de nota, antes de eu proceder, propriamente, ao cotejo entre o conto de John Steinbeck e o de Flannery O'Connor – a saber, "The Vigilante"[12] e "The Coat"[13] – diz respeito ao grau de adesão dos dois autores ao gênero a que se vinculam as narrativas. Se, para Steinbeck, a *short story* está relacionada a uma fase inicial da carreira – uma espécie de caderno de exercícios para vôos mais altos, no caso, novelas e romances –, O'Connor tem no conto um gênero de especial predileção e que, de certa forma, consagrou-a como prosadora. Dito isso, vale ressaltar, portanto, que, nos contos que aqui se analisam, tem-se autores que produzem em situações consideravelmente distintas, em especial, no que diz respeito à fase do percurso literário de um e de outro escritores em que se inserem os textos.

As duas histórias enfocam – de maneira amplamente distinta – o linchamento de um afro-americano. Em "The Vigilante", a narrativa tem início com o corpo de um negro (que, posteriormente, saber-se-á tratar-se de um possível criminoso) a ser incendiado, após enforcamento. Boa parte da cidade está reunida a assistir ao deprimente evento. O clima de festa esmorece ("A onda impetuosa de emoção fora gradativamente desvanecendo, a agitação cessara, as pessoas pararam de gritar", Steinbeck, [19__]:112) e Mike, protagonista da trama, retira-se do palco com destino a casa. No caminho, ao encontrar um bar aberto, entra e pede uma cerveja. Welch, o taberneiro, conversa com o cliente e indaga sobre o linchamento. Mike justifica atitudes dos vigilantes.[14] O dono do estabelecimento, frustrado pela ausência de mais fregueses, fecha o bar e, ao lado de Mike, retorna a casa.

No conto, a personagem de cor, longe de ser protagonista, é apenas objeto nas mãos de brancos que – conforme se sabe na história contada por

---

[12] O conto "The Vigilante", publicado em junho de 1938 na revista *Atlantic Monthly*, é uma amostra da produção do Steinbeck pré-*The Grapes of Wrath*. É, de certa forma, o trabalho de um autor que anda a exercitar o desenvolvimento de certas temáticas no plano narrativo, em que pese, à altura, já ter publicado, em livro, mais de uma novela. No mesmo ano, ao lado de outras histórias, "The Vigilante" viria a ser incluído no livro *The Long Valley*, que obteve, de modo geral, retorno positivo da crítica.

[13] Este conto, ausente das histórias completas de Flannery O'Connor, foi, ao que tudo indica, produzido na segunda metade da década de 1940. No verão de 1996, a *Doubletake Magazine*, vinculada à Duke University, trouxe o texto a público pela primeira vez.

[14] O vigilante referido no título é o próprio Mike. Vigilantes são indivíduos que tentam, de uma forma extra-oficial e em grupos (os *vigilance committees*), capturar e punir alguém responsável por cometer um delito. Justifica a atitude a crença de que as autoridades não são capazes de conter a criminalidade.

Mike ao taberneiro Welch – tiram-no arbitrariamente da cadeia e lincham-no. De certa maneira, contrariamente ao que se dá em "The Coat", a justiça medeia a situação, sem ser, no entanto, decisiva para um desfecho marcado pela legalidade. Segundo o que Mike lera nos jornais, era, o prisioneiro, "um verdadeiro demônio" (Steinbeck [19__]:118), fator que motivou a comunidade a sacrificá-lo. Curioso é notar que, segundo o juízo do vigilante, já na cadeia estaria a vítima morta, conforme confessa ele ao taberneiro: "— Claro que é apenas uma impressão minha, mas acho que ele morreu nesse momento [em que, após ser socado, caiu com a cabeça no chão da cela]" (Steinbeck [19__]:116). No plano do conto, enfim, o negro está longe de ser agente e se vê à mercê de brancos que decidem sobre se deve ou não viver. A perspectivação, se é que se pode assim dizer, é toda caucasiana.

O conto de Flannery O'Connor que se analisa traz a temática mais recorrente na obra da autora: a violência (às vezes injustificada, embora não pareça ser esse o caso de "The Coat") no sul estadunidense, onde as tensões raciais são o combustível para mortes de lado a lado. Contrariamente ao que se dá em "The Vigilante", não protagonizam a história brancos (os sulistas protestantes tão recorrentes na obra da autora), e sim negros. Mais especificamente, o casal Abram e Rose.

Abram, bêbedo, como de uso, retorna a casa com cinco dólares, que, segundo ele, achara num casaco encontrado na floresta. Rosa, que, no início do conto, depara-se com um homem branco morto e sem casaco, tem suas ilações. Objeto, se há um digno de nota no conto, é o branco que, estando morto, tudo leva a crer, fora vítima – por latrocínio ou, ao menos, roubo – de Abram. Rosa incita o marido a enterrar o corpo, para que brancos sedentos de vingança não matem o suspeito. Abram insiste em sua inocência, mas cede ao desejo da mulher. Quando está, à luz da lua, a enterrar o cadáver, é surpreendido por um grupo de homens brancos, acabando por ser linchado. À espreita, Rosa tudo observa. A culpabilidade do negro vítima de violência é, inicialmente, induzida (as evidências se oferecem, como o fato de o morto estar sem casaco e Abram ter encontrado um casaco, cambiando este por vinho), mas, no fim de contas, descobre-se que nada tinha a ver com o crime. Ainda em luto, Rosa faz uma descoberta: Mr. Wilkinson, marido de uma das mulheres para quem Rosa lava roupa, perdera um casaco enquanto caçava e, segundo ele descobriu, um homem de cor o havia encontrado e trocado por vinho barato; mais, havia dez dólares no bolso do casaco (Abram, ao chegar a casa, mencionara ter encontrado cinco – ou seja, o resto virou vinho). "Isso tudo não e ridículo?" (O'Connor 2001), comentou Mrs. Wilkinson sem saber de toda a história.

Pela aparição circunstancial – e, apenas, por referência –, poder-se-ia supor que o 'demônio' negro de "The Vigilante" nem o *status* de personagem teria. No entanto, goza de tal caráter pela aparição explícita no momento inicial do conto, bem como pelas referências que a ele faz Mike durante o colóquio com Welch. Eis a situação em que se encontra o prisioneiro no começo da narrativa:

> [Mike] Achou curioso que os negros sempre assumissem uma coloração cinza-azulada ao morrerem. O jornal em chamas iluminou as cabeças [*sic*] dos homens que olhavam para cima, homens silenciosos, de olhares fixos. Eles não despregavam os olhos do homem enforcado.
> (Steinbeck [19__]:112).

É bem verdade que não se chega a construir uma personalidade do negro, na interação entre o vigilante e o taberneiro. O negro, nesse contexto, é um objeto que povoa as conversas e as ações dos brancos. O plano que ocupa não é, certamente, de agente, até mesmo pela cosmovisão privilegiada: integralmente branca. A seguinte indagação de Welch a Mike – e a conseqüente resposta – dão bem a nota do grau de irrelevância que teria o negro como ser humano:

> — Pelo que viu, seria capaz de dizer que gente ele era?
> — Não, ele estava parado no meio da cela, duro como pedra, os olhos fechados, as mãos caídas ao lado do corpo.
> (Steinbeck [19__]:119).

Pouca importava, em verdade, se o prisioneiro tivesse ou não uma personalidade. O fato é que se tratava de um negro supostamente criminoso e, assim, que devia ser punido exemplarmente. A ausência de particularização é tanta que Mike recorre à cor da pele do indivíduo para comentar seu possível comportamento, dando claras mostras de que ele, o vigilante, está plenamente integrado à sociedade racista em que vive:

> — [...] Mas a gente não consegue deixar de pensar nele [na vítima de linchamento]. Conheci alguns negros que eram ótimas pessoas.
> Mike virou a cabeça e disse em tom de protesto:
> — Pois eu também conheci alguns negros muito bons. Trabalhei junto com negros que eram tão bons quanto qualquer branco. Mas nem por isso eles deixam de ser uns demônios.
> (Steinbeck [19__]:118-119).

É bem certo que a maneira como idéias racistas, inculcadas na mente de Mike, impeça-o de ter outra visão – senão essa – do homem negro. E, segundo se percebe no início do conto, ao assumir um tal comportamento, Mike nada mais faz que se adequar plenamente à comunidade em que se insere, transformando sua participação no sacrifício em uma espécie de exaltação à coletividade. Antes de tudo, a morte do cativo significa uma manifestação social.

As tintas com que O'Connor pinta a personagem negra – e o tratamento que esta recebe – em "The Coat" são bem outras, em especial, pela perspectiva em que se conta a história. Os eventos são relatados, na sua totalidade, a partir da visão de Rosa, mulher cujo marido será morto. Relevante é notar que, no fim de contas, o temor de Rosa quanto à violência do homem branco – ironicamente – acaba conduzindo o marido à morte por mãos dos algozes tão temidos.

O início da ruína se dá quando Rosa tem por certo que o marido – um beberrão inveterado – fora o responsável pelo latrocínio do homem branco que ela, enquanto recolhia roupas enxutas, encontrou estendido na lama. O índice de todo o engano é magistralmente disposto por O'Connor no segundo parágrafo do texto, que, tratando do homem descoberto por Rosa, resume-se a:

> Ele estava sem casaco.
> (O'Connor 2001).

Fazia muito frio, e o fato de o morto estar sem agasalho só poderia ser fruto de um latrocínio. Inicialmente, Rosa pensa na possibilidade de o assassino (que, segundo ela, só pode ser um negro: "Esses negros das redondezas não têm senso"; O'Connor 2001) vir a ser condenado à cadeira elétrica. No entanto, vias normais de condenação e punição acabam sendo postas de lado, precisamente como se dá em "The Vigilante". Para o homem negro, as leis parecem não ter validade. Se uns negros podiam ter sido responsáveis pelo crime, Abram, nem de longe, é suspeito da esposa. Antes de ele chegar a casa, embebedado pelo dinheiro do casaco que achou, Rosa tem por certo que o marido jamais seria capaz de matar alguém para roubar – e, curiosamente, estava correta.

A partir do momento em que Rosa casa os dois quadros – o cadáver sem casaco, num frio de gelar, e o marido bêbedo por vender um casaco encontrado na floresta – de forma intempestiva, passa a ter por certa a culpa do marido e toma atitudes que o empurrarão para o precipício.

Há, podia-se mesmo dizer, um qüiproquó, quando Rosa indaga "Como você teve coragem de matar uma pessoa?", e Abram retruca "Eu não matei ninguém, Rosa. De onde tirou essa idéia?" (O'Connor 2001). Permanece a

certeza de Rosa sobre ser o marido responsável pelo delito, tanto que o impele ao cometimento do erro capital: irem, os dois, naquela noite mesmo, enterrar o corpo, antes que este seja encontrado. Segundo julgamento de Rosa, do contrário, homens brancos, informados pela troca do casaco por dinheiro, sairão atrás de Abram para matá-lo. Abram recua e parece prever o pior: "E se, por acaso, alguém nos encontrar aqui? [ao lado do corpo]" (O'Connor 2001). Rosa acha improvável e exige do marido a atitude demandada: cavar uma cova para o morto.

Contrariamente ao 'negro demoníaco' de "The Vigilante", Abram parece ser um bom sujeito – ao menos, antes de se entregar ao vício da bebida. Quando mais jovem, era muito forte e prometia, a sua Rosa, que para ambos teria um trono. Abram é mesmo um rei. "Os camaradas brancos podem ser reis durante o dia, quando a luz está a seu favor. Mas, à noite, são reis os negros." (O'Connor 2001).

No momento em que Abram está a cavar, a lâmpada que possibilita a labuta fica sem querosene (que Abram devia ter comprado). O trabalho árduo e a impassibilidade de Abram mais uma vez jogam sobre ele uma aura de realeza – "Forte como um rei, mais forte mesmo que aquele homem da feira." (O'Connor 2001). Rosa vai a casa e, quando retorna, vê que o marido fora colhido pelo destino. Homens brancos e seus cães cercam Abram. Nesse contexto, o sacrifício é ato de um grupo restrito, não de uma comunidade toda, como se dá em "The Vigilante".

À beira da morte, Abram manifesta a sua inocência aos carrascos, que desejam ter o nome dele para os "registros" (O'Connor 2001). Como um monarca, Abram não apenas cala quanto à pergunta, como ainda toma a arma de um dos homens, para ser morto com quatro tiros. No juízo de Rosa, a única forma como um rei poderia morrer, pois que "a cadeira elétrica [...] não era apropriada para um rei" (O'Connor 2001).

É de rigor notar que a perspectiva de construção de personagens é mesmo o ponto que mais afasta "The Vigilante" de "The Coat". No momento em que Abram é morto, vão-se os homens e nada se fica a saber de sua sensação por tomarem parte do assassínio. No conto de Steinbeck, Welch e Mike discutem sobre o que significa participar de um linchamento (algo não raro na cidadezinha, ao que tudo leva a crer):

> — Eu nunca estive antes num linchamento. Como é que se sente... depois? [...]
> — Acho que não me fez sentir nada. [...] Faz a gente se sentir cansado, esgotado. Mas também, de certa forma, satisfeito. É como se a gente tivesse feito um bom trabalho e ficasse depois exausto e com sono. (Steinbeck [19__]:119).

Bem se observa não o lado de quem é vítima (como ocorre com Abram), mas sim de quem é agressor – o vigilante. Talvez mesmo seja a mulher de Mike aquela que melhor capta o sentimento do marido no estado pós-linchamento: "Acha que não posso ver pela sua cara que esteve com outra mulher?" (Steinbeck [19__]:120). É precisamente um tal aspecto que Mike encontra no espelho do banheiro. É como se o tédio, conforme aponta French (1966: 80), levasse o indivíduo a algo que rompesse com a rotina: o linchamento, conforme ocorre de fato; a traição, conforme juízo da esposa.

Nem todas as lacunas que há na personalidade e nas atitudes do negro de "The Vigilante" acabam por ser devidamente preenchidas. Não se sabe, por exemplo, que tipos de crime cometeu – se é que os cometeu. Por outro lado, Abram – longe de ser um demônio – é acusado por matar e roubar (ou apenas por um assassinato, segundo podem julgar seus algozes). Até o penúltimo parágrafo do conto, há uma lacuna capital na medida em que a palavra da personagem é a única prova de sua inocência. A informação oferecida por Mrs. Wilkinson é o fator comprobatório de que Abram morreu sem qualquer compromisso com o crime a ele imputado.

5. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Consubstanciada a leitura analítica dos dois contos, bem se nota que a personagem do negro é tratada de forma amplamente distinta. Se estão, o 'negro demoníaco' e Abram, ambos, numa condição de subalternidade, a impassibilidade deste aproxima-o da agência, um dos meios possíveis para a libertação. Bem certo é que sua iniciativa, semi-solitária e oculta, não seja capaz de incitar outros negros a igualmente se comportarem. No entanto, a fortaleza com que é representado se converte num ponto central para a conquista de direitos (que deveriam assistir tanto ao homem negro quanto ao branco). Ademais, trata-se, no plano literário, de um negro a gozar da posição de protagonista.

O que mais claramente distingue os contos é mesmo o *status* delegado à personagem de cor. Isso se reflete, até, no registro literário que se imprime, pois que O'Connor empresta a suas personagens negras uma forma de falar que julga ser típica dos afro-americanos. Em "The Vigilante", de outro lado, nem voz se dá ao negro, o que não indica, e o narrador longe disto está, a assunção de uma posição de concordância com o linchamento (sua neutralidade não passa de aparência).

Se afasta as personagens a importância que têm no plano narrativo, aproxima-as o desamparo em que se encontram, já que não têm ninguém

que por elas interceda. Lei, justiça e julgamento são – na ficção e no mundo empírico –, todos, termos alheios ao universo em que o negro (o outro) é visto como um elemento capaz de abalar a ordem (anglo-saxã) estabelecida das coisas. Por isso, tende a ser digno de punição. O autor literário – longe, bom que se diga, de ter a obrigação de alterar o quadro vigente – é capaz de expressar seu desconforto diante do contexto em que se situa, fazendo da ficção um ponto de partida para que se torne possível o debate de questões urgentes.

Penso, enfim, que, segundo se observa ao longo de minha exposição, a comparação de textos, resultando muito além de uma mera listagem arbitrária de similaridades e de influências, pode consistir num exercício crítico em que se analisa a forma como autores literários enfocam um dado problema (no caso específico dos contos que estudo, uma questão advinda do mundo empírico).

Tendo a crer que um tal exercício comparativo talvez enriqueça a leitura de um e de outro textos, na medida em que situa as soluções encontradas pelos respectivos autores num contínuo de caminhos possíveis. No caso de se poder detectar, em ambos os contos, um quê de caráter denunciador – curiosamente, talvez mais em "The Vigilante" –, é bem certo que se lança mão de recursos distintos para fazê-lo e nisto – a idiossincrasia autoral (construída não apenas por questões imanentes) – está uma das maiores riquezas da criação literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalhal, Tania Franco. 1999. *Literatura Comparada.* 4. ed. rev. amp. São Paulo: Ática.

Finkelman, Paul. 2002. *Segregation in the United States.* Disponível em <http://encarta.msn.com>. Acesso em 30 set.

French, Warren. 1966. *John Steinbeck.* Rio de Janeiro: Lidador. cap. 8, p. 77-89: Aventuras no Grande Vale.

Gomes, Heloísa Toller. 1981. *O Poder Rural na Ficção.* São Paulo: Ática. cap.1, p. 21-35: Introdução.

Guyard, Marius-François. *A Literatura Comparada.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

Harrold, Stanley. 2002. *Abolitionist Movement.* Disponível em <http:// encarta.msn.com>. Acesso em 30 set.

Hitchcock, Peter. 1993. *Dialogics of the Oppressed.* Minneapolis: University of Minnesota Press. chap. 1, p. 1-24: Dialogics of the Oppressed: theorizing the subaltern subject.

Hunt, Lynn. 1995. Apresentação: História, cultura e texto. In: *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes. p. 1-29.

Kramer, Lloyd S. 1995. Literatura, Crítica e Imaginação Histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. *In*: Lynn Hunt, org. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes. p. 131-173.

Lara, Silvia Hunold. 2002. *História Cultural e História Social*. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/Rev_a04.htm>. Acesso em 27 ago.

Lynch, Hollis R. 2002. *Americans of African Ancestry*. Disponível em <http://ragz-international.com/black_americans.htm>. Acesso em 31 ago. Machado Álvaro Manuel; Pageaux, Daniel-Henri. [19__]. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: 70.

Morrison, Toni. *Amada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

Nitrini, Sandra. 2000. *Literatura Comparada*: História, teoria e crítica. São Paulo: Edusp.

Norrel, Robert J. 2002. *Civil Rights Movement in the United States*. Disponível em <http://encarta.msn.com>. Acesso em 30 set.

O'Connor, Flannery. 2001. *The Coat*. Disponível em <http:// www.doubletakemagazine.org/teachersguide/activities/race/oconnor/ index.html>. Acesso em 20 dez.

Steinbeck, John. [19__]. *O Vale sem Fim*. 24 ed. Rio de Janeiro: Record. p. 112-120: O Vigilante.

Apêndice – Notas Biográficas de John Steinbeck e de Flannery O'ConnorJohn Ernst Steinbeck nasceu em Salinas, Califórnia, em 1902. Depois de uma adolescência sem brilho, quando estudou na cidade natal, conseguiu matricular-se na Universidade de Stanford, em que estudou descontinuamente de 1919 a 1925, sem nunca se graduar. Nesse meio-tempo, desenvolveu várias atividades braçais, que o colocariam em contato com homens do povo, barro de que plasmaria suas personagens. À altura em que estava em Nova Iorque a trabalhar como jornalista, estréia na literatura com *The Cup of Gold* (1929), seu primeiro romance. Só em 1935, publica a primeira obra que obtém considerável eco de público e de crítica: *Tortilla Flat*, que aborda a vida dos *paisanos* em Monterey. Seu livro mais expressivo – e que o perseguiria, como um fantasma, por toda a vida – é *The Grapes of Wrath*, a odisséia de uma família que, expulsa de Oklahoma pelo *Dust Bowl*, parte em direção à Califórnia em busca de trabalho. Steinbeck ainda trabalharia como roteirista de cinema (*Viva Zapata*, 1952, mereceu destaque), inclusive na adaptação de novelas e romances seus. Também produziu para a Broadway. Sua obra pós-*The Grapes of Wrath* é diversificada e, mesmo, acidentada. Inclui desde espécies de continuações

a *Tortilla Flat* (*Cannery Row*, 1945; *Sweet Thursday*, 1954), um épico como *East of Eaden* (1952) – pontuado por dados da ascendência do autor –, até o panfletário *The Moon is Down* (1942), sucesso à altura da Segunda Grande Guerra. Sempre sucesso de público e a manter relações conturbadas com os críticos, o autor recebeu o Prêmio Nobel em 1962. Morreu, por complicações cardiorrespiratórias, em 1968.

Mary Flannery O'Connor nasceu em Savannah, Geórgia, no ano de 1925. Numa região marcantemente protestante, a autora recebeu uma formação católica. Bacharelou-se em Artes aos 20 anos e, no triênio seguinte, participou da Oficina de Escritores Iowa, em que pôde manter contato com textos de autores modernos. Teve muitas dificuldades para publicar suas primeiras obras, conseguindo fazê-lo, apenas, em revistas populares. O recebimento do Prêmio de ficção Rinehart-Iowa marca um reconhecimento que levaria a carreira de O'Connor a outras direções. Após um relacionamento tenso com a Rinehart, sua primeira editora, conseguiu ser bem-sucedida com a Harcourt, em que publicaria seus principais livros – dois romances e coleções de contos publicados esparsamente, caso de *A Good Man is Hard to Find*: *and other stories*. Como o pai, que morrera em decorrência de lupo, a autora vê-se acometida do mal, que faria dos seus últimos anos de vida um suplício. Faleceu em 1964, por complicações nos rins. Mestra da *short story*, a autora era apontada, muitas vezes, como ligada à tradição gótica do sul dos Estados Unidos. A violência, em sua ficção, vê-se combinada ao grotesco e à beleza. As personagens mais recorrentes são negros e brancos protestantes do sul dos Estados Unidos, região que tão bem conhecia. Vivia às turras com a crítica, que era incapaz de assimilar a proposta da escritora.

Cognição e Linguagem na Elaboração do Saber

Jan Edson Rodrigues Leite
Universidade Federal da Paraíba

***ABSTRACT**: This paper concerns the construction of knowledge which occurs within socio-interactional activities according to cognitive-linguistic assumptions. It introduces the role of cognition in the design of human cultural activities as well as the importance of language in the interactional and intentional relationships among humans. It also discusses to what extent categories reveal our public versions of reality, by demonstrating that Objectivism in Epistemology is insufficient to account for all aspects of knowledge construction. Finally, we present an approach to better reveal the background of the knowledge we construct about the world and about the self.*
Key words: language, cognition, interaction, knowledge.

***RESUMO**:* Este artigo se propõe a discutir a construção do conhecimento, levado a efeito no seio da atividade sócio-interacional, a partir de pressupostos lingüístico-cognitivos. Apresentamos o papel da cognição no delinear da atividade cultural dos seres humanos e a importância da linguagem nas relações humanas, interativas e intencionais. Discutimos como as categorias revelam nossas versões públicas da realidade, e percorremos o caminho epistemológico para mostrar que o mito da objetividade não é suficiente para dar conta da construção do saber. Por fim, introduzimos a hipótese, que, em nossa opinião, melhor coordena os esforços lingüísticos e cognitivos para revelar o pano de fundo do conhecimento que construímos sobre nós e sobre o mundo.
Palavras-chave: linguagem; cognição; interação; conhecimento.

INTRODUÇÃO

Tratar de linguagem e cognição não é o mesmo que tratar de linguagem e pensamento. Muito embora sejamos tentados a procurar na linguagem a prova de que, como seres humanos, somos também seres cognitivos, o fato de encontrarmos na cognição indícios de nossa especialização lingüística é um dos postulados de que a linguagem ocorre por causa da cognição, ou seja, se origina dela, e não o contrário, através de um misterioso aparato mínimo preexistente à linguagem (cf. Tomasello 1999:94).

Há várias especulações sobre a linguagem e seu papel na vida do ser humano. As principais passam pela investigação da cognição nos humanos em oposição a outros primatas, especialmente na identificação de crianças pré-verbais e chimpanzés, e na verificação do desenvolvimento conceptual possibilitado pelo desenvolvimento lingüístico. Tomasello (1999:19-23) assume a cognição como um diferencial entre homens adultos e macacos, mas não como um diferencial absoluto entre crianças de até mais ou menos três anos e os mesmos macacos. Dai, cognição ser vista como um processo evolutivo, não só da espécie, em termos biológicos, mas ao longo dos anos, historicamente. Coincidentemente, essa evolução encontra-se casualmente com o domínio da linguagem, porém esta última não será considerada senão como parte de um domínio cultural, um artefato sociocultural. É inegável, entretanto, que tal artefato, outrora identificado com o instrumento/ ferramenta, permite operar com símbolos, isto é, semiotizar, e é através da construção desses domínios simbólicos mediados pela linguagem que passamos a categorizar o mundo, aproximarmo-nos dele, não por nós mesmos, mas através da língua. Ao inserirmo-nos socialmente em uma comunidade, há a necessidade de utilização de instrumentos para a apropriação cultural, para semiotizarmos: esse instrumento/artefato é a linguagem.

E como o ser humano entra nesse mundo? Talvez a aquisição da linguagem seja seu primeiro passo nesta operação, não a aquisição da linguagem apenas enquanto artefato de comunicação e afetividade, mas como domínio interativo, intencional. Ao atingir certa maturidade cognitiva, a criança inicia-se no jogo de reconhecimento das intenções de seus interlocutores, para a partir dai operar na construção das intenções de outros interlocutores futuros. O fato de se falar em interlocutores é para dar a conhecer o caráter dialógico (muito precisamente no sentido dado por Bakhtin (1992:113)) da interação. Ação e atenção conjunta são os termos chave que indicam o partilhamento nas relações através da língua, é por isso, talvez, que se torne difícil caracterizar o ser humano que não partilha da interação, da intenção do outro, uma vez que apenas por problemas patológicos ou de privação extrema das redes sociais é que o homem atua sozinho (se é que podemos chamar de atuação a utilização da língua e da cognição sem fins sociais). O que, de fato, nos diferencia dos animais é que temos intenções e somos capazes de comunicá-las, e nossos parceiros humanos são capazes de entendê-las.

1. CATEGORIAS: NOSSAS VERSÕES PÚBLICAS DO MUNDO

O binômio língua-cognição nos permite, de um lado, operarmos como seres interacionais e intencionais – que agem intencionalmente, sem que isso seja confundido com a mera volição; e de outro, reconhecermos nossos parceiros conversacionais como seres igualmente interacionais e intencionais e, portanto, reconhecer a intenção do interlocutor. Nossas intenções são atividades de inserção e apropriação cultural, possibilitadas pela nossa capacidade de interação na sociedade e não apenas pela atividade mental individual. Essa atividade cria expectativas na nossa relação com o meio, que se concretizam através da categorização que fazemos dos objetos. Não categorizamos, entretanto, objetivamente, com base em propriedades exclusivas inerentes aos objetos, verificadas segundo suas condições de verdade dentro de um modelo independente do sujeito falante. Nossas categorias são condicionadas pela herança cultural que possuímos e pelos esquemas culturais que herdamos.

Há, entretanto, níveis em que as categorias são formuladas, os quais não pertencem, necessariamente, ao domínio de toda uma comunidade sociocultural. A ordenação conceptual aparece em categorias diversas, seja a de conceitos espontâneos, superordenados, científicos, básicos, ou prototípicos, os quais apenas refletem o grau de proximidade do ser humano com tal conceito, normalmente relativo ao seu domínio lingüístico e maturação etária. As categorias são formas de percepção, não apenas de classificação, que têm bases etnocêntricas e se prestam a fins culturais específicos.

Eleanor Rosch (apud Oliveira 1999:17-29) é uma das estudiosas que investigou o surgimento e desenvolvimento dos conceitos numa perspectiva cognitiva. Naturalmente se valeu também das hipóteses socioculturais já postuladas por alguns de seus colegas antropólogos, entre as quais a do relativismo lingüístico e cultural, de Sapir e Whorf, desenvolvida no início do século XX. Até mesmo da tradição aristotélica se valeu Rosch para refutar o tratamento dado às categorias como o conjunto de propriedades necessárias e suficientes que os falantes reconhecem ao classificar um dado objeto. Nesta tradição, os conceitos são significados atribuídos a objetos do mundo exterior – categorização típica do relativismo cultural – que se realizam pela presença de certas propriedades com as quais identificam-se com objetos da mesma categoria e sem as quais deixam de fazer parte dela. Como para Aristóteles, o conceito *homem* é reconhecido por propriedades necessárias como animal, racional, mortal, entre outras, a retirada de uma propriedade, como racional, por exemplo, seria suficiente para descaracterizar o conceito.

De fato, parece que propriedades necessárias e suficientes, não são apropriadas para dar conta de conceitos, nem da forma como um grupo social os categoriza. No exemplo acima, o fato de um homem ser louco, e, portanto, desprovido da propriedade racional (pelo menos, nos termos de uma racionalidade objetiva), não faz de maneira alguma com que ele deixe de ser homem. Por outro lado, dentro de uma cultura, dos costumes de um povo, uma categoria pode muito bem passar a ser outra, casos em que a tradição, a religião, o poder público, favorecem a transmutação categórica. É o caso do vinho que se torna sangue, na Eucaristia Católica. Para Lakoff (1987: xii), tal visão é extremamente objetivista, pois assume a posição de uma realidade construída objetivamente e de forma especular – as categorias refletem o mundo. O autor aponta as seguintes características de uma categorização construída objetivamente:

a) o pensamento é a manipulação mecânica de símbolos abstratos
b) a mente é a máquina abstrata operando com símbolos objetivos
c) os símbolos têm relação biunívoca com o mundo
d) os símbolos são uma representação interna de uma realidade externa
e) os símbolos abstratos devem corresponder a elementos do mundo, independentemente dos contextos;
f) variações são incidentais e equívocas
g) as categorias são desencarnadas (disembodied) da realidade
h) as categorias são atomísticas e discretas

Ludwig Wittgenstein (1961,1979) filósofo austríaco do século XX, já havia postulado a ineficácia das propriedades necessárias e suficientes em seu famoso exemplo sobre o conceito de *jogo* (Investigações Filosóficas 66). Propôs, na ocasião, que as semelhanças entre as famílias são mais úteis na identificação das categorias. Reconhecendo o pensamento do autor é que Rosch apresenta uma teoria conceptual diferente da anterior, na qual postula a existência de categorias prototípicas. Tal concepção repousa sobre a natureza contínua dos conceitos, sua gradualidade. Ou seja, cada conceito possui representantes mais ou menos típicos, e não é clara a linha que separa os exemplares mais próximos de um conceito de seus não-exemplares. Assim, se perguntamos a um informante qualquer (comum ou não especializado) por um exemplar de um conceito como fruta, ou pássaro, ou uma cor, ouviremos mais freqüentemente termos como maçã, bem-te-vi, e azul do que tomate, pingüim e acaju.

Com relação aos conceitos mais próximos de seus protótipos, por muito tempo atribuiu-se a eles propriedades universais, verificadas em todas as línguas. No entanto, os estudos socioculturais seriamente desenvolvidos nos últimos anos propõem que a prototipicidade é plástica e condicionada pelo ambiente cultural da comunidade lingüística. Lakoff (1987: xiv), por exemplo, vê nessa teoria dos conceitos características como: a) categorias encarnadas – não abstratas; b) categorias imaginativas – sem necessidade de correlação com fenômenos reais; c) propriedades gestálticas (de formas) e não apenas de qualidades; d) estrutura ambientada no contexto; e) podem ser descritas por modelos mentais.

Relativamente à aquisição e desenvolvimento de conceitos, em Rosch também encontramos uma teoria que nos dá subsídios para seu estudo. Sua teoria constitui-se de três ordens: conceitos básicos, conceitos superordenados e conceitos subordinados. As crianças aprendem mais facilmente os conceitos básicos como cão antes de aprenderem os superordenados animais e os subordinados vira-lata. As características dessa ordem básica são apontadas por Oliveira (1999: 25):

> a) são aprendidos primeiro pelas crianças;
> b) são conceitos rapidamente aplicados – o tempo médio para identificação de um objeto como um martelo é menor do que para identificá-lo como uma ferramenta;
> c) correspondem ao nível mais alto para o qual uma imagem mental é associada ao conceito como um todo;
> d) correspondem ao nível mais alto em que uma pessoa usa programas motores semelhantes para interagir com as unidades às quais o conceito se aplica.

2. LINGUAGEM E DESENVOLVIMENTO CONCEPTUAL

Algumas questões sobre o desenvolvimento conceptual são relativas às teorias propostas por Lev Vygotsky (1934, 2000) na abordagem de um dos problemas mais complexos na psicologia: a inter-relação linguagem e pensamento. Para Marta Oliveira (1999:55), a primeira dimensão na perspectiva vygotskyana é a "idéia de libertação dos seres humanos do contexto perceptual imediato mediante o processo de abstração e generalização possibilitado pela linguagem".

Dentro do paradigma histórico-cultural, do qual Vygotsky é um dos principais representantes, podemos distinguir, pelo menos, três nuanças da idéia de conceitos em associação com a libertação progressiva em relação à realidade imediata, como sugerida na dimensão citada. A primeira grande mudança qualitativa ocorre na direção dos animais para os seres humanos, e é devida, principalmente, ao surgimento da fala – essa mudança corresponde ao primeiro aparecimento da linguagem (e dos conceitos) na filogênese (tempo evolutivo). A segunda mudança refere-se à transição do modo situacional para o modo abstrato do pensamento e relaciona-se com diferentes tipos de conceitos que aparecem durante o desenvolvimento ontogenético e é também resultado da imersão do sujeito em atividades culturais especificas. Pode distinguir as crianças dos adultos e também os membros de diferentes grupos culturais. A terceira mudança é advinda do efeito das práticas culturais, e se relaciona com processos metacognitivos em que a investigação a respeito da natureza dos próprios conceitos promove o novo afastamento em relação ao mundo da experiência. Está associada à alfabetização, à escolarização e ao desenvolvimento científico.

A segunda dimensão do pensamento vygotskyano, no dizer de Oliveira (1999:58) é o tratamento dos conceitos, não como entidades isoladas, mas como elementos de um sistema complexo de inter-relações através das noções de conceitos genuínos versus complexos; pseudoconceitos versus potenciais, conceitos científicos versus cotidianos. Essa posição apresenta a esfera dos conceitos científicos como diferente dos conceitos cotidianos, do senso comum, pois se afasta do particular, do contextualizado, referente à experiência individual e necessidades imediatas. A autora ainda aponta a terceira dimensão do pensamento de Vygotsky, para quem os conceitos não são como entidades estáveis possuídas pelo sujeitos, mas como produtos de processos de construção conjunta de significações.

Em Pensamento e Linguagem, publicado postumamente em 1934, Lev Vygotsky apresenta três momentos ou modalidades do desenvolvimento dos significados das palavras: Pensamento Sincrético; Pensamento por Complexos e Pensamento Conceptual. O autor parte da hipótese de que o significado das palavras evolui, constitui um autêntico processo de desenvolvimento, isto é, o desenvolvimento de um conceito, de um significado ligado a uma palavra começa com a aprendizagem. O pensamento sincrético seria as formas mais rudimentares da construção de significados, enquanto que, as formas de categorização e generalização mais avançadas, situam-se nos conceitos científicos (Cf. Vygotsky, 2000:74).

O pensamento sincrético constitui o primeiro rudimento de agrupamentos a que se denominam compilações não organizadas – critérios

subjetivos fundamentalmente mutantes e naturalmente não relacionados com as palavras que poderiam orientar a classificação. O pensamento por complexos se baseia em vínculos reais que se manifestam pela experiência imediata – agrupamento de conjunto de objetos concretos sobre bases de vinculação real entre eles. O pensamento por complexos acaba na formação dos pseudoconceitos – elos de ligação entre o pensamento concreto e o abstrato da criança. Tem como propriedade o equivalente funcional do pensamento conceptual dos adultos. Pelo desenvolvimento dos pseudoconceitos se estabelece um acordo sobre a referência que possibilitaria a comunicação. A criança emprega sua própria modalidade de pensamento por complexos orientada para a assimilação das generalizações no uso adulto da linguagem disponível.

Se os pseudoconceitos não fossem a forma predominante do pensamento infantil, os complexos infantis evoluiriam diferenciando-se dos conceitos dos adultos, como acontece em nossas pesquisas experimentais, nas quais a c.riança não esta limitada ao significado dado da palavra. A compreensão mútua, com o auxílio das palavras, entre criança e adulto seria impossível (Cf. Vygotsky, 2000:85).

O pensamento por conceitos é caracterizado por processos intelectuais diferenciados daqueles que sustentam o pensamento por complexos. O conceito em sua forma natural e desenvolvida pressupõe não apenas a união e a generalização dos elementos isolados, mas também a capacidade de abstrair, de considerar separadamente esses elementos fora das conexões reais e concretas dadas. O pensamento por complexos se caracteriza pela superabundância de conexões e ausência de abstração. O processo de desenvolvimento descrito mostra que na pirâmide conceptual, concebendo os conceitos hierarquicamente organizados, o pensamento da criança se move em sentido vertical, numa ida e volta permanente.

O papel da educação formal na aquisição/construção de conhecimentos/conceitos que levarão os alunos a desenvolverem suas potencialidades/habilidades com as quais evoluirão sócio-culturalmente em seu próprio ambiente ou em outros ambientes sociais, já havia sido tratado por Vygotsky (1934), na primeira metade do século XX, quando distinguiu conceitos espontâneos de científicos, e atribuiu aos últimos o pré-requisito da escolarização.

Para Vygotsky (2000:117-118), os conceitos científicos encontram-se no cruzamento entre os processos de desenvolvimento espontâneo e os processos induzidos pela ação pedagógica, ou seja, na interação da construção espontânea de conceitos e processos de conceptualização que surgem induzidos e regulados pelo ensino escolar.

Em nossa opinião, as diferentes etapas na construção conceptual, desde a aquisição da linguagem até os conceitos mais 'superiores' devem ser resultado de um processo cognitivo – não oriundo da maturação de um órgão da cognição, nem de dispositivos mentais inatos – que ocorre através da interação social, da relação do indivíduo com seu meio, da sua categorização do mundo através da linguagem. A construção de significados na interação passa pelo problemático reconhecimento da intencionalidade do autor/interlocutor, intenção que caracteriza os seres humanos na medida em que são capazes de comunicá-la/compreendê-la.

As operações de mapeamento dos espaços mentais (das quais trataremos abaixo) na interação entre indivíduos que produzem significado, os quais vêm a compreender as intenções do outro, através de mesclagens conceituais, beneficiam-se da congruência (common ground) sociocultural do mundo que compartilham. Em outros termos, são aproveitadas as conceptualizações, ora de um e de outro, ora dos dois sujeitos da interação, para se construir uma compreensão partilhada por ambos.

3. COGNIÇÃO E ESPAÇOS MENTAIS

Uma das grandes contribuições para o estudo das ciências cognitivas na atualidade é oriunda de um conjunto de pressupostos apresentados por Gilles Fauconnier (1994, 1997, 2002), no tocante aos espaços mentais, ao mapeamento do pensamento e da linguagem dentro de uma perspectiva semântica. Esta teoria tem como principal atrativo, a operação mental verificada na formação de conceitos e na atribuição de sentido às relações que os objetos tem com o contexto, ao invés do enfoque formal da semântica que atribui significado na língua a elementos exteriores, como se ela refletisse o mundo. Fauconnier, de modo diferente, procura investigar como a cognição funciona na sociedade e que conjuntos de relações estabelecem a fusão de espaços mentais, conhecida como *blendin*g (mesclagem conceptual), que é o nascedouro dos sentidos.

A teoria de Fauconnier é, portanto, expressa por uma hipótese sócio-cognitiva, visto que, não se restringe à língua do ponto de vista formalista. Na atualidade, a ciência cognitiva está em franco florescimento. Pesquisas sofisticadas foram desenvolvidas para as representações mentais, e a natureza da língua desempenha um papel importante neste desenvolvimento, como um objeto de estudo direto e como um meio implícito indireto para o acesso a outros tipos de informação. Os espaços mentais, as conexões que os ligam, a lingüística, a pragmática, e as estratégias culturais para construí-los, são uma parte significativa de o que está acontecendo no pano de fundo cognitivo do discurso cotidiano e do raciocínio do senso comum.

A teoria dos espaços mentais foi desenvolvida em reação às visões *mainstream* do sentido/significação e esse novo enfoque se mostrou frutífero. Recentemente, muitos aspectos da língua e do raciocínio que não foram ligados inicialmente à construção dos espaços mentais têm sido discutidos. Os trabalhos com os espaços mentais, e outras áreas de semântica cognitiva, desafiam aquelas pressuposições da semântica formal. Uma das grandes descobertas da pesquisa dos espaços mentais, examinada repetidamente nos estudos de fenômenos diferentes da língua nos últimos quinze anos, é a de que a língua não carrega a significação, ela apenas o guia; a língua, como nós a usamos, é apenas (?!) a ponta do iceberg da construção cognitiva.

Independentemente das proposições desempenharem um papel na teoria semântica ou na lógica da língua natural, as sentenças não são, em si, portadoras das proposições. O acesso às conexões conceptuais é um componente poderoso da construção do sentido que a língua reflete, de maneira geral, regular e sistemática, independentemente de seus domínios particulares de aplicação. Dessa forma, nós encontramos os mesmos mecanismos da língua e de interpretação no trabalho de mapeamentos entre os domínios-fonte e os domínios-alvo (literário, conceptual, convencional e metafórico), no raciocínio e na fala sobre imagens, figuras, representações, no uso de funções pragmáticas de referência.

A forma lingüística limita a construção dinâmica dos espaços, mas essa própria construção é altamente dependente das construções precedentes já efetuadas, nesse ponto, no discurso, nos mapeamentos espaciais disponíveis, nos *frames* disponíveis e modelos cognitivos, características locais do enquadramento social no qual a construção ocorre, e, naturalmente, nas propriedades reais do mundo circunvizinho.

Os trabalhos em gramática cognitiva e de construção (Langacker, Talmy, Fillmore, Lakoff, Brugman, Goldberg) sugerem que as configurações sintáticas são meios de acesso aos frames muito gerais (e genéricos), que, por sua vez se mapeiam em *frames* mais especificados, através da especificação lexical, e tais *frames*, por sua vez são mapeados ainda mais especificamente, determinados pelo contexto local, pelas conexões locais do espaço, e pelo conhecimento relevante cultural. Construções espaciais, neste respeito, são também construções de *frame*.

Mark Turner (apud Fauconnier 1994: xliii), por exemplo, discute uma grande variedade de construções que envolvem a analogia, a metáfora, configurações multi-espaciais como espaços fonte, alvo, genéricos, e espaços mesclados. Os mapeamentos cognitivos e *blendings* estão no coração da construção da significação. As construções sintáticas, como estudadas por Langacker, Talmy, Fillmore, e seus associados, representam espaços genéricos do nível elevado.

4. OLHARES SOBRE O CONHECIMENTO

A tradição de estudos da linguagem que se ocupam da construção do conhecimento enquanto conjunto de saberes enciclopédicos organizados cognitivamente é bastante recente. No entanto, desde muito cedo na história do homem, a preocupação com o saber lingüístico, a natureza da linguagem, sua relação com os objetos do mundo, e a construção de sentidos através de sua estrutura, vêm dominando a agenda de investigação de muitas ciências, especialmente da filosofia e posteriormente da lingüística.

A partir do século XX, com a constituição da Lingüística como ciência-piloto, o leque de investigações tão variadas e muitas vezes incompatíveis passou a ter uma agenda definida pelas diretrizes do paradigma que se inaugurou junto com nova ciência: o estruturalismo.

Apesar de ter como prioridade o estudo da língua como um sistema abstrato de caráter psico-social, o estruturalismo lingüístico não se preocupou em estudar dois elementos que os termos 'psico-social' podem dar a entender: a cognição, essencialmente psíquica; e a interação, notadamente social. Ao contrário, Saussure (1995:16) deixa o elemento psíquico a cargo exclusivo dos psicólogos. Quanto ao elemento social, é importante notar que o sentido atribuído ao termo social em Saussure em nada se assemelha à noção social de interação que defendemos, dado que Saussure recebe grande influência de Emile Durkheim (1901 apud Salomão 1999: 62) para quem os "fenômenos sociais são coisas e devem ser tratados como coisas", chegando a afirmar de igual modo que a linguagem é uma instituição social.

Entender a noção de fenômenos sociais à época da inauguração da lingüística é fundamental para assimilarmos a noção de sujeito individual. Se por social entendemos coisas, instituição e ainda entidades, como imaginar o indivíduo fazendo parte deste social? Adicione-se à dupla Durkheim-Saussure um terceiro pensador da época, Gottlob Frege e sua recusa em abordar uma dimensão mental (subjetiva) da significação, sob pena de perder-se seu valor social, e temos a total exclusão do sujeito individual dos processos de construção de significação. Conforme Salomão (1999:63) "todos estes pensadores rechaçam a dimensão psicológica como pertinente ao estudo do sentido ou à compreensão da sociedade".

Somente com uma revolução no paradigma estruturalista, desencadeado pela vertente gerativista de Noam Chomsky (1957), na metade do século XX, é que se cogitou um compromisso cognitivista que trouxesse à ordem lingüística os estudos da mente humana e sua natureza, através da presença de um sujeito cognitivo. Tal esforço mostrou-se insuficiente na tentativa de integração entre o mental e o social, uma vez que pela hipótese da pobreza de estímulo de Platão, revisitada por Chomsky em sua teoria

geral de aquisição nos termos "como sabemos tanto em vista de informações tão fragmentárias e passageiras?" apenas reforçou-se a autonomia do sujeito e a falta de necessidade da relação sentido – sujeito no mundo.

Se o compromisso cognitivista chomskyano não rendeu frutos para uma investigação cognitiva do conhecimento, o que veio depois dele, através de muitos dos seus ex-discípulos, ou de filósofos da linguagem, pragmáticos e semanticistas, trouxe grande fôlego às pesquisas que procuravam integrar um tipo de compromisso cognitivista a um compromisso social.

A primeira grande mudança neste cenário é descrita pela bela metáfora de Piatelli-Palmarini (1983:14) ao apresentar as visões de Linguagem de Chomsky e de Cognição de Jean Piaget "... de um lado, o cristal... de outro, a chama...", que mapeia as imagens de cristal, invariável, e chama, processo, na relação entre estrutura lingüística, essencialmente formal, e fenômeno, a principal marca dos funcionalismos na lingüística.

Dentre os funcionalismos que se aderem ao "fenômeno", destacamos aquele que praticamos, por tratar-se de uma abordagem que busca construir uma ponte entre as ciências sociais e as psicológicas (Gumperz & Levinson, 1996:10), decorrente da integração entre o mental, cognitivo, subjetivo e o social, situado – o cognitivismo social.

Uma abordagem sociológica da cognição investiga os processos interpretativos da interação social cotidiana, bem como a solução de impasses em contextos organizacionais. Uma análise etnográfica da interação demonstra que processos interpretativos sociais e estruturas de autoridade formal são inter-relacionados. Tal abordagem desenvolve preocupações sociológicas constantes sobre a interação entre organização social, atividade coletiva e mente. Também compartilha algumas questões com outras disciplinas e tradições de pesquisa (Cf. Saferstein, 1995:140-141):

> a) a produção interacional da organização social através de atividades práticas de construção de sentidos, particularmente lingüísticos (etnometodologia, análise da conversação, análise de dramas e frames).
> b) aspectos sociais da cognição, como a relação entre o ambiente e interação, distribuição de conhecimento e organização da memória (antropologia cognitiva, psicologia cognitiva).
> c) como o conhecimento relevante para um contexto ou atividade particular é desenvolvido e transmitido através da língua (análise lingüística do discurso)
> d) padrões de uso lingüístico, como componentes de diferenças ou semelhanças culturais (lingüística, antropologia, etnografia da comunicação).

> e) língua enquanto forma de ação, e instância epistemológica como conseqüência do uso lingüístico em contextos específicos (filosofia da linguagem).
> f) as conseqüências epistemológicas das ações humanas e seus resultados tangíveis (fenomenologia, pragmatismo).

O enfoque sociológico da cognição se alinha à antropologia lingüística ao reconhecer que uma clara compreensão do contexto etnográfico do uso da língua é necessário a fim de se analisar a fala real e que, sem tal contexto, os analistas são incapazes de identificar aspectos relevantes da fala, exceto se imaginarem uma estrutura social na qual esta fala pudesse ser entendida. No entanto, as bases experienciais e cognitivas desta estrutura social imaginária não são estudadas independentemente pelos teóricos do discurso que ignoram a etnografia. A fim de compreender os processos discursivos, pesquisadores devem entender também que a mente humana é limitada no processamento de informações on-line, ou seja, durante o momento de atividade e percepção.

Esta abordagem examina as práticas sistemáticas através das quais as pessoas constroem sentido e organizam seus ambientes, entre elas, a) a interação, cuja análise demonstra que os sentidos das ações e dos enunciados são, na prática, indeterminados, e que a compreensão é construída através de processos interpretativos sociais, tais atividades são acessíveis ao estudo empírico através da etnografia comparativa e da análise do discurso; b) o discurso, que inclui a atenção para os aspectos para-lingüísticos e não verbais da comunicação. Estudos da organização dos enunciados são ligados à pragmática, à semântica e aos aspectos performativos do discurso; c) a cognição, cujos dados, baseados em estudos etnográficos e sociolingüísticos, de solução de problemas sociais, tomada de decisão e de processos interpretativos, são comparados aos estudos da memória, funcionamento cognitivo individual, aquisição da linguagem e cognição distribuída nos campos da psicologia, neuropsicologia e ciências da computação, mantendo, entretanto, a importância primária das restrições da interação social para a cognição individual.

5. INTERAÇÃO, COGNIÇÃO E LINGUAGEM – O CONHECIMENTO REVISITADO

Tendo sido apresentadas algumas questões relativas ao interesse pelo estudo do conhecimento, tanto nas ciências lingüísticas quanto na filosofia, nossa missão agora é investigar as asserções acerca da construção do conhecimento, feitas no seio de diversas teorias, tanto de cunho lingüístico

quanto filosófico. Começaremos com as seguintes: a) o conhecimento é um processo mental, que ocorre independente do tipo e da qualidade de estímulo oriundo do mundo exterior; e b) o armazenamento, acúmulo e transmissão de informações são mais importantes para a aquisição de conhecimento do que a interação social, o 'compartilhamento' de terreno comum e a ação conjunta.

As duas primeiras afirmações refletem, em termos gerais, o mesmo pensamento teórico, aquele filiado à tradição do cristal (Piatelli-Palmarini, 1983), ou em texto mais recente, a tradição do produto em oposição à ação (Clark, 1992, 1996). Repetimos aqui a idéia contida neste posicionamento: Através de a) retoma-se o compromisso cognitivista assumido na década de 50 por Chomsky em sua teoria gerativa. A noção de cognição e, conseqüentemente, de conhecimento, longe de ater-se a uma base construcionista, de caráter sócio-cultural, é pautada numa tentativa mecanicista de processamento informacional, da identificação de processos mentais com estruturas computacionais, através de uma simbologia matemática que acreditava na possibilidade de converter (traduzir) símbolos lingüísticos em algoritmos, assim possibilitando uma teoria geral da informação, preocupação primária do grupo de cientistas do MIT interessados na criação da Inteligência Artificial (IA). Nos termos de Lakoff (apud Huck & Goldsmith, 1995:109), tal compromisso leva a sério resultados empíricos sobre a natureza da mente, de modo a fazer com que toda a teoria da linguagem se adeque a estes resultados, ou seja, conceber a linguagem como espelho da mente.

Chomsky filia-se a um programa científico que busca em Platão, principalmente, a inspiração para tratar das difíceis questões lingüísticas relacionadas ao saber. Em sua investigação sobre a aquisição da linguagem, numa clara revisita à filosofia, associada à metáfora da mente humana como um computador, elabora um esquema de como a língua "amadurece" na criança, descrito no famoso LAD (dispositivo de aquisição da linguagem). Ao lado dele, no entanto, retoma o problema de Platão, trazendo à baila a quase exclusividade do sujeito cognitivo no processamento da linguagem, indo exatamente ao extremo oposto de onde foram Saussure, Durkheim e Frege. Esta atitude revela sua filiação a um tipo de objetividade, descrita por Salomão (1999:72-3) como metafísica platônica, descrita nos seguintes termos:

> A objetividade resulta da universalização do sujeito; o repertório conceptual é atributo da mente universal infensa à experiência por princípio (porque as Idéias precedem às formas) ou pelo caráter biológico-inato que lhe atribuem neoplatônicos como Fodor ou Pinker.

> A objetividade obtida prescinde do mundo e manifesta-se pela exclusividade do sujeito. A uniformidade conceitual decorre da fundamental identidade entre os sujeitos individuais.

Esta objetividade dá ao sujeito cognitivo chomskyano um caráter desencarnado (disembodied) do contexto social em que se insere, o que se por um lado o diferencia da total exclusão subjetiva de Saussure, por outro o aproxima do sistema social também desencarnado proposto pelo mesmo Saussure como o nicho da língua.

Portanto, para o tratamento teórico da construção do conhecimento, aceitar esta asserção seria assumir o processo de conhecimento como exclusivamente subjetivo, o que nos levaria a investigar apenas os resultados da aquisição do saber na mente e no comportamento do indivíduo. Tal linha trataria a mente como o mero repositório de informações acumuladas, e talvez investigasse os usos racionais do conhecimento em questões universais. Provavelmente operaria com os estímulos mais ou menos suficientes para criar estados mentais mais ou menos competentes para o conhecimento. Ao fazer isto, evidenciaria o conhecimento em si mesmo, sem considerar sua noção cultural, seus usos sociais, formas, origens e objetivos, ou ainda o contexto em que o saber se constrói e que fatores determinaram tal construção. Assumir esta posição seria correr o risco de somente mentalizar o conhecimento, tratando-o como uma propriedade exclusiva da mente, sem histórico social definido, o que frustraria nossos projetos de contribuir para o estudo do conhecimento público, social e situado.

Em se tratando das duas asserções seguintes, como hipóteses de que: c) as estruturas lingüísticas têm papel crucial no armazenamento e na transmissão de conhecimento, bem como na construção de sentido dos objetos do mundo; e que d) a língua, através de suas estruturas, especialmente léxico-semânticas, reflete a natureza dos objetos que ela dá a conhecer, iniciarei a discussão refletindo sobre a afirmação feita por Marcuschi em texto atual (2003: 7).

> Pode-se dizer que nossas versões do mundo são sempre construídas, provisórias, praxeológicas e não devem ser tomadas como formas naturais de dizer uma suposta realidade discretizada. Como lembrado, a linguagem é uma atividade constitutiva e não uma forma de representar a realidade; mais que um retrato, a língua é um trato da realidade. Mais do que portadora de sentido, a língua seria um guia de sentidos nela inscritos... por isso mesmo ela é insuficiente. É na interação social que emergem as significações.

A síntese que o autor faz do papel da linguagem na construção dos sentidos revela a obviedade da afiliação das asserções em pauta a um posicionamento teórico/ideológico totalmente contrastante do que pessoalmente ele assume. Poderíamos situar este posicionamento em uma vertente filosófica, denominada por Salomão de metafísica aristotélica, assim configurada:

> A objetividade resulta da determinação externa do mundo sobre qualquer forma de conhecimento: a realidade está organizada em 'classes naturais' que a linguagem recobre; assim, a objetividade está garantida pela exclusão do sujeito. Esta posição... reponta nas semânticas verificacionistas. (Salomão,1999:72-3).

De fato, as afirmativas acima retomam um embate que se travou no campo da filosofia e, posteriormente, da lingüística, o qual se lê como a luta entre Mediação versus Representação, para definir o papel da linguagem em relação ao mundo e aos objetos do conhecimento. Este embate remonta ao pensamento platônico, registrado sobretudo no diálogo O Crátilo, que aponta duas correntes para explicar como a língua refere-se ao mundo – o naturalismo e o convencionalismo.

Nestas correntes era central o caráter representativo da linguagem. O diálogo sintetiza estas posições através da fala de seus personagens Crátilo, naturalista, para quem os nomes refletiam o mundo, e Hermógenes, convencionalista, defensor de que os nomes das coisas lhes são atribuídos por convenção. Da intervenção Socrática, através de quem o próprio Platão parece se expressar, no debate, decorrem as seguintes propostas, resumidas aqui segundo Rojo (1997:42):

> - tanto as coisas quanto a linguagem estão em constante movimento;
> - no início, os nomes poderiam ter exprimido o sentido das coisas, mas com o movimento, a expressão degenerou-se e as convenções fizeram-se necessárias;
> - os nomes são imitações imperfeitas das coisas;
> - a linguagem não pode nos ensinar a realidade, mas nos impede de ver a essência das coisas.

Para Aristóteles, a função da linguagem seria traduzir o mundo, pois as estruturas daquela refletem e nos permitem conhecer este. Suas principais teses defendem a existência de uma lógica pré-existente ao mundo organizado, a qual o rege; o caráter secundário, derivado da linguagem e seu reflexo do mundo e a possibilidade de se ganhar acesso às estruturas do mundo pela análise da linguagem.

Esta idéia de que a linguagem e a representação e reflexo do mundo e que através dela, ele nos é dado a conhecer, viajou milênios, assumiu novas posturas através do impasse nominalismo/realismo na idade média, revestindo-se de novas teses sobre o caráter secundário da linguagem em relação à referência, e do uso da linguagem em relação a sua gramática, para chegar até nós no século XX, esboçada no programa da semântica formal e nas teorias sobre significação e referência, defendidas por Frege (1977).

Neste quadro teórico, o tratamento da significação revela o tratamento do conhecimento sobre as coisas e sobre o mundo. A exclusão do sujeito em Frege também é reveladora do compromisso social em termos estritamente durkheimianos; e o estatuto da vericondicionalidade reflete o tipo de contexto com o que se poderia operar – um conjunto de variáveis estáticas (espácio-temporais, sociais, comunicativas) tipicamente não lingüísticas (Salomão 1997:26), o que nos dá uma amostra das teses-chave de uma tal perspectiva (abaixo, em resumo):

> - a defesa do território da semântica de qualquer intromissão subjetivista;
> - o risco de perda do valor social da significação caso este seja tratado como idéia, produto de mentes individuais;
> - conseqüente exclusão do sujeito do cálculo da significação;
> - a noção de que o significado de uma sentença equivale às condições estáticas de sua verificação em um modelo;
> - a noção de linguagem como repositório de formas e procedimentos autônomos e de estruturas pré-disponíveis.

Finalmente, as duas últimas afirmações de que e) o conhecimento, apesar de ser um processo cognitivo, opera-se e categoriza-se no contexto sócio-cultural claramente delimitado; e f) o conhecimento é um processo de construção interativo-social, que se fundamenta nas ações conjuntas dos usuários da língua em atitudes colaborativas de uns para com os outros, refletem a tese que defendemos e para a qual temos encontrado dados confirmatórios suficientes, tanto em termos de pesquisa sócio-interacional quanto cognitivista, numa versão construcionista que temos denominado sócio-cognitivismo, segundo Salomão (1997).

Um dos postulados desta hipótese, que vai de encontro aos achados da semântica formal, descrita acima, é a crença de que o significado é uma construção mental, produzida pelos sujeitos cognitivos no curso da interação comunicativa. Tal crença levanta uma barreira quase intransponível ao

tratamento vericondicional da significação em termos da verificação do sentido das estruturas lingüísticas em um modelo qualquer.

Outro aspecto que põe em questão o quadro formal da semântica e das demais teorias lingüísticas formuladas com base em seus pressupostos é o tratamento dado ao contexto, tomado como um conjunto de variáveis estáticas tipicamente não lingüísticas, noção muitas vezes endossada inclusive por correntes funcionalistas (Salomão 1999: 69). O que a hipótese sócio-cognitivista quer garantir é que o erro crasso de tratar linguagem e contexto como polaridades estanques não seja cometido.

Uma amostra da formulação interacional dada ao contexto está presente em Goodwin e Duranti (1992:6) para quem se faz necessário compreender o contexto numa dimensão fenomenológica como um modo de ação constituído socialmente, sustentado interativamente e temporalmente delimitado. Assumir esta nova concepção contextual significa atribuir um caráter dinâmico à construção de conhecimento, revelado em muitas pesquisas sócio-interacionais a partir da relação recíproca – tanto o contexto modela a prática interpretativa quanto é modelado por esta.

A afirmação de que através da representação e da mediação lingüística temos acesso aos modos de construção do conhecimento, tese filosófica milenar desde Platão e Aristóteles até Descartes e a gramática geral e razoada de Port-Royal, deixa de ser verdadeira quando postulamos a interação social e os processos cognitivos de mesclagem, integração conceptual e compressão como fundamentos da construção do saber. A crença recente é a de que o uso social da língua, e não de suas estruturas, é fundamental nos processos de construção do conhecimento, organizando-o / categorizando-o na forma de enquadres e recorrências ao invés de pacotes conceptuais dados a priori. Nestes moldes, construir o saber esclarece os processos de significação para além das teorias verificacionistas, que insistem na testagem das condições de verdade das estruturas lingüísticas e em suas relações especulares com o mundo, como teorias do conhecimento.

O que uma hipótese sócio-cognitiva postula é mais ou menos o mesmo que Franchi (1977 apud Marcuschi, 2003:3-4)) postulava: "a língua é muito mais do que uma simples mediadora do conhecimento e muito mais do que um instrumento de comunicação ou um modo de interação humana. A língua é constitutiva de nosso conhecimento".

Nos termos de Fauconnier (1994:x e xviii) "a linguagem não porta os sentidos, mas os guia". Estruturas lingüísticas são dadas como pistas no curso das enunciações do falante e acionam processos de inferenciação interpretáveis pelos participantes da comunicação: "a linguagem não realiza por si a construção cognitiva, mas oferece pistas mínimas, porém suficientes para localizar os conhecimentos e princípios apropriados a cada situação".

Esta proposta possibilita a mediação entre conhecimento acumulado em modelos culturais e pessoais e sua ativação nos eventos comunicativos em desenvolvimento na forma de esquemas conceptuais, modelos cognitivos idealizados e espaços mentais (Lakoff 1987; Fauconnier 1985, 1996, 2002). A emergência da significação, deste modo, tem essencialmente uma dimensão pública e sua interpretação é tanto ato cognitivo como ato social (cf. Salomão 1997:33).

O tipo de construcionismo aqui defendido rejeita a objetividade tanto da metafísica platônica quanto aristotélica, citada anteriormente, para eleger uma posição mediadora, a chamada metafísica kantiana, segundo a qual:

> A objetividade procede, em parte, da universalização do sujeito; há esquemas básicos apriorísticos que servem à experiência do mundo e à produção dos juízos. O conhecimento resulta *da ação-do-sujeito no mundo*, incluída aí a ação do sujeito sobre outros sujeitos (experiência comunicativa). (Salomão 1999:73 – grifo da autora).

Tal posicionamento se delineou quando o sujeito filosófico deixou de ser tratado em si e começou a ser tratado para si, capaz de pensar, produzir, trabalhar e se reapropriar da natureza, co-operando por meio da linguagem. Adotando-se a perspectiva da linguagem como interação ao invés de representação, reconhece-se que "as relações do homem com o mundo são primariamente mediadas pela linguagem e pela interpretação do outro (interação) sem a qual não há homem ou mundo diferenciados" (Rojo 1997: 45).

É neste terreno que observamos uma articulação específica entre práticas *lingüísticas* e práticas *cognitivas*. O fazer científico emerge de práticas encarnadas (embodied), elaboradas na materialidade do discurso científico entre dizer e fazer. Uma abordagem do saber, nestes termos, pode ser chamada de construtivista (em uma de suas acepções) ou emergentista, no sentido em que os objetos do saber tanto quanto os objetos do discurso são realizados interacionalmente em atividades práticas, no decorrer das quais elaboram-se as formas, os objetos, as categorias pertinentes e a inteligibilidade. A interação social é uma dimensão fundamental de tal alcance.

Os objetos do discurso e, portanto, do conhecimento, são antes de tudo definidos pelos participantes da interação e não dependem jamais de um só falante que os controla e os desenvolve solitariamente, mas do coletivo de interactantes que intervém em sua elaboração, estabilizando-os e reforçando-os e ainda reificando-os, ou até mesmo, desestabilizando-os, pondo-os em dúvida e os desviando. O enfoque dos objetos de conhecimento

através do discurso, desta forma, repousa sobre uma tripla preocupação analítica, concernente à organização seqüencial da interação, à configuração emergente da gramática e à elaboração de versões públicas do mundo (Cf. Mondada 2001: 7).

Claramente, as duas últimas asserções situam-se no campo teórico que Clark (1992: xi-xvi) denominou de tradição da ação. Distingue o autor dois tipos de tradições lingüísticas desenvolvidas a partir da segunda metade do século XX: a tradição do produto, e a tradição a ação. A primeira foi iniciada a partir do tratamento da língua no gerativismo, como sendo um produto da fonologia, da morfologia, da semântica e da sintaxe bem definidas e tem como características o fato de que a produção de significação dos enunciados fundamenta-se no conhecimento da língua; o aspecto estrutural é mais básico do que o aspecto da significação; a língua é autônoma e suficiente para centrar sua análise no nível da frase. Quanto à segunda tradição, a da ação, postulada, sobretudo pelos pragmaticistas, analistas da conversação e etnometodólogos, define o funcionamento da língua dado em níveis de ação, desde os níveis estritamente lingüísticos até os da enunciação, modalidade, cognição, situacionalidade, etc.

Clark (1996:3) introduz a tese de que o uso da linguagem é de fato uma forma de ação conjunta, e por ação conjunta entende-se aquela que é levada a termo por um conjunto de pessoas agindo coordenadamente em relação às outras. O uso da linguagem, portanto, incorpora ambos os processos individuais e sociais .

O que as pessoas fazem nas arenas do uso da linguagem é realizar ações intencionalmente. Em um nível de abstração elas negociam, fofocam, conhecem uns aos outros. Em outro nível, fazem asserções, pedidos, promessas, pedem desculpas. Fazendo isto, categorizam objetos, referem-se às pessoas e situam as coisas. Todas essas ações são conjuntas. Para compreendê-las é preciso saber o que são e como funcionam. Clark (1996: 23) aponta alguns dos traços mais elementares usados para entender a linguagem e seu uso como ação conjunta:

- a linguagem é fundamentalmente usada para propósitos sociais
- a linguagem é uma espécie de ação conjunta
- o uso da linguagem sempre envolve a significação do falante e a compreensão do interlocutor
- o lócus básico da linguagem é a conversação face a face
- o uso da linguagem geralmente tem mais de uma camada de atividade
- o estudo do uso da linguagem é uma ciência tanto cognitiva quanto social.

Nesta perspectiva, a linguagem constitui uma atividade social e cognitiva que ocorre em contextos historicamente delineados e interativamente construídos, num processo de interlocução situada em que um falante (se) oferece (como) conhecimento para o outro (Marcuschi, 2001:5). Este tipo de linguagem colaborativamente construída é terreno frutífero para a referência. Ressalte-se, porém, que a significação não se reduz às práticas interativas, que são apenas um nível em que ela se constrói. A construção se dá pelo partilhamento dos terrenos que dela participam e se envolvem, já que toda interação pressupõe comunalidade. "Todo uso significativo da língua pressupõe uma base comum" (Clark 1992:10).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O que foi dito até agora sobre a relação linguagem-cognição-conhecimento, remete-nos a uma pergunta central deste trabalho, que se não foi explicitada claramente ao longo texto, foi devido a sua diluição na discussão aqui empreendida. Tal questão faz alusão à possibilidade de o conhecimento poder ser construído de forma individual, autônoma, a partir do armazenamento de informações relevantes sobre os objetos, processadas, acessadas e tratadas mentalmente e veiculadas através das estruturas lingüísticas que refletem a natureza dos objetos dados a conhecer; ou ser parte de um processamento cognitivo, socialmente categorizado e culturalmente delimitado, que se constrói nas vias da interação social e dos processos de ações conjuntas colaborativas.

Não poderíamos concluir este trabalho respondendo positiva ou negativamente a esta pergunta, muito embora tenhamos deixado claro que os esforços de uma lingüística sócio-cognitivamente orientada apontam para uma realidade em que o individual (mental) e o coletivo (social) se entrecruzam. No entanto, dado que o próprio caráter investigativo dessa questão é processual, situado em uma tradição relativamente recente da lingüística, que procura olhar os procedimentos envolvidos no delinear de um objeto de estudo, ao invés de simplesmente apontar o seu resultado final, de produto pronto e acabado, a natureza da linha de pesquisa aqui apresentada, por ser inédita em muitas áreas cientificas, não pode fechar uma discussão longa e promissora, sem antes atingir a maturidade suficiente, no tocante aos seus objetivos e métodos.

Portanto, deixamos ao leitor, entreaberta, a porta de entrada em uma discussão que, se por um lado, parece ser árdua e de difícil solução é, ao mesmo tempo, atraente e instigadora, justamente porque nos leva a vislumbrar o desfecho de várias questões epistemológicas que há muitos anos se apresentam como definitivas e irrefutáveis, como é o caso do

objetivismo cientifico, da distinção entre ciências *hard e soft core,* a investigação da possibilidade de vida artificial, com sua respectiva inteligência, além da misteriosa natureza da mente e cérebro humanos e suas relações com o conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles. s/d. Categorias. In: O Organon (mimeo).

Bakhtin, Mikhail. 1992. *Marxismo e Filosofia da Linguagem.* 6ª Ed. São Paulo: Hucitec.

Chomsky, Noam. 1957. *Estruturas Sintácticas*. Lisboa: Edições 70.

Clark, Herbert. 1992. *Arenas of Language* Use. Chicago: Chicago University Press.

_____. 1996. *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, Gilles. 1994. *Mental Spaces*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ 1997. *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ 2002. *The way we think.* Conceptual Blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books.

Frege, Gottlob. 1977. Sobre o sentido e a referência. In: *Lógica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Cultrix: pp. 61-86.

Goodwin, C & Duranti, A. 1992. Rethinking Context: an introduction. In: *Rethinking Context.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-42.

Gumperz, John. & Levinson, Stephen. 1996. *Rethinking Linguistic Relativity.* Cambridge:Cambridge University Press.

Huck, G. & Goldsmith, J.A. 1995. *Ideology and linguistic theory:* Noam Chomsky and the deep structure debate. London/New York: Routledge.

Lakoff, George. 1987. *Women, Fire and Dangerous things*. Chicago: Chicago University Press.

Leite, Jan. 2003. Questões sócio-interacionais e cognitivas na construção do conhecimento esignificação pública do mundo. *DLCV Língua, Lingüística e Literatura,*.1:95-110.

Marcuschi, Luiz Antonio. 2001. Atos de referenciação na interação face a face.

Anais do II Congresso Internacional da ABRALIN, Fortaleza.

_____. 2003. Do código para a cognição: o processo referencial como atividade criativa. *I Conferência Lingüística e Cognição*. Campinas: Unicamp.

Mondada, Lorenza. 2001. Pour une approche conversationelle des objets de discours. *Anais do II Congresso Internacional da ABRALIN*, Fortaleza.

Oliveira, Marcos B & Oliveira, Marta K. 1999. *Investigações Cognitivas. Conceitos, Linguagem e Cultura.* Porto Alegre: ArtMed.

Piatelli-Palmarini, Massimo.1983. *Teorias de Linguagem, teorias de aprendizagem.* São Paulo: Cultrix, pp. 7-33.

Platão. s/d. *O Crátilo*, ou da exatidão das palavras, (mimeo).

Rojo, Roxane. 1997. Linguagem: representação ou mediação? *Veredas* 1:41-49.

Saferstein, Barry. 1995. Cognitive Sociology. *Handbook of Pragmatics Manual.* Amsterdan: John Benjamins, pp.140-147.

Salomão, Margarida. 1997. Gramática e Interação: o enquadre programático da hipótese sócio-cognitiva da linguagem. *Veredas* 1(1):23-39.

_____. 1999. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. *Veredas* 3(1)61-79.

Saussure, Ferdinand de. 1995. *Curso de Lingüística Geral.* São Paulo: Cultrix.

Teixeira, João F. 2000. *Mente, Cérebro & Cognição.* Petrópolis: Vozes.

Tomasello, Michael. 1999. *The cultural origins of Human Cognition.* Cambridge: Harvard University Press UP.

Vygotsky, Lev S. 1984. *A Formação Social da Mente.* São Paulo: Martins Fontes

_____. 2000. *Pensamento e Linguagem.* São Paulo: Martins Fontes

Wittgenstein, Ludwig. 1979. *Investigações Filosóficas.* 2 ed. São Paulo: Abril Cultural.

A Mensagem dos Lusíadas

Ermelinda Ferreira*
Universidade Federal de Pernambuco

***ABSTRACT**: This essay shows how the constriction of space and time by the velocity of the modern world replaced the feeling of infinite distances of the sea and the earth, experienced by the navigators and the chivalry heroes of classical epic texts like Camões' Lusíadas and Cervantes' Don Quixote, resulted in a devastating loss of the diversity of imaginary territories, a consequence forseen and, in some way, predicted by these same classics.*
Key-words: Camoens; Cervantes; Modernity; Postmodernism.

RESUMO: Este ensaio mostra como o constrangimento do espaço e do tempo pela velocidade no mundo atual substituiu o sentimento das distâncias infinitas do mar e da terra, experimentado pelos heróis navegadores e cavaleiros andantes de textos épicos clássicos como Os Lusíadas, de Camões, e o Dom Quixote, de Cervantes, levando a uma devastadora perda de territórios do imaginário em sua diversidade, uma conseqüência já prevista e, em certa medida, profetizada por esses mesmos clássicos.
Palavras-chave: Camões; Cervantes; Modernidade; Pós-modernismo.

> Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: "Navegar é preciso; viver não é preciso". Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
>
> Fernando Pessoa

Se Camões não é citado nominalmente no livro *Mensagem*, de Pessoa, é porque os ecos de *Os Lusíadas* são tão explícitos e tão altos neste texto que a citação pareceria redundância, quando não redução. Afinal, pelos critérios pessoanos, o nome é nada para o espírito que, a gozar a vida, prefere torná-la de toda a humanidade, ainda que para isso a tenha de perder como sua: "Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade". Esta frase, mais que o registro

* Doutora em Letras pela PUC-Rio, professora na UFPE.

de um nome, rende crédito à influência do humanismo camoniano sobre o poeta moderno, e nos faz pensar nos possíveis significados de *Mensagem* como uma leitura criativa de *Os Lusíadas* à luz do século XX.

Numa época em que Portugal não é mais um porto de partida aberto ao sonho infinito, mas de chegada ao afunilamento da realidade - "aqui onde o mar acaba e a terra principia" - como diz Saramago parodiando Camões, Fernando Pessoa continua a insistir no poder da imaginação. Se os corais, praias e arvoredos roubados pelos portugueses ao medo do "mar anterior" aos descobrimentos já não lhes pertence, isto não significa que a idéia do horizonte tenha sido ultrapassada. Afinal, se "outros haverão de ter o que houvermos de perder", isto não significa necessariamente que já não haja mais o que conquistar. Para o navegador, cada conquista serve principalmente para "assinalar ao tempo e aos céus" o cumprimento de sua parte na "obra ousada". Por isso, o aventureiro deixa o padrão no areal moreno e navega para adiante: este é o destino dos "barões assinalados", sejam eles portugueses ou não.

Se aos homens de hoje não resta outro destino senão desviar o olhar para a "terra", é preciso, contudo, fazê-lo com o espírito dos antigos navegadores, procurando o mistério que se oculta no excessivamente exposto e devassado, e a extensão infinita que se abre no extremo que parece um limite e um fim. Daí a natureza da "Prece", cujo caráter universalista suplanta qualquer interpretação de cunho meramente patriótico, oferecendo-se ao indivíduo contemporâneo como um bálsamo: "Dá o sopro, a aragem, ou desgraça ou ânsia/com que a chama do esforço se remoça,/e outra vez conquistemos a Distância/ do mar ou outra, mas que seja nossa!" (Pessoa 1986a:55).

O objetivo deste ensaio, porém, não é realizar uma comparação entre as obras de cunho épico de Camões e Pessoa, já tantas vezes levada a cabo pelos estudiosos da literatura portuguesa, mas tentar refletir sobre a importância da leitura dos clássicos nos dias de hoje; acreditando que tais obras, quando não servem apenas para nos distrair da excessiva agitação da vida moderna, pelo menos nos fazem entender mais a fundo o nosso tempo. Diz Ítalo Calvino que o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem. E isso não presume necessariamente uma equilibrada calma interior: pode ser fruto de um nervosismo impaciente, de uma insatisfação trepidante. "Talvez o ideal fosse captar a atualidade como o rumor do lado de fora da janela, que nos adverte dos engarrafamentos do trânsito e das mudanças do tempo, enquanto acompanhamos o discurso dos clássicos, que soa claro e articulado no interior da casa" (Calvino 1994:15).

Com esse propósito, redigimos no primeiro item - "Promontórios e Moinhos de Vento: Camões e Cervantes em defesa da literatura" -, uma breve análise de episódios similares que aparecem em dois clássicos escritos em períodos muito próximos e em países vizinhos, por autores cujas histórias revelam surpreendentes pontos de contato, e que por isso parecem corroborar um certo espírito de época a cujos influxos não deveríamos nos furtar nos dias de hoje. Os clássicos são *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1572) e *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1605). Os episódios são, respectivamente, o do Adamastor, na epopéia (Canto V 37-60); e o capítulo VIII, na novela, intitulado "Do Bom Sucesso que Teve o Valoroso Cavaleiro Dom Quixote na Espantosa e Nunca Imaginada Aventura dos Moinhos de Vento".

No segundo item - "Heróstratos modernos" -, procuramos relacionar alguns aspectos do mundo atual, como o excessivo constrangimento do espaço e do tempo pela velocidade, que teria substituído o sentimento das distâncias infinitas do mar dos navegadores e dos campos dos cavaleiros andantes pelo imobilismo dos telespectadores, cuja conseqüência mais devastadora parece ser a perda de terrenos do imaginário em sua diversidade; uma perda já prevista, e em certa medida, profetizada pelos referidos clássicos da modernidade. Nesse contexto é que parecemos ouvir os ecos da mensagem dos aventureiros lusitanos de outros tempos, aclamados por Camões, no longo poema de um aventureiro do século XX que, como nenhum outro, tentou fazer de sua vida um exemplo de que "navegar é preciso, viver não é preciso".

1. PROMONTÓRIOS E MOINHOS DE VENTO: CAMÕES E CERVANTES EM DEFESA DA LITERATURA

> De que pode a imaginação nos defender senão da força pré-esvaziadora de outra imaginação?...
> Harold Bloom

Conta Borges, numa de suas parábolas supostamente retomadas de antigas narrativas das Mil e Uma Noites, a "História dos dois que sonharam e de como reagiram ao sonho". Um deles, muito rico, mas tão magnânimo e liberal que perdera todas as suas riquezas, menos a casa de seu pai, viu-se forçado a trabalhar para ter o que comer. Trabalhou tanto que o sono, certa noite, venceu-o debaixo de uma figueira em seu jardim, e no sonho alguém lhe disse que um tesouro o esperava na Pérsia, para onde deveria viajar. O

homem ergueu-se e empreendeu a longa viagem, enfrentando os perigos do deserto, dos navios, dos piratas, dos idólatras, dos rios, das feras e dos homens. Chegou finalmente ao seu destino e, extenuado, acabou adormecendo perto do pátio de uma casa muito rica, que por coincidência foi assaltada aquela noite. Tendo fugido os ladrões, apenas o homem foi capturado, e o agrediram tanto com golpes de bambu, que ele se viu perto da morte.

Dois dias depois o dono da casa mandou buscá-lo na prisão e interrogou-o sobre quem era, de onde vinha e a que viera. O outro respondeu que era do Cairo e disse-lhe o seu nome, contando que viera à Pérsia em busca da fortuna que lhe fora anunciada em sonho. Mas concluiu que, certamente, a tal fortuna prometida seriam os infortúnios e os açoites que tão generosamente havia recebido até então. O dono da casa riu até mostrar os dentes do siso e acabou por dizer-lhe: "- Homem desatinado e ingênuo, três vezes eu sonhei com uma casa na cidade do Cairo em cujo fundo existe um jardim, e no jardim um relógio de sol e depois do relógio uma figueira e depois da figueira uma fonte, e debaixo da fonte um tesouro. Não dei o menor crédito a essa mentira. Tu, entretanto, filho duma mula com um demônio, erraste de cidade em cidade, guiado apenas pela fé de teu sonho. Que eu não te volte a ver em Isfajã. Toma estas moedas e vai-te!". O homem tomou as moedas e regressou à pátria. Debaixo da fonte de seu jardim (que era o do sonho do persa), desenterrou o tesouro. (Cf. Borges 1993:81-82)

Muito da história da humanidade está contido nesta curta fábula. Todas as conquistas humanas parecem movidas pelo poder da fé em sonhos absurdos e impossíveis - mentirosos, enfim -, que se tornam a substância dos feitos posteriormente qualificados como heróicos ou geniais. As epopéias, as narrativas, os romances, não só se inspiram na realidade desta parábola, como também nascem, elas mesmas, de um processo idêntico. A fabulosa aventura dos homens que desvendaram a verdadeira forma da terra, percorrendo-a inteira em sua circunferência através do mar desconhecido, e obrigando-o a unir os continentes que antes separava nasceu, segundo se narra naquele que se tornou o grande poema épico do Renascimento, de um sonho. O sonho de dois que sonharam, como no conto de Borges.

Estava Dom Manuel, rei de Portugal, deitado em seu áureo leito, na estrofe 68 do Canto IV de *Os Lusíadas*, quando lhe apareceram em sonho, brotando das águas, dois estranhíssimos velhos que se apresentaram como os rios Indo e Ganges, e lhe fizeram profecias sobre uma terra distante, descortinando aos seus olhos uma paisagem selvática, bela e sedutora como uma canção hipnótica. Súbito, tem-se a nítida impressão de que são os velhos que sonham com o rei, e não o contrário. Sonham os velhos rios com um bravo rei ocidental, cuja ânsia e fé superam os medos e se fazem dignas da

fortuna que a Índia há muito espera revelar à humanidade: "Te avisamos que é tempo que já mandes/A receber de nós tributos grandes", incitam eles; sem confessar, porém, a natureza de tais tributos, entre os quais estava a revelação sobre a verdadeira geografia do planeta, disfarçada sob os perfumes das especiarias e as visões da rica fauna e flora inusitadas. O Oriente inspira, assim, à ação que cabe ao Ocidente realizar para que os dois extremos saibam da unidade da terra.

Ergue-se o rei no dia seguinte e, como o homem da fábula, decide pela longa viagem. Mas, no mesmo Canto, à altura da estrofe 94, eis que se apresenta aos sonhadores a voz da razão, também personificada na figura de um venerando velho que, ao contrário dos outros, nascidos da água e gotejantes, deixa-se ficar em terra firme e prefere falar aos viajantes da praia. Do fundo de sua experiência avessa à curiosidade e imune à vaidade, discursa; e as suas lúcidas palavras de alerta são como a vigília que se opõe ao torpor do sono, e que tenta afastar, com a claridade do dia, os vestígios dos sonhos e pesadelos. Besta sadia, cadáver adiado que procria, o Velho do Restelo incorpora o homem comum, sem grandes aspirações, sem nenhuma loucura, que se apega à vida do corpo como a única graça reservada ao homem, e cuida que não há maior sabedoria do que garantir a própria subsistência.

Alguns anos mais tarde, Miguel de Cervantes criaria em sua novela um tipo muito semelhante ao do Velho do Restelo de Camões, dotando-o de uma enorme barriga e de uma servil e paradoxal dedicação a Dom Quixote, o mais louco sonhador da literatura de todos os tempos. Sancho Pança eterniza-se, dessa forma, como o símbolo da chama da aventura que persiste no coração do mais obtuso ou do mais materialista dos homens. Pois, assim como ninguém se torna o escudeiro de um sonho do qual apenas duvide, também não há quem se atire com tanta paixão e "facundidade" como o Velho do Restelo contra uma ação a que seja indiferente. Diz Julio G. García Morejón (1984:20) que "a grandeza da obra cervantina é haver inoculado a semente quixotesca na alma de Sancho. Talvez esta semente seja ainda a garantia de nossa permanência sobre a face da Terra". O mesmo se pode dizer da obra camoniana, sobretudo quando o poeta se utiliza da racionalidade do Velho do Restelo para inserir no seu discurso, praticamente à revelia do personagem, um dos muitos testemunhos arrolados neste texto sobre a dívida da História para com a Literatura: em outras palavras, do fato para com a ficção; ou, como no caso do qual se trata neste Canto, da realidade para com o sonho. Assim, as imprecações do Velho (Canto IV, 102) são de ordem surpreendentemente literária:

Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
Nas ondas vela pôs em seco lenho!
Dino da eterna pena do Profundo,
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!
Nunca juízo algum, alto e profundo,
Nem cítara sonora ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória!

Como se percebe, o Velho se faz porta-voz do serviço que as letras prestam às armas, e por isso o teor de sua maldição contra os viajantes é desejar que os seus feitos sejam silenciados pelo tempo e pela indiferença das musas. Aliás, um dos veios mais ricos que a obra de Camões e a novela de Cervantes oferecem à análise é este da disputa entre as armas e as letras, que não só constituía uma causa pessoal para os dois autores - eles mesmos também soldados em certa época de suas vidas -, como, no caso dos lusíadas, também ilustrava a boa-nova cristã do amor e da paz, da qual se diziam mensageiros, sobre a antiga lei da vingança e da guerra. Além disso, a complementariedade entre as armas e as letras é uma das principais propostas do Renascimento, cujos ideais, a epopéia camoniana e a novela cervantina reproduzem.

O caráter peculiar que parece diferenciar mais acentuadamente a epopéia camoniana das epopéias clássicas, como tem sido freqüentemente apontado por muitos estudiosos, reside na inscrição explícita da voz do poeta no cerne da narrativa. Sem perder o necessário distanciamento que o narrador deve possuir, Camões utiliza-se de vários expedientes na organização estrutural da obra para insinuar-se, revelando-se ao leitor em sua individualidade (o que representava uma heresia contra as normas tradicionais da épica). Exemplos evidentes desse efeito são produzidos pelo curioso jogo temporal entre os eventos, que permitem que "profecias" perfeitamente verídicas sejam feitas pelos personagens, e sobretudo pelos excursos, digressões que conferem à epopéia camoniana o tom lírico que a caracteriza em certas estâncias, onde a presença emocional e crítica do poeta não é sequer disfarçada.

Essa técnica produz uma dicotomia no texto, onde o tema do cantado - as navegações e os feitos heróicos das armas portuguesas - não se confunde com o tema do canto - a celebração da importância do próprio canto, a tentativa de autovalorização e de persuasão dos leitores sobre a função determinante das letras para o valor social das armas. Ao atribuir inequivocamente à poesia a capacidade de perpetuar heróis, Camões não apenas nivela como feitos heróicos a viagem e a narração, mas também afirma reiteradas vezes que ambas prestam igual serviço à Pátria.

As oito estrofes que finalizam o Canto V (93-100) são talvez as que mais enfatizam este aspecto. Através delas Camões, que tanto engrandece a superioridade das armas portuguesas ao longo do poema, reconhece a inferioridade cultural de Portugal no seu desapreço à literatura e no seu descaso para com a poesia. Relacionando, exaustivamente, exemplos históricos de grandes guerreiros afeitos e reconhecidos às letras, quando não invejosos dela, conclui não ter havido "da Lácia, Grega ou Bárbara nação" um capitão de armas indiferente à arte. Portugal se lhe afigura, portanto, uma triste exceção à regra, uma nação incapaz de apreciar a poesia, por ignorá-la; e incapaz de gerar filhos ilustres nesta área. E vaticina:

> Por isso, e não por falta de natura,
> Não há também Virgílios nem Homeros;
> Nem haverá, se este costume dura,
> Pios Enéias nem Aquiles feros.
> Mas o pior de tudo é que a ventura
> Tão ásperos os fez e tão austeros,
> Tão rudos e de ingenho tão remisso.
> Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso.

A diatribe, ao que parece, perdura para além de *Os Lusíadas*, reaparecendo na Espanha com Cervantes, no capítulo XXXVIII de sua novela "Que trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as Armas e as Letras". Já aqui a defesa das letras, embora não seja tão explícita, não é menos emocionada ou emocionante do que a de Camões em seus versos. É inegável a ironia com que Cervantes põe o seu Dom Quixote a provar a pretensa superioridade das armas sobre as letras, evidente no caráter paradoxal de seus argumentos:

> Saiam da minha frente os que afirmam que as letras sobrepujam as armas; dir-lhes-ei, sejam quem forem, que não sabem o que dizem. O fim e paradeiro das letras é estabelecer, em sua exata medida, a justiça distributiva e dar a cada um o que é seu, fazendo aprender e respeitar as boas leis. Fim, por certo, generoso e elevado, digno de grande louvor, mas não de tanto como o merece aquele relativo às armas, que têm por objeto e finalidade a paz, o maior bem que podem os homens desejar nesta vida. Esta paz é o verdadeiro fim da guerra - tanto faz dizer "armas" como "guerra", pois são a mesma coisa...Cervantes (1984:359)

Aliás, é interessante verificar que nem o próprio fidalgo é tão enfático ao julgar o pleito em favor das armas, criticando "a espantosa fúria

dos endemoninhados instrumentos da artilharia moderna, que corta e acaba a vida a um militar brioso quando este estava combatendo corajosa e valentemente animado pelos sentimentos que acendem e entusiasmam os peitos generosos". Por isso ele se questiona:

> Sou capaz de afirmar que me pesa no íntimo da alma de haver abraçado este exercício de cavaleiro andante em tempos tão detestáveis como estes em que vivemos agora; porque, ainda que eu sou daqueles a quem não há perigo que meta medo, contudo muitas vezes me sinto receoso de que a pólvora e o chumbo me roubem a ocasião de tornar-me famoso e conhecido pelo valor do meu braço e pelos fios da minha boa espada em todos os ângulos da terra; porém, disponha o céu como lhe aprouver, que tanto mais estimado serei se levo a cabo o que pretendo, quanto me tenho exposto a perigos bem maiores que aqueles a que se expuseram os cavaleiros andantes dos anteriores séculos. Cervantes (1981:230)

Ora, o mais terrível perigo que enfrenta Dom Quixote é o de não poder mais realizar-se como um verdadeiro cavaleiro andante, numa época em que a cavalaria andante já estava extinta. Afinal, Dom Quixote não é senão a figura risível e estropiada de um literato que insiste em lutar no mundo com armas que não lhe pertencem. Sua Dulcinéia não é, por isso, uma mulher nem uma guerra, é a própria literatura de cavalaria, pela qual é apaixonado e em defesa da qual ousa enfrentar a artilharia pesada de um mundo onde "os sentimentos que acendem e entusiasmam os peitos generosos" perdem espaço na realidade e restam circunscritos ao espaço do *literário*: agora, pejorativamente, um sinônimo de irrealidade e loucura.

Semelhante é a empreitada de Camões que se denuncia na estrofe 78 do Canto VII: "... Mas, ó cego,/Eu, que cometo, insano e temerário,/Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,/Por caminho tão árduo, longo e vário!/ Vosso favor invoco, que navego/Por alto mar, com vento tão contrário,/ Que, se não me ajudais, hei grande medo/Que meu fraco batel se alague cedo.", prosseguindo nesse tom até o final do Canto, e retomando-o, ainda mais enfraquecido e duvidoso, no Canto X, na famosa estrofe 145:

> No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho
> Destemperada e a voz enrouquecida,
> E não do canto, mas de ver que venho
> Cantar a gente surda e endurecida.
> O favor com que mais se acende o engenho
> Não no dá a pátria, que está metida

No gosto da cobiça e na rudeza
Dhua austera, apagada e vil tristeza.

Tal coincidência não surpreende, se compararmos a similaridade das histórias pessoais de Camões e de Cervantes. "Ambos soldados, ambos heróis, ambos sentimentais, ambos infelizes, ambos cristãos, ambos eruditos, ambos mendicantes, ambos valentes, ambos mutilados, ambos proscritos, parecem" - como diz Osvaldo Orico - "filhos do mesmo capricho do destino". E embora suas obras-primas caminhem em sentido divergente - a de Camões no da pátria; a de Cervantes no do homem, encontram-se num mesmo ponto, pois, "quanto mais guardam *Os Lusíadas* seu caráter nacional, mais se universalizam; quanto mais se universaliza o *Dom Quixote*, mais se afirma seu espírito nacional" (Orico 1987:159). Para Orico, *Os Lusíadas* narram a aventura do herói para chegar ao seu destino, enquanto o *Dom Quixote* narra a façanha do destino para conseguir o heroísmo. Num, o infortúnio faz-se epopéia; noutro a epopéia torna-se infortúnio. No primeiro, assiste-se à vitória de um povo pela luta; no segundo, à luta de um homem pela vitória. A epopéia camoniana representa a batalha do herói pela quimera; a novela cervantina, a quimera do herói pela batalha.

Nos dois casos, confrontamo-nos com o terreno da quimera - do sonho, da imaginação - que tanto permite a Camões escrever o épico por excelência da cartografia do mundo atual, fecundando com palavras o espaço virgem dos Descobrimentos; como permite a Cervantes ultrapassar o propósito realista de combater o maravilhoso da literatura de cavalaria, convertendo sua novela numa antecipação contraditória da glória desse gênero. Neste aspecto, *Os Lusíadas* e o *Dom Quixote* constituem campos de batalha muito semelhantes, onde se digladiam dois entes antagônicos: a vertente do real e a vertente do ideal.

A grandeza do poeta como herói, que Camões prega acima de tudo, só encontra paralelo na grandeza do tipo quixotesco, que se estriba em jamais querer aceitar os predicados da racionalidade e em jamais ser envenenado pela dúvida, característica da civilização contemporânea - não só a dúvida cartesiana, racionalista, como a dúvida hamletiana, existencial; ambas egoístas e ambas sem guarida na alma quixotesca. Não é por acaso, conclui-se, que Camões contrapõe num mesmo canto os episódios do sonho de Dom Manuel e do discurso do Velho do Restelo. Da mesma forma, o reinvestimento de esperança no futuro com que Camões finaliza o poema parece varrer da superfície todos os percalços que o acometeram no decorrer da viagem, e que o fizeram muitas vezes recuar e questionar-se.

Em vários de seus estudos sobre *Os Lusíadas*, em particular o intitulado "Camões e a Viagem Iniciática", Helder Macedo mostra que a

modernidade da epopéia portuguesa reside na eleição do artista como herói. É a ele, Camões, e não ao personagem Vasco da Gama, que cabe o retorno à pátria e a consolidação do destino simbólico ou exemplar que toda aventura iniciática deve conter:

> A aventura iniciática de que o poema trata, no seu sentido global, não é portanto a passada, é a futura, aquela para que o poeta vem chamar, no presente, os seus contemporâneos ao regressar de uma aventura equivalente à que representa na do Gama. Desta maneira, é o poeta, é o próprio Camões quem pode assumir a função regeneradora do herói regressado à comunidade de onde havia partido para o mundo desconhecido, precisamente na medida em que assume a responsabilidade bárdica ou chamânica inerente à função social da poesia. Por isso, se a comunidade o não reconhecer como o seu herói e mensageiro, não só a necessária circulação renovada da energia espiritual em si personificada ficará para sempre perdida como, inevitavelmente, a nova aventura iniciática não virá a ser possível. (Macedo, 1980:38)

Se, em alguns momentos, o Camões narrador hesita diante da fé da comunidade em sua mensagem, sua obra como um todo ainda se estrutura e se consolida como um manifesto vivo de afirmação e de fé no poder da poesia, inaugurando o culto do artista como um gênio que, à semelhança dos antigos aventureiros, transgride as regras do real em nome de um ideal. Mais tarde, Cervantes irá desvendar o caráter quixotesco da aventura de Camões, mostrando que a salvação da comunidade pelo herói individual, seja ele guerreiro ou poeta, já não é possível nos novos tempos - vide a ironia com que a "viagem iniciática" de Dom Quixote é apreendida por seus contemporâneos, em toda a segunda parte da obra, incapazes de apreciar a grandeza de gestos alheios à lógica do senso-comum. Daí, provavelmente, a democratização feita por Cervantes do herói-autor num herói-leitor, transferindo a responsabilidade salvacionista para o sujeito comum, não necessariamente protegido dos deuses ou inspirado pelo gênio, mas movido por uma incondicional boa vontade, capaz de operar milagres e de mover montanhas.

Em graus diferentes, portanto, a epopéia de Camões e a novela de Cervantes denunciam a morte da epopéia clássica e a inviabilidade de seu modelo redentor coletivo no novo mundo. Para ambos, porém, a ilusão se afigura progressivamente como o suporte da existência; e a literatura como o lugar da loucura de todos aqueles que se esforçam ou lutam em prol de alvos supremos de idealismo, para cuja conquista a razão é insuficiente.

Toda a vida de Dom Quixote - à semelhança da aventura dos Descobrimentos pelos portugueses - é, pois, a tragédia absoluta do espírito que tenta se impor quando percebe com clareza, quase por revelação divina, a grandeza assombrosa de sua idéia e a força inviolável do seu pensamento; força e idéia que mais uma vez se chocam contra os rochedos da racionalidade humana. Os famosos episódios do Adamastor, em *Os Lusíadas*; e dos Moinhos de Vento, no *Dom Quixote*, quando cotejados, denunciam o caráter complementar existente entre as duas obras, ambas impulsionadas pela fé absoluta nos valores transcendentes do espírito.

Em seu ensaio "Uma Leitura do Adamastor", Cleonice Berardinelli mostra como Camões constrói neste seu personagem um novo mito, de profunda repercussão e penetração na alma do povo português, pelo caráter contraditório e revelador de sua natureza: "Seria demais insistir nas semelhanças entre o gigante e o povo que o afronta? Ambos são capitães do mar, ambos defendem com bravura o próprio solo, ambos sabem fazer a crua guerra, mas também são ambos sensíveis à beleza feminina, capazes de amar com extremos e contentar-se com enganos de amor"(Berardinelli 1973:40). A elevação deste personagem à condição de mito surpreende pela característica - certamente inusitada num mito inaugural do mundo moderno - que o Adamastor vai revelar como mais sincera e intrínseca à sua personalidade: a preferência pela fantasia, pela ilusão, pelo engano, expressas no pungente e patético apelo final do gigante à ninfa, sua amada (Canto V, 57):

> Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,
> Já que minha presença não te agrada,
> Que te custava ter-me neste engano,
> Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?
> Daqui me parto, irado e quase insano
> Da mágoa e da desonra ali passada,
> A buscar outro mundo, onde não visse
> Quem de meu pranto e de meu mal se risse.

Se, como afirmam Frétigny e Virel, citados pela professora, "créer un mythe nouveau, c'est projeter par refraction l'image d'une société nouvelle apte à se conformer au mythe nouveau"; e se, como afirma Cleonice Berardinelli, o Adamastor pode ser entendido como o mito, 'manifesto através da criação artística ao nível da enunciação", do novo Portugal (e, por extensão, do novo mundo por ele descortinado), poderíamos concluir que Camões, em pleno Renascimento, já vislumbrava a falência da arrogância cientificista e do apreço à realidade que parecem, à primeira

vista, alçar o homem moderno de sua condição de "bicho da terra tão pequeno".

Para o mito Adamastor, razão e ciência jamais seriam capazes de substituir ou de suplantar no coração da humana criatura o desejo de "outro mundo", lugar ideal e inatingível de projeção da imaginação e do sonho, perigosamente próximo da mentira do amor, que no poema épico de Camões percorrerá todos os níveis, desde as formas do "baixo amor", a luxúria e a cobiça, até o amor sublime, redentor das criaturas e supostamente revelador da verdade - supostamente, porque nem mesmo este amor está isento da ameaça do engano: daí a revelação da Máquina do Mundo acontecer na Ilha dos Amores, uma ilha de sonho.

Que estranho mito seria este, então, que se projetaria, falsamente derrotado, aos pés do destemido Vasco da Gama? Que terrível mito seria este que se conformaria em parecer um acidente geográfico apenas para ajustar-se ao sonho do homem que deseja ultrapassá-lo, mas cuja verdadeira natureza permaneceria traiçoeiramente pulsando sob a forma de um rochedo, ele mesmo, o rochedo, e não o gigante, obra de um encantamento? Não estaria o Adamastor profetizando, na triste efabulação de sua história, muito mais do que os castigos por ele anunciados aos viajantes num tom horrendo e grosso?

Talvez a verdadeira profecia oculta nesta passagem não resida na antecipação dos naufrágios e desastres que constituiriam a história trágico-marítma de Portugal, como parece, mas na ameaça de uma futura petrificação da alma humana que tudo pretende dominar e possuir - como o fizera o gigante -, e tudo acredita poder reduzir ao tamanho do seu intelecto e aos limites de sua experiência. Talvez o gigante devolva ao homem renascentista não o reflexo de sua verdadeira grandeza, mas uma evidência da distorção de sua visão cartesiana (e neste sentido, Camões seria terrivelmente...barroco). A demolidora indagação que Vasco da Gama lança ao guardião do medo e do mistério – "Quem és tu?" - portanto, ecoaria neste mito como num espelho, retribuindo ao homem a pergunta: "Quem és tu?"

Se fosse assim, o verdadeiro aviso do poeta aos seus contemporâneos se esconderia na tragédia do gigante, e não em seu discurso: afinal, o Adamastor sucumbe porque, deslumbrado com o tamanho que acredita possuir, é incapaz de desconfiar do tremendo poder da frágil e etérea ninfa, que lhe responde, "cum fermoso riso honesto", onde não se disfarça uma infinitamente doce ironia: "Qual será o amor bastante/De Ninfa, que sustente o dum Gigante?"

Além disso, as profecias do Adamastor já eram fatos passados para a comunidade a que se dirige o poeta incumbido de sua heróica missão e,

portanto, não funcionariam como tais. É de suspeitar, pois, que os dois "Adamastores", tão acuradamente apontados pelos críticos que revelam as diferenças no tom empregado pelo personagem nas estrofes 41-48 e 50-59, sejam realmente duas vozes distintas, dirigidas a dois públicos distanciados no tempo e no espaço.

O primeiro, o Adamastor do discurso conativo, pertenceria ao espaço diegético da história narrada por Camões, dirigindo-se a Vasco da Gama e aos demais personagens da narrativa. Sua função, ao contrário do que se poderia supor, é a de um adjuvante da ação, na medida em que os seus desafios incitam a coragem dos navegadores, e as suas profecias representam para eles uma certeza da realização do seu sonho. Afinal, anunciando-lhes os castigos vindouros, o gigante apenas confirma que o cabo será ultrapassado. Já o segundo, o Adamastor-narrador de sua própria história, funciona como um disfarce do poeta, que falaria alegoricamente aos homens de seu tempo (e de muitos tempos vindouros) sobre os perigos da ambição desmedida. Este sim, seria o verdadeiro oponente da ação, caso a sua alegoria se dirigisse à dimensão do ficcional, e não à dimensão do real, como parece acontecer.

Essas duas faces do gigante reproduziriam assim, na estrutura, o par Dom Manuel-Velho do Restelo, já estudados no Canto IV, acrescido, porém, de um adensamento no poder da profecia do segundo, pela modificação da experiência do profeta: já não se trata aqui apenas de um temeroso velho falando da praia aos intrépidos navegantes em nome do senso-comum e do bom-senso. Trata-se de um antigo e experimentado capitão do mar falando em meio às águas que o cercam do risco da ambição, que é boa serva, porém má senhora. É boa enquanto a podemos dominar, mas se corremos o risco de ser por ela dominados, então seria melhor dizer, com Shakespeare: "Cromwell, livra-te da ambição. Por esse pecado caíram os anjos". É o que parece fazer o nosso poeta, através do "segundo" Adamastor e, mais tarde, livrando-se das máscaras dos seus personagens, no revelador excurso do Canto IX, 92-95, quando se dirige "aos que as famas estimais", alertando (Canto IX, 93):

> E ponde na cobiça um freio duro,
> E na ambição também, que indignamente
> Tomais mil vezes, e no torpe e escuro
> Vício da tirania infame e urgente;
> Porque essas honras vãs, esse ouro puro,
> Verdadeiro valor não dão à gente.
> *Milhor é merecê-los sem os ter,*
> *Que possuí-los sem os merecer.*

Fazendo-nos duvidar de que os mistérios tenham sido realmente desvendados e os medos destruídos, e incitando-nos a desconfiar de que um gigante se oculta ainda no âmago dos inofensivos promontórios como o Cabo da Boa Esperança, não estaria Camões propondo o ilusionismo, e não exatamente a racionalidade, como um mito necessário ao mundo moderno? É inegável o poder de inspiração e de inscrição que o Adamastor adquire ao longo da História, impondo-se com sua magia bem mais do que o têm conseguido outros personagens; como o próprio Vasco da Gama, por exemplo, com a sua razão e a sua celebrada obediência ao poder instituído. Nossa época dominada pela imagem e pela realidade virtual não negariam, hoje, a dimensão profética de tal interpretação, como também não o negaria a significativa eclosão da literatura fantástica nos terrenos herdeiros do sonho ibérico, com um poder de influência retroativa sobre os terrenos "avós", como diz Borges, até então nunca visto na história da literatura desses povos.

Se admitirmos esta possibilidade, Dom Quixote poderia ser entendido como a mais perfeita apreensão do mito do Adamastor, expressa no homem cuja grandeza e poder consistem não em destruir gigantes ou em desvendar esfinges, mas em apaixonar os homens pela loucura de destruir o medo de gigantes e o desejo de esfinges. Tal loucura, por apoiar-se justamente na existência de gigantes e de esfinges, jamais poderia prescindir dos mesmos. Ao desafiar corajosamente gigantes que serão para sempre monstruosos, terríveis e indevassáveis, Dom Quixote empreende, na verdade, o patético combate em defesa da fantasia. Por isso, jamais cogita em fugir da realidade apenas porque ela escapa à sua compreensão, como também não tenta reduzi-la ou imobilizá-la para que se torne mais acessível à sua vitória.

Ao contrário: incorpora-se à tragédia e ao heroísmo do Quixote, tal qual à história do Adamastor, o fracasso, a decepção e a familiaridade com o engano, porque isto representa a garantia da sobrevivência dos sonhos e da magia no espírito humano. Esta é a lógica da luta absurda que se trava no episódio dos Moinhos de Vento:

> - A ventura vai guiando nossas coisas melhor do que poderíamos desejar, porque ali vês, amigo Sancho Pança, trinta desaforados gigantes a quem penso combater e tirar-lhes, a todos, as vidas.
> - Que gigantes? - disse Sancho Pança.
> - Aqueles que ali vês, com grandes braços - respondeu-lhe o amo.
> - Saiba Vossa Mercê - observou Sancho - que aqueles que assim se parecem não são gigantes, mas moinhos de vento; e o que neles parecem braços são asas que, impelidas pelo vento, fazem girar a pedra do moinho.

> Bem se percebe - respondeu Dom Quixote - que não és versado nesse assunto de aventuras; aqueles ali são gigantes; se tens medo, afasta-te e põe-te a orar, enquanto me confronto com eles em fera e desigual batalha. (Cervantes, 1984:73)

A metamorfose que se opera na visão do Quixote, portanto, parece exatamente oposta à que transforma, aos olhos dos navegadores portugueses, o gigante camoniano no cabo das Tormentas. A História revela, porém, que à perda da fé no mistério do mundo não corresponde o esperado surgimento dos super-homens tão temidos pelos deuses em *Os Lusíadas*, mas de Sanchos-Pança, presos apenas à obviedade de seu entendimento, tornados cada vez mais empobrecidos pela falta de imaginação. Por isso, para Cervantes, como profetizara Camões na história do Adamastor, a salvação individual deve ser procurada no caminho inverso, através do questionamento de todas as certezas e da redescoberta da fé no poder da imaginação e da fantasia. Já no nosso século, Pessoa, no poema "Padrão", (1986a:45) volta a confirmar o aventureiro como aquele que compreende a mensagem da Cruz:

> E a Cruz ao alto diz que o que me há na alma
> E faz a febre em mim de navegar
> Só encontrará de Deus na eterna calma
> O porto sempre por achar.

"Conseguirá Sancho convencer seu amo de que os moinhos são moinhos e não gigantes?"; indaga Morejón (1984:20), para concluir: "Nunca. Somente ele próprio, nos instantes que precedem sua morte, nos vislumbres fatais do desfecho, poderá perceber que o mundo é diferente, que está feito de outra matéria e não da matéria de seus sonhos, embora deseje de novo partir, disfarçado de pastor, para outras aventuras". A defesa dos gigantes não significa, pois, um mecanismo de alienação da realidade, mas o exercício da faculdade da imaginação, entendida como ponto de partida para toda ação humana criativa e engenhosa, que permite ao indivíduo continuar a sonhar livremente os ideais mais elevados, ainda quando os julgue irrealizáveis. Se, por um lado, a razão e o bom-senso, a fidelidade ao real imediato e o desejo de autopreservação fazem a satisfação vulgar dos contentes, aqueles a quem basta o bastante de lhes bastar; por outro lado a irracionalidade e o desejo irrefreável de aventura fazem do homem um ser híbrido, como os heróis antigos: enquanto sua metade humana definha e morre, a metade divina move horizontes e impele a história.

A vontade de Dom Quixote, que supre com superioridade o raciocínio, é o motor da aventura. Somente assim conseguiremos ver que

os moinhos são gigantes - como realmente são, e nunca melhor do que nos dias de hoje está-se percebendo isto.

2. HERÓSTRATOS MODERNOS

Queimou o sagrado templo de Diana,
Do sutil Tesifónio fabricado,
Heróstrato, por ser da gente humana
Conhecido no mundo e nomeado;
Se também com tais obras nos engana
O desejo de um nome aventajado,
Mais razão há que queira eterna glória,
Quem faz obras tão dignas de memória.

Camões, *Os Lusíadas*, II, 113

O conteúdo da memória é função da
velocidade do esquecimento.

Norman E. Spear

À parte a celebração da descoberta de novos mundos através da conquista dos mares pelos portugueses, o poema épico de Camões também é, "em grandíssima parte" - como diz Óscar Lopes (1980) - a exaltação de uma sanguinosa guerra, de uma cruzada antimuçulmana "impermeável ao ponto de vista do inimigo", que segundo o poeta e a ideologia do seu tempo constituiria, desde o início, a grande razão do Reino miraculosamente consagrado desde Ourique e tutelado pelo Céu em todos os seus lances militares. Contraditoriamente, porém, ao instaurar o poeta como herói, esse texto inaugura uma acirrada defesa da importância e da função social das letras, numa época até então dominada pelo poderio bélico das armas.

A estrofe do Canto II de *Os Lusíadas* que citamos em epígrafe exemplifica como o espírito renascentista se traduz em todo o seu esplendor no poema, ao revelar um poeta consciente não apenas de sua tarefa de glorificação dos agentes do cantado (os navegadores portugueses e seus feitos), mas também do autor do canto (o próprio artista e seu texto), em ambos os casos "responsáveis por obras bem mais dignas de memória" do que a do obscuro incendiário do templo de Diana.

É evidente que "o desejo de um nome avantajado" é partilhado tanto por Heróstrato como pelos lusíadas (entre os quais, Camões), porém não escapa ao leitor a ênfase posta na diferença entre o primeiro - configuração

da enganosa aspiração humana à fama, que não hesita em fazer da destruição de uma obra um trampolim para a louca projeção do ego -, e o legítimo direito humano à fama, conseqüência do trabalho e da edificação da obra que se pretende consagrar ao futuro e à humanidade, responsabilidade que assumem o poeta e os heróis portugueses. Discretamente, Camões e o "sutil Tesifónio", a epopéia e "o sagrado templo" se aproximam nestes versos, buscando suas naturais afinidades.

A menção a Heróstrato no poema mostra que ele subsiste, sim, mas como um nome; um nome vazio que não consegue se desvencilhar do peso eterno dos escombros e das cinzas aos quais se associou. Oposto à Fênix, Heróstrato não pode renascer. Toda a sua posteridade é construída sobre aquilo que usurpou à posteridade. Talvez a sua única grandeza seja a de "se incorporar imediatamente à companhia de todos os homens que se tornaram grandes pelo vigor de sua personalidade", como diz Fernando Pessoa, com a circunspecta e britânica ironia que lhe é peculiar: "Podemos devidamente imaginá-lo como tendo dominado os embaraços de um remorso do futuro, e enfrentando um horror dentro de si mesmo pela robustez de sua fama"(Pessoa, 1986:474).

Mas, talvez Fernando Pessoa não estivesse realmente criticando Heróstrato. Podemos, ao contrário, imaginá-lo raciocinando sobre os homens e as obras do seu tempo, e descobrindo o caráter verdadeiramente epigramático que Heróstrato adquire na modernidade. Pessoa estaria, assim, expressando o paradoxo de uma época que se consagra, com toda a seriedade, à destruição das obras e à negação do passado em nome da glorificação do indivíduo e do tempo presente. Ao queimar uma das sete maravilhas do mundo, Heróstrato torna-se o precursor da nossa moderna "idade do fogo", onde nada é feito ou pensado para perdurar, mas para arder na chama de um instante e desaparecer nas cinzas do esquecimento. Ao contrário do espírito clássico e renascentista, onde a arte e a cultura se concebem numa relação de compromisso com a vida, de onde decorre o forte pendor pedagógico dos humanistas, os herdeiros do célebre efésio congratulam-se apenas na alegria momentânea do extravazamento anárquico e na inconseqüência e gratuidade de suas ações num mundo em que já não acreditam poder atuar de maneira criativa ou edificante.

Haveria, por exemplo, um Heróstrato mais patético no seu deslumbramento diante da grandeza das possibilidades humanas, mais genuíno na inconfessável desconfiança de sua incapacidade pessoal, e mais belo na sua demasiadamente humana demonstração de vaidade e arrogância do que o homem moderno, protagonizado por um possesso Marinetti a conclamar seus jovens pares à destruição? "Venham portanto os bons incendiários de dedos carbonizados! Ei-los aqui! Ei-los aqui!... e metam

logo fogo nas prateleiras das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as sepulturas dos museus!... Oh! que elas, as telas gloriosas, nadem à deriva! Para vocês as picaretas e os martelos! Escavem os fundamentos das cidades veneráveis!"(Marinetti "O Futurismo" 20/02/1909 in: Telles, 1983:93).

Pobre Marinetti, Heróstrato dos nossos tempos desesperançados e descrentes... Hoje o encontramos já "noivo das catacumbas das bibliotecas", como ele mesmo previra, e embora não desejemos nos amotinar ao seu redor - como ele suspeitara - "ofegantes de angústia e de despeito, exasperados pela nossa (deles) orgulhosa coragem infatigável, com tanto mais de ódio quanto o seu (nosso) coração estará ébrio de amor e de admiração por nós (por eles)", podemos compreender que o que ele esperava que sentíssemos por sua geração era, na verdade, uma confissão sobre os seus confusos sentimentos para com as gerações precedentes. "De pé sobre o cimo do mundo", lançando "ainda uma vez mais o desafio às estrelas", o que Marinetti lança, como o triste incendiário de Éfeso, é apenas o seu nome e os seus vãos manifestos na História, numa flagrante anunciação desta que viria a ser, na expressão de Gilles Lipovetsky, "a era do vazio".

O que assusta em Marinetti não é o louvor da novidade, do progresso e do futuro, mas a sua desatinada ferocidade contra a memória, impressa nos documentos que registram os progressos do espírito humano ao longo das épocas. Nada lhe resta da sabedoria popular de outros incendiários bem mais simples, como a ama de Dom Quixote, no famoso episódio intitulado "Do curioso e amplo escrutínio que fizeram o cura e o barbeiro na biblioteca do nosso engenhoso fidalgo". Conta Cervantes que, para salvar Dom Quixote da loucura em que se enredava, influenciado pela literatura de cavalaria, seus amigos decidem atear fogo à sua biblioteca:

> Entraram todos, acompanhados da ama, e acharam mais de cem volumes grandes, muito bem encadernados, além de diversos tomos pequenos. Assim que os viu, a ama saiu apressadamente do aposento e voltou em seguida, com uma vasilha de água benta e um hissope, dizendo: - Tome-o Vossa Mercê, Senhor Licenciado, e benza este aposento, *pois pode haver por aqui algum feiticeiro, dos muitos que se escondem nesses livros, e que nos queira encantar, como castigo do que lhes queremos dar, desterrando-os deste mundo.* (Cervantes, 1984:78)

Esse respeito pelo espírito humano, único "feiticeiro" que se esconde nos livros e nas obras de arte de todos os tempos, desaparece no Heróstrato moderno. Nenhum impedimento parece maior a essa geração quanto a

sombra de seus precursores, pairando constante e incomodamente como um ponto de referência, um elemento de comparação, uma fonte de inspiração e um exemplo. O desejo de ruptura absoluta, associado ao egocentrismo da era moderna, é completamente diferente do impulso que move o Camões renascentista, cuja alma é tão ampla e vasta que é capaz de aprender, imitando os mestres, a não tolher a própria personalidade. O ponto de partida para a verdadeira criação no século XVI ainda é a *mimesis*, a imitação dos modelos, que incorporados e transformados pela obra mais nova inauguram um novo tempo à medida em que fazem reviver - renascer - no imaginário do presente, o passado.

Há, seguramente um elemento didático em toda grande obra. E é este justamente o seu aspecto mais generoso, talvez a ponte mesma que estabelece, para uma produção humana, os limites entre a permanência e a impermanência. Quando uma obra se propõe a transmitir a outrem a experiência que a determinou, a partilhar da sua sabedoria, ela guarda em si um elemento precioso que não é necessariamente a verdade, ou que não é absolutamente a verdade, mas que é sempre o registro das tentativas de aproximação da verdade que a época ou o artista produziram. Para os herdeiros de Heróstrato, porém, essa característica das grandes obras foi encarada como uma ameaça de constrangimento e de repressão para a criação das novas gerações, assim como a tentativa de identificação de grandes autores foi vista sob suspeita.

Coagida pela tirania do novo e pela vergonha da cópia, a modernidade passou a nivelar a expressão humana em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. "A arte moderna tende não a uma expansão, mas a uma contração", diz o dramaturgo Samuel Beckett. Mas essa contração não se observa apenas no universo artístico; ela constitui cada vez mais o cenário do mundo, onde o espaço e o tempo foram de tal modo "comprimidos" pelos satélites e pelos transportes supersônicos que o tempo tornou-se sinônimo de velocidade, e o espaço sinônimo da passagem vertiginosa de imagens e signos.

Paul Virilio comenta que a velocidade é a face oculta da riqueza. No século XVI o controle do transporte marítmo representava o controle da comunicação e, por conseguinte, do poder. Dependente dos meios de transporte, portanto, a transmissão da informação repousava sobre uma perspectiva geográfica, e implicava um lapso de tempo: o tempo necessário à transposição do espaço físico. Havia lugar e demanda para a narração escrita dos acontecimentos que asseguravam a transmissão da informação para além das distâncias a serem lentamente percorridas, e sua difusão entre um maior número de pessoas a serem, aos poucos, alcançadas.

Hoje, a comunicação prescinde dos meios de transporte. A transmissão da informação já não repousa sobre uma perspectiva espacial, mas temporal: a do tempo real dos acontecimentos. Resultado da velocidade absoluta, sem mediações, a transmissão simultânea dos fatos chega a abolir a própria noção de velocidade, ao eliminar a necessidade de deslocamento do sujeito. Através das telas de TV, de cinema, dos computadores, tornamo-nos testemunhas passivas, entre outras coisas, da mais fenomenal contração do espaço que a humanidade já pôde presenciar, percepção exatamente oposta à dos navegadores dos séculos XV e XVI, para quem o mundo era pura extensão, pura expansão espacial. Não sabiam eles que, descortinando o espaço real, estabeleciam simultaneamente os seus limites e criavam possibilidades de ultrapassá-los cada vez mais rapidamente.

O processo de eliminação das distâncias e de supressão do tempo de percurso levou ao aparecimento intempestivo dessa cidade-mundo em que se resume, hoje, o globo terrestre em sintonia e em dependência das redes de informação. Paul Virilio identifica esse fenômeno como um tipo de poluição mais grave do que as poluições atmosférica ou sonora das metrópoles — a poluição "dromosférica" - e dedica-se a analisar os efeitos, sobre nossa consciência ética, de um mundo que se organiza cada vez mais na dependência da imagem e da difusão da informação. Para o autor, a poluição da extensão geográfica pelos atuais meios de transporte e de comunicação causa danos ao sentimento de realidade em cada um de nós, e a perda de sentido de um mundo que "foi tornado menos inteiro do que reduzido pela velocidade das ondas eletromagnéticas". Nesse mundo, ao que parece, o livro, sobretudo os clássicos da literatura, as obras do passado, teriam um lugar cada vez mais restrito, porque o tipo de leitura que elas propõem pressupõe um tempo que deixa de existir rapidamente no contexto da vida moderna.

A pressa em que vivemos e a facilidade com que nos comunicamos através da tecnologia transformam os eventos históricos numa sucessão de imagens condicionadas pela aceleração. A própria guerra já não significa tanto, como no passado, a conquista de vitórias materiais (territoriais, econômicas), mas a apropriação da imaterialidade dos campos de percepção. Cria-se, como diz Virilio, o "quarto front", o novo espaço da guerra, mais decisivo que a batalha na terra, no mar e no ar, que é a batalha na tela através do bombardeio de imagens. Como esse "front" é um espaço de realidade virtual, não há mais necessidade de uma literatura de glorificação dos feitos das armas, como antes, pois o próprio meio se autoglorifica. Tudo tende à simulação, que faz dos telespectadores entrincheirados em suas poltronas "soldados de um novo front de batalha e reféns da guerra

eletrônica". A complementariedade das armas e das letras, tão almejada pelos renascentistas, atinge finalmente o seu limite numa imprevisível fusão, que destrói todo o heroísmo das armas e todo o humanismo das letras em imagens sem realidade e sem fantasia, imagens que não têm mais tempo.

Como diz Nelson Brissac Peixoto, "a guerra e o crime hoje instauram o domínio do instantâneo, das imagens de ação. Imagens feitas no calor da hora, no ritmo dos acontecimentos. Imagens movidas à velocidade. Se o mundo estivesse em paz - se pudéssemos olhar para ele com vagar - as imagens teriam tempo. Teriam tudo aquilo que as imagens apressadas não são capazes de apreender. Aquilo que em geral - apesar de estar sempre ali, na nossa frente - não conseguimos ver" (Peixoto 1992:304). Essas cenas, feitas à margem do ritmo acelerado das informações e dos acontecimentos, consistiriam para o autor o que ele chama de "imagens do invisível".

Compartilhando uma impressão semelhante, o escritor Ítalo Calvino escreveu romances onde procurou exercitar, explicitamente, a capacidade do leitor para produzir "imagens invisíveis" - como n'*O cavaleiro inexistente*, parte da trilogia dedicada "aos nossos antepassados". Também procurou justificar a importância decisiva da leitura de grandes obras na era da velocidade e do pragmatismo, num belo ensaio onde responde com grande simplicidade à indagação do título *Por que ler os clássicos*?: "A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos. E se alguém objetar que não vale a pena tanto esforço, citarei Cioran (não um clássico, pelo menos por enquanto): 'Enquanto era preparada a cicuta, Sócrates estava aprendendo uma ária na flauta. Para que lhe servirá?, perguntaram-lhe. Para aprender esta ária antes de morrer'"(Calvino 1994:16).

Parece haver um elemento natural de transcendência no espírito clássico que escapa completamente ao espírito moderno. Enquanto, para Sócrates, a natureza da transcendência residia na contribuição que a sua existência individual poderia conferir para a humanidade (o que justificava sua ânsia de aprendizado maior do que o medo da morte); para um moderno, um futurista, a natureza da transcendência reside em testar a capacidade de seu poder pessoal de subjugar e de se sobrepujar à humanidade, exercendo sobre os outros o domínio de sua vontade. Não entendem eles que os antigos são os verdadeiros modernos - como diz Bacon - e os modernos os verdadeiros antigos, porque aqueles que vêm depois sabem mais, ainda que tenham menor gênio: "A antigüidade do tempo é a juventude do mundo".

O espírito moderno parece, no entanto, reduzir a necessidade de se cultivar um mundo interior, própria do espírito clássico, substituindo-a pela necessidade de projeção da auto-imagem do sujeito sobre o mundo exterior.

Retomemos Marinetti e vejamos o que diz aos seus sucessores no tempo, que vierem procurá-lo nas catacumbas das bibliotecas:

> Nós não estaremos lá. Mas eles nos encontrarão, afinal, numa noite de inverno, em plena campanha, sob um triste hangar tamborilado pela chuva monótona, agachados perto de nossos aeroplanos trepidantes, aquecendo nossas mãos no fogo miserável feito por nossos livros de hoje, queimando alegremente sob o vôo brilhante de suas imagens. (Marinetti in: Telles, 1983:93)

Antecipando-se às novas gerações, Marinetti condena à fogueira seus escritos, nada pretendendo deixar para o futuro além do exemplo pessoal desse fascínio delirante pela própria imagem que, não se pode negar, tem rendido os seus frutos. Não obstante as flagrantes diferenças entre os valores renascentistas e os modernos, é inegável, porém, que o Marinetti vanguardista do início do século XX tenha sido insuflado, em não pouca medida, pelo próprio Renascimento. Em 1909, Marinetti (in: Telles: 1983:92) declarava que o esplendor do mundo tinha-se enriquecido com uma beleza nova: a velocidade. "Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade presente", dizia.

Qualquer semelhança com o Vasco da Gama que, diante do terrível Adamastor, apenas interroga: "Quem és tu?" - verdadeira fórmula mágica com que o homem, através da razão e da ciência, pretendia eliminar os medos medievais lançando-se à conquista dos reinos desconhecidos - não é mera coincidência. Como também não parece ser casual o orgulho da tecnologia, tão próprio dos tempos modernos, partilhado pelo capitão português, ao exibir aos atrasados mouros seu requintado arsenal de artilharia (Canto I 66-68), e pelo bélico Marinetti, deslumbrado com a agressividade das máquinas, o poder dos automóveis e dos aeroplanos.

A velocidade é, sem dúvida, um aspecto decisivo para o estudo sobre o modernismo historicamente localizado de Marinetti (e suas conseqüências no futuro), como para o estudo da modernidade de maneira mais ampla, da qual o Renascimento, e por conseguinte, Camões e Cervantes, são talvez os primeiros e decisivos arautos literários. Não porque, como sonharam os renascentistas e acreditaram os futuristas, a velocidade tenha libertado os seres humanos. Os descobrimentos e as invenções, como mostram os pensadores recentes (e como alertavam o Velho do Restelo, o

"segundo" Adamastor e o próprio Camões, n'*Os Lusíadas*; e como puderam verificar Dom Quixote e Sancho Pança na segunda metade do livro de Cervantes) não ampliaram exatamente o mundo: contraíram-no, na medida em que permitiram a redução do espírito e a imobilização da visão.

Por isso, e precisamente porque em contradição com o nosso ritmo de vida, que não conhece os tempos longos nem o respiro do *otium* humanista, a leitura dos clássicos nos permite entender quem somos e aonde chegamos, e nos restitui, sobretudo, a capacidade de sonhar e de acreditar que nem tudo está feito e que nem tudo já foi decifrado; a certeza, não importa o que digam os Heróstratos de nosso tempo, de que a vida ainda pode ser uma aventura inesgotável. É por isso que ler *Os Lusíadas*, hoje, pode ser tão ou mais estimulante e interessante do que nos tempos idos, pelo muito que revela não apenas sobre o que nos tornamos, mas principalmente sobre o que poderíamos nos tornar, se assim o desejássemos. Leitores contemporâneos do épico têm deduzido isso, como José Saramago, com a sua peça "Que farei com este livro?"; e Eduardo Lourenço (1978:158), através de ensaios que mostram como Camões "pôde exaltar aspectos de um mundo que era menos de heróis reais que da sua necessidade de os cantar para não se perder ele próprio na insondável miséria e vil tristeza quotidianas".

Afinal, "O sonho", como diz Fernando Pessoa (1986a:44), "é ver as formas invisíveis/da distância imprecisa, e, com sensíveis/movimentos da esperança e da vontade,/buscar na linha fria do horizonte/a árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte -/os beijos merecidos da Verdade." Esta parece ser, em suma, a mensagem d'*Os Lusíadas*, o livro, e talvez também dos lusíadas, o "povo valeroso" representado nas figuras de Camões e, mais tarde, do seu leitor moderno, Fernando Pessoa, que compreenderam a grandeza do sonho dos primeiros navegadores não tanto como a empresa bélica e imperialista que realmente foi, mas como uma alegoria propulsora da vida e da aventura em qualquer tempo e em qualquer lugar, e divulgaram através de suas obras a idéia de que nenhuma tempestade ou nevoeiro podem se opor ao ser humano que busca um horizonte para além de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berardinelli, Cleonice. 1973 *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC, Departamento de Assuntos Culturais.

Borges, Jorge Luis. 1993. *História universal da infâmia*. São Paulo: Globo.

_____. 1989. *Ficções*. São Paulo: Globo.

_____. 1972. *Destino y obra de Camoens*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños.

Calvino, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* 1993. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1993. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1992. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras.

Camões, Luís de. s/d. *Os Lusíadas*. 5 ed. organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

Cervantes, Miguel de. 1984. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Belo

Horizonte: Itatiaia.

Cervantes, Miguel de. 1981. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

Coelho, Jacinto do Prado. 1983. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Lisboa: Mem Martins, Publicações Europa-América.

Figueiredo, Fidelino. 1987. *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Lipovetsky, Gilles. s/d. *A era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Editora Antropos.

Lopes, Óscar. 1980. Camões como poeta das antinomias do progresso. *Camões 1*, Julho/Agosto.

Lourenço, Eduardo. 1978 *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Macedo, Helder. 1980. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores.

_____. s/d. O braço e a mente: o poeta como herói em *Os Lusíadas*. In: Arq. 81, pp. 61-72.

Marinetti. 1983. O Futurismo (1909). In:, Gilberto de Mendonça Telles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes.

Morejón, Julio G. García. 1984. A universalidade de Cervantes (Introdução). In: Miguel de Cervantes. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Orico, Osvaldo. s/d. *Camões e Cervantes*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.

Peixoto, Nelson Brissac. 1992. Ver o invisível: a ética das imagens. In: *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pessoa, Fernando. 1986a. *Mensagem*. Introdução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Difel.

_____. 1986b *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Saramago, José. 1998. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras.

Sena, Jorge de. 1980. *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do* século XVI. Lisboa: Edições 70.

Virilio, Paul. 1993. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34.

_____. 1994. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____.1993. *Cinema e guerra: logística da percepção*. São Paulo: Scritta.

Intermídia, Metapoesias e Multimídia*

Jacques Donguy
Paris I

***RÉSUMÉ**: Cet article présente les considérations éparses faites par Jacques Donguy d'après des expériences qu'il a réalisées à propos de la littérature et les nouvelles technologies. Il s'agit d'un recueil pionnier où il présente ce qui se fait dernièrement en ce domaine, dont, en outre, de bonnes références bibliographiques et des notes explicatives sur le sujet.*
Mots-clés informatique, poésie, nouvelles technologies

RESUMO: Este artigo apresenta as considerações avulsas de Jacques Donguy a respeito de literatura e novas tecnologias feitas a partir de experiências e entrevistas com grandes pesquisadores da área. Trata-se de um trabalho pioneiro que resgata o que tem sido feito neste campo fornecendo referências bibliográficas atuais e notas explicativas sobre o assunto.
Palavras-chave: informática, poesia, novas tecnologias.

O desafio do trabalho literário
(da literatura como trabalho),
é de fazer do leitor,
não mais um consumidor,
mas um produtor de texto.
(S/Z, Roland Barthes, 1970)

A linguagem é um vírus que vem do além.
(Naked Lunch, William Burroughs, 1968)

Nós viajamos atualmente
na velocidade da luz,
O presente contém todos
os futuros possíveis.
(Marshall McLuhan, Final Talks,
Toronto, Center of Culture
and Technology, 1979).

* Revisado e traduzido por Yaracylda Farias Coimet.

INTERMÍDIA

Dicks Higgins[1], teórico da intermídia, que entrevistamos em sua capela biblioteca em Baryton, em 1992, e que faleceu brutalmente em Québec, aos sessenta anos, em 26 de outubro de 1999, distinguia na sua poesia, sob o título de Metapoesias[2], a poesia postal (postal poetry), poesia conceitual (concept poetry), a poesia objeto, a vídeo poesia, a poesia visual, a poesia ação, e a poesia sonora (sound poetry). Segundo ele, o termo intermídia foi empregado pela primeira vez por Samuel Taylor Coleridge, por volta de 1812, e retomado por ele mesmo em 1965 para descrever "as produções artísticas que repousam conceptualmente sobre duas ou mais mídias reconhecidas"[3]. E ele fazia a distinção entre a "intermídia" e o "mixed media" (mídia mixta) posto que a intermídia representa uma fusão de elementos. Por exemplo, a ópera, para este estudioso, é uma mídia mixta, posto que o espectador pode legivelmente perceber a separação entre os aspectos musicais e visuais da obra[4].

Timothy Leary, desaparecido em 1996, estabeleceu um paralelo em *Cybernétiques: les techniques du Chãos (1994)*, entre a descoberta da imprensa com caracteres móveis em 1456 por Johannes Gutenberg, que dará à luz a produção em série do Assim como o livro pessoal assegurou a transição entre a sociedade feudal e a era industrial, o computador permitiu ao indivíduo evoluir para a era da informação livro pessoal e a invenção do computador pessoal nos anos 80. ""[5]. Depois, este teórico evoca a LAO, Literatura Assistida por Computador[6], através da obra de Joyce: "Joyce não era apenas escritor, mas também um "proto-hacker" que reduzia as idéias a idéias fundamentais antes de reagrupá-las em combinações ilimitadas."

[1] Ele participava do Colóquio" Art Action 1958/1998", organizado por Richard Martel para os 20 anos da revista Intervention. A longa entrevista que nós lhe consagramos foi publicada no Catálogo "Poesure et Peintrie", Centre de Ia Vieille Charité, Museu de Marselha, 1993 p. 419 a 430.

[2] Somme poetry intermedia, cartaz, 1976. Consultar obra de Dick Higgins: *Horizons*, The poetics and theory of the intermedia,. Southern. Illinois University Press, 1984.

[3] O termo, empregado pela primeira vez em 1963, apareceu em um ensaio redigido em 1965, "The intermedia essay", em um dos números da revista "Something Else Newsletters", publicado em 1966.

[4] Consultar obra de Dick Higgins: *Horizons*, The poetics and theory of the intermedia,. Southern. Illinois University Press, 1984.

[5] John Lilly escreveu em 1972 uma tese sobre o cérebro como sistema de tratamento da informação "Programming and Meta Programming in the Human Bio-Computer".

[6] N.T: Em francês computador é "ordinateur" o que justifica a sigla "LAO" e não LAC como seria possível em português.

SOM/IMAGEM

O som e a imagem. Ou a optofonética de Raoul Hausmann. Este autor, patenteou em Londres um procedimento que permitia passar do som (a voz) à imagem. Bill Viola, um artista vídeo americano, fala a respeito desta junção num catálogo de 1984: "acredito na união de todos os sentidos e na identificação dos mesmos entre si. Não concebo separadamente o som e a imagem."[7]. Som/imagem é também o procedimento aperfeiçoado pelo artista Gwek Bure-Soh e utilizado numa leitura-performance do nosso texto informatizado *tag-surfusion*, apresentado no Teatro de Aubervilhers em 1998. O som da nossa voz foi modificado pelas mãos de Bure-Soh iluminadas pela luz dos projetores, focalizadas por uma câmera de vídeo e uma interface que transformava as imagens em som através do logicial Max da IRCAM.[8]

O artista australiano Stelarc, antes de desenvolver o que ele chama de o "corpo amplificado" tinha pensado em um "intermidium" dança/artes plásticas: "Quando eu cheguei ao Japão, uma das primeiras coisas que eu fiz foi uma peça coreográfica ("dance piece"). Pedi a Franck Becker, um amigo músico, para compor uma peça para o trabalho e que não deu certo. E fiquei incrivelmente interessado em conectar o gesto corporal e a postura com o som. Surgiu-me a idéia de amplificar um sinal muscular. Agora, se eu fizer um movimento, se eu mexer meu braço... eletrodos estão fixados ria minha pele, eu posso receber o sinal, pré-amplificá-lo e fazê-lo agir."[9].

O ESTETISMO DA ESTOCAGEM

De Roussel a Burroghs, a escrita como meio de triagem e da estocagem da informação.[10] Neste processo é o acaso que faz a repartição do texto. É o que nós[11] desenvolvemos nos nossos textos informatizados, em colaboração com Guillame Loizillon, desde 1983.

---

[7] Citado por B. Boyle, Catálogo Bill Viola, Paris, ARC, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris.

[8] Espaço Renaudie, em 5 de dezembro de 1998. "Tag-Surfusion" foi publicado sob forma de livro (impressos) nas edições Evidence, em 1996 e sob forma de CD (passagens) em Opérettes d'artistes (Fractal Musik n° 2, Station Mir, Hérouville St. Clair, 1968) e (no prelo) número da revista Doc(k)s Consagrado à poesia Sonora acompanhado de 2 CD.

[9] Entrevista com Martin Thomas publicada no Electronic Arts in Australia, Nicholas Zurbrugg, Continoum - vol. 8, n° 1, 1994.

[10] Ver a tese de Chitian Globensky, *O ser imídias*, Universidade de Paris, 1997.

[11] J. Donguy e outros pesquisadores.

Dir-se-ia uma amostragem ou sampling[12], como poderia evocar nos dias de hoje um DJ.[13]

A REVOLUÇÃO NUMÉRICA

Segundo Timothy Leary, os livros pessoais a partir da Renascença geraram um nível de raciocínio individual que "metamorfoseou a sociedade". Ainda, segundo ele, "uma transformação radical da inteligência humana acontecerá quando os novos aparelhos numéricos permitirão aos indivíduos se comunicarem sem limites nem fronteiras". Segundo Arthur Kroker[14], "nós somos os primeiros cidadãos de uma sociedade que foi devorada pela tecnologia, de uma cultura que atualmente desapareceu (vanished) no sombrio vórtice da fronteira eletrônica". Donde a noção de "crash art" Arthur Kroker questiona: "Qual seria a arte na idade da física das altas energias? Donde a noção de "arte quântica", onde cada coisa pode no final de contas ser incerta, improvável e indeterminada". O que remete à noção central de acaso[15] no século XX, sobremaneira através de Cage. Uma arte "que se dissolve em detritos de uma aceleração e de uma velocidade infinita", uma estética catastrófica (Crash aesthetics), porque ela procura ultrapassar a fronteira eletrônica, a vidência da velocidade. Desaparecido no seu próprio efeito "trompe l'oeil", o vórtice eletrônico de uma identidade flutuante é finalmente libertado de uma identidade (determinada), de um gênero (determinado), de uma historicidade (local) e de uma subjetividade (corpórea). Sobre o trauma da identidade, podemos pensar em artistas como Orlan. "Além da semiologia do signo versus a linguagem de código genético se recombinando", a realidade virtual é como "o feitiço da cultura espetacular (especular) tornada realidade pela fusão de uma biologia que se recompõe e do ciberespaço". Logo, ultrapassando Guy Debord.

---

[12] Termo utilizado pelos Disk Jockey (DJ) para identificar as amostragens das seleções musicais aleatórias.

[13] Para o DJ Norman Cook, o "sampling" é uma "extensão" do seu papel de DJ, "a possibilidade de imbricar os pedaços mais sutilmente do que os leitores de CD". E ele acrescenta: "Com minhas colagens, eu tenho a impressão de pilotar um grupo sob ácido".

[14] Arthur Kroker, SPASM, Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh, St Martin's Press, New York, 1993.

[15] "Acaso" no centro nevrálgico do "Jogo de Dados", de Mallarmé, do qual nós celebramos em 1998 o centenário. Ver o Catálogo "Les Echos de Mallarmé, Du coup de Dés à l'informatique". Museu de Sens, 1998.

OUTRA ARTE INTERMÍDIA, A VÍDEO POESIA

É preciso assinalar o trabalho pioneiro do poeta visual português Melo e Castro, cujo primeiro videopoema, *Roda Lume*, data de 1968, o qual provocou um escândalo na televisão portuguesa.

A partir de 1985, ele pôde trabalhar nos estúdios de televisão, partindo de criações originais como *Poética dos Meios, Poética das Mídias, Infograffiti, e Sonhos de Geometria.* Mas o poeta visual americano Richard Kostelanetz é o que mais desenvolveu o conceito de vídeo poesia, o qual ele lança em 1975, e aprimora a partir de 1979 com as possibilidades dos geradores de caracteres. Deste modo, ele fez realizações na Experimental TV Center d'Owego Vídeo Strings, com as tomadas de memória e recortes de espaço da tela. Na Itália, Euzo Minarelli pratica a vídeo poesia desde 1978. Citamos *Volto Pagina,* em 1986 e *Videopoema, em* 1987.

A POESIA HOLOGRAMA

É uma outra mídia que parte da poesia. Richard Kostelanetz produziu em 1978 seu primeiro holograma poético, *On Holography,* sob forma de cilindro que gira levemente com cinco frases circulares. Um outro holograma será produzido em 1985, *Antitheses*, durante uma estada no Denis Gabos Laboratory, sob forma de quatro placas holográficas com pares de palavras como "Warm/Cold", "Love/Hate", "Patrimony/Parsimony", segundo o princípio de suas *Constellations.* Segundo Kostelanetz, "estas palavras parcialmente desmaterializadas têm um estatuto que (ele) ainda deve compreender". Em 1987 em Hambourg, ele realiza diferentes "masters" holográficos segundo uma técnica mais rápida, dentre os quais *HOLOGRAPHER*, onde pode-se ler, segundo a disposição das letras, HO, LOG, RAG, RAP, HER; revelando uma multiplicidade de palavras dentro da palavra "Holographer". No Brasil, deve-se citar Augusto de Campos[16] e Eduardo Kac, que vive atualmente nos Estados Unidos. O poema *Rever* de Augusto de Campos foi realizado sob forma de holograma em 1981, pelo holográfo John Webster. Em São Paulo, a técnica holográfica foi desenvolvida por Moysés Baumstein e Fernando Eugênio Catta-Preta. O primeiro holograma realizado em colaboração entre Augusto de Campos e Moysés Baumstein, LUZMENTEMUDACOR, data de 1985 e foi apresentado na exposição "TRILUZ Hologramas", no Museu de Imagem e do Som de São Paulo em dezembro de 1986. Uma outra exposição viria a ser realizada em

[16] Augusto de Campos, o autor de Poetamenor (1953), é um dos fundadores da poesia concreta brasileira.

novembro de 1987 sob o título "idéHologie" com 15 trabalhos, dos quais o POEMA BOMBA, de Augusto de Campos, em alusão à frase de Mellarmé, no qual "as letras se dispersam no espaço como uma explosão genética e/ ou um vocabulário cósmico". Eduardo Kac é o principal teórico da poesia holográfica[17]. Ele realiza em 1983, com Fernando Eugênio Catta-Preta Holo/ olho, anagrama em espelho que exporá no Museu de Arte Moderna no Rio em 1985. Outros tantos serão realizados e ele os mostrará no Museu da Imagem e do Som de São Paulo em agosto de 1985. Ele se instalará em 1989 nos Estados Unidos e começará a trabalhar sobre os holopoemas-computador. Segundo Eduardo Kac, o espaço holográfico é imaterial e pode-se criar espaços paradoxais. Ele desenvolve o conceito de "instabilidade textual" e de "signofluido".

Outras mídias tecnológicas serão empregadas, dentre as quais o néon, com Bruce Nauman e seu *Shidy for First Piece* e Maurizio Nannucci que realiza obras em néon com textos a partir de 1967, o laser, o painel luminoso; como o poema linear de 1963, misturando as línguas: *CIDADE CITY CITE*. De Augusto de Campos, exposto na Avenida Paulista em ocasião dos 100 anos desta avenida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O computador enfim, segundo Arthur Kraker "o computador não tem memória", na medida em que a memória, é, segundo Borges, o esquecimento. Eric Sérandour, no CD-ROM Alise-Doc(k)s[18] calcula seus geradores de texto através de funções matemáticas, onde ele utiliza, por exemplo, o movimento browniano ou então um diagrama de bifurcação nos fenômenos caóticos. No mesmo CD-ROM, Ladislao Paslo Györi desenvolve a Poesia Virtual (Virtual Poetry - VP) com a ajuda das palavras em 3D flutuante no espaço, se decompondo e se recompondo infinitamente como códigos genéticos. Movimento de fases e síncope. O texto em amostras ("Samples text"), texto infinito tal como nós o concebemos, "não está mais ligado à velocidade, mas à diminuição do movimento do corpo no interior de uma zona fatal de inércia"[19].

Stelarc concebeu em 1996 uma coreografia internet, *Ping* Body, entre Paris, Helsinki e Amsterdam. Seu corpo estava ligado eletronicamente, por uma interface via um computador, a um sistema de estimulação de seus

[17] Consultar "Visible Vangauge" 30.2, New Media Poetry: Poetica innovotion and new technologies' Rhode Island School of Design, 1996, p. 184. Eduardo Kac, "Holopoetry".

[18] Alive 10 - Doc(k)s, série 313-16 "Poésie et Informatique", 1997, difusão FNAC.

[19] Kroker, op. cit.

músculos. A performance podia ser vista ao vivo na internet. Segundo Stelarc, "a tecnologia acelera o corpo humano."[20], numa concepção pós Virilio, que vê na velocidade terminal, a velocidade da luz, o limite último. Resta, pois, acelerar o próprio corpo.

[20] Colóquio de São Paulo: A arte no século XXI. A humanização das tecnologias, MAC/ USP, 1995. Publicação Editora UNESP, São Paulo, Brasil, 1997. Participação de Roy Ascott, Tânia Fraga, Stelarc, David Rokeby, nós mesmos, Norman T. White, Diana Domingues, Gilberto Prado e outros.

As Diferentes Faces do Amor na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*

Sônia Lúcia Ramalho Farias
Universidade Federal de Pernambuco

ABSTRACT: This essay deals with the different faces of love in Carlos Drummond de Andrade's poetry, in an attempt to understand, in Drummond's poetic universe, some of the different configurations that the theme assumes, through the examination of four discursive modalities: love as a parody, the discourse of youth in love, the discourse of nature in love, and the erotic discourse in O amor natural *(The natural love).*
Key words: love, parody, eroticism, poetry.

RESUMO: Este ensaio aborda as diferentes faces do amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade, buscando apreender, no universo poético drummondiano, algumas das diversas configurações que o tema assume, através do exame de quatro modalidades discursivas: o amor como paródia, o discurso da juventude amorosa, o discurso da madureza amorosa e o discurso erótico d'O amor natural.
Palavras-chave: amor, paródia erotismo, poesia, Drummond.

> A literatura, mesmo descrevendo o corpo, não o expõe, e, narrando o amor, não o realiza.
>
> (Andrade 1964:585).

Qual o significado d'*O amor natural* (1992) no conjunto da obra drummondiana? Como este "escandaloso" livro de publicação póstuma se insere/inscreve na totalidade da poética amorosa do autor? É possível reconhecer na inusitada crueza do seu léxico erótico algumas marcas autorais? Constitui, ao contrário, esse despudorado "exercício estético de erotismo" (Sant'Anna. In: Andrade 1992:78) um quisto incômodo e estranho ao "familiar" corpo poético da produção anterior?

* Ensaio originalmente apresentado na *III Semana de Estudos Literários*.- Homenagem a Carlos Drummond de Andrade, promovido pelo Departamento de Letras da UFPE, outubro de 2002.

A tentativa de resposta a estas e outras questões suscitadas pela leitura dessa última e polêmica coletânea de poesia de Drummond demandaria uma paciente e perspicaz leitura de toda a sua obra poética. Melhor dizendo, pressuporia uma leitura capaz de cotejar as diversificadas configurações semânticas que o amor assume enquanto objeto temático no universo poético de Carlos Drummond de Andrade. Pois, antes de eclodir na eroticidade desnuda d'*O amor natural,* o sentimento amoroso e seu correlato, o desejo erótico, já permeiam, através de múltiplas faces, a obra do poeta mineiro, perfazendo uma polissemia de significados correlatos e suplementares. Poder-se-ia dizer, portanto, como já o fez Silviano Santiago (cf.: 1976 a:26), que o tema do amor e seus congêneres inscreve-se na lírica drummondiana via "lógica do suplemento", conforme a entende Derrida (apud Santiago 1976 b: 90).: "lógica da *différence*", do jogo de relações nunca marcado e sempre aberto, do descentramento. Lógica, enfim, da "disponibilidade de significação".

Considerando os limites deste ensaio, proponho-me, no entanto, assinalar aqui apenas algumas dessas correlações significantes, deixando de fora outras não menos relevantes, mas, no momento, impossíveis de resgatar. Esse recorte de leitura é a forma encontrada para tentar tangenciar parte das questões acima delineadas, estabelecendo, ao mesmo tempo, na medida do possível, um diálogo com a fortuna crítica mais fecunda do autor, responsável já pelo mapeamento e interpretação das configurações simbólicas mais importantes relativas ao tema aqui abordado.

Um dos primeiros exercícios de tematização do amor ocorre já na primeira fase da poesia drummondiana, especificada por *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), onde a representação do sentimento amoroso e seus correlatos verificam-se, sobretudo, através do procedimento poético da paródia. *O amor como paródia* marca, assim, as irônicas e bem humoradas especulações do poeta em torno do tema, traduzindo-se nos decantados poemas de circunstância ou nos "poemas-piada", designação atribuída por Sérgio Millet a blague tipicamente modernista, sobretudo das primeiras fases do movimento. Exemplar nesse sentido é o célebre poema "Quadrilha", apontado pela ensaística drummondiana como o "modelo do poema-piada modernista" (Merquior 1976:22), e o não menos famoso."Toada do amor", ambos inseridos no livro de estréia do autor. Se, no primeiro poema, a não correspondência amorosa é jocosamente tratada pelo reiterado movimento da dança entre pares desencontrados: "João amava Tereza, que amava Raimundo,/ que amava Maria, que amava Joaquim, que amava Lili,/ que não amava ninguém." (Andrade 1964:69), no segundo, esse mesmo desencontro é corroborado pela entoação de uma "cantiga sem eira nem beira", como diz em outro poema, que dilui via blague o conflito

sentimental tematizado:

E o amor sempre nessa toada
briga perdoa perdoa briga

Não se deve xingar a vida
a gente vive, depois esquece
Só o amor volta para brigar,
para perdoar,
amor cachorro bandido trem.

Mas, se não fosse ele, também
que graça que a vida tinha?

Mariquinha dá cá o pito,
No teu pito está o infinito
(Andrade 1964: 55-56).

Os recursos estéticos observados ao longo do poema – o quiasmo do segundo verso ("briga perdoa perdoa briga"), a dicção prosaica e coloquial que dá o tom geral do poema, acentuando-se no dístico interrogativo da terceira estrofe ("Mas, se não fosse ele, também/ que graça que a vida tinha?); a enumeração caótica de elementos díspares no último verso da segunda estrofe ("amor cachorro bandido trem), sugerindo pela ausência de pontuação entre os substantivos uma qualificação pejorativa para o amor: amor cachorro, amor bandido, num desdobramento semântico da idéia central que motiva o poema (briga perdoa perdoa briga); o tom jocoso dado pelas rimas coroadas do dístico final ("Mariquinha da cá o pito/No teu pito está o infinito") introduzem uma negatividade dissonante ao tema abordado, rompendo pelo riso com a seriedade da lírica amorosa convencional.

Já em "O amor bate na aorta", da segunda coletânea poética, a imagética do amor/desejo é ironicamente posta via paronomásia, associação semântica que Othon Moacyr Garcia denomina de "palavra puxa – palavra" ou "associação mecânica" (Garcia. In: Brayner 1978:20), como se vê na seguinte estrofe do poema:

O amor bate na porta
O amor bate na aorta
fui abrir e me constipei.
Cardíaco e melancólico
o amor ronca na horta
entre pés de laranjeira
entre uvas meio verdes
e desejos já modernos.
(Andrade 1964:85)

Um exame mais detido desse último texto permite constatar que o processo paronomásico – formado pelo núcleo temático do poema: amor/ aorta (subtendido entre ambos o termo coração, gerador da associação entre as duas primeiras palavras) – articula, através do paralelismo anafórico dos dois primeiros versos citados (O amor bate/ O amor bate), as correspondências rímicas porta/aorta/horta, desdobrando-se o poema em três cadeias semânticas distintas, mas textualmente associadas. A primeira envolve elementos do núcleo semântico tematizado: amor, [coração], aorta, cardíaco, melancólico, ronca. Assinale-se que os termos cardíaco e melancólico adjetivam metaforicamente o "eu" lírico, portador do mal do amor não correspondido ou do amor infeliz ("Fui abrir e me constipei"). Por sua vez, o verbo roncar – que introduz no quinto verso uma ruptura parcial no paralelismo anafórico dos dois primeiros versos transcritos – correlaciona-se por contigüidade – como conseqüência (todo cardíaco ronca) – ao mesmo núcleo temático do amor. A segunda cadeia associativa, formada pelo semema horta, é responsável pelo desencadeamento de novas analogias, situadas no campo semântico da botânica: "pés de laranjeiras, uvas". A adjetivação desse último termo (verdes) – alusão irônica à fábula de La Fontaine – motiva, agora por contraste, a terceira cadeia associativa: a que se estabelece entre o campo botânico e o campo amoroso, explicitando a configuração do desejo que enfecha a estrofe: "desejos já maduros".

Os processos estéticos postos em jogo pela perspectiva antilírica do poema desarticulam, assim, uma das características mais caras ao cânone romântico: o sentimento piegas do amor burguês, ou "o protótipo romântico do amor individual". Expressão esta utilizada por Sebastião Uchoa Leite (In: Brayner 1978:275), a propósito da *desarticulação* amorosa em outro poema do autor, "Necrológico dos desiludidos do amor" (cf. Andrade 1964:94-95), cuja imagética grotesca - "necrológico", "suicídio", "autópsia", "cemitério", combinada ao tratamento patético irônico a que são submetidos os apaixonados e seus espojos - "vísceras imensas", "tripas sentimentais"; "estômagos cheios de poesia", "encaixotados competentemente", "paixões de primeira e segunda classe"- tritura corrosivamente o lirismo poético da ilusão/desilusão amorosa e do amor-paixão, conforme já assinalado por outros estudiosos da obra de Drummond, a exemplo de Merquior (cf. 1976:32) e Costa Lima (cf. 1968:150-152)

Evidencia-se, assim, o humor drummondiano não apenas enquanto brincadeira gratuita, como foi entendida a blague modernista no seu contexto de origem, mas sobretudo como uma forma crítica de posicionar-se o poeta contra ideologicamente face a valores sociais e estéticos. A esse respeito diz Merquior: "Em Drummond, todo lirismo antiideológico é também antipatético" (Merquior 1976:24), embora a recíproca não seja verdadeira.

Outros poemas das duas coletâneas aqui abordadas corroboram o uso da paródia como escritura metalingüística com fins antiideológicos. Veja-se a esse respeito o poema "Sentimental", de "Alguma poesia" Aí, a paródia ao tratamento romântico do amor patenteia-se no próprio título do poema, tomado de empréstimo ao léxico clicherizado do romantismo. Os versos iniciais do poema, "Ponho-me a escrever teu nome", parecem reiterar essa apropriação lexical, configurando a escritura amorosa como um exercício narcísico de egotismo: o eu como marca da subjetividade da lírica convencional. O verso subseqüente, "com letras de macarrão", introduz, no entanto, uma dissonância fonética e semântica nessa escritura romântica. Rompe-se, assim, via estranhamento léxico-fônico com o tom poético-confessional sugerido tanto pelo sentimental do título, quanto pela primeira pessoa pronominal do verso anterior. A moderna lírica drummondiana desconstrói ainda a "elevada" retórica poética do lirismo romântico pela dicção coloquial e prosaica que se desdobra no léxico dissonantemente "antipoético" dos versos subseqüentes: "No prato a sopa esfria; cheia de escamas/ e debruçados na mesa todos contemplam esse romântico trabalho" (Andrade 1964:69). A segunda estrofe reitera a desarticulação da linguagem objeto – a lírica romântica, assimilada pelo poema em questão, introduzindo, através do adjunto adverbial de modo "desgraçadamente", uma nova dissonância lingüística na escritura romântica do amor: "Desgraçadamente falta uma letra/uma letra somente/para acabar teu nome". Nos versos finais, o romantismo é definitivamente comprometido pela voz intrusa de um "narrador anônimo" que contrapõe o devaneio amoroso próprio do projeto romântico a uma outra realidade distinta onde esse projeto não é mais possível:

> *Estás sonhado? Olha que a sopa esfria!*
> Eu estava sonhando...
> E há em todas as consciências um cartaz amarelo
> 'Nesse país é proibido sonhar'
> (Andrade 1964:69).

O tom de ligeiro desencanto que perpassa os últimos versos, articulado ao tom irônico inicial (escrita mesclada) aponta para um princípio básico que, segundo Costa Lima, subjaz e alimenta – não como tema, mas como veio subterrâneo – as mais diversas faces da obra drummondiana: o princípio corrosão, que não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. "Ao contrário, no contexto drummondiano [...] aparece como a maneira de assumir a História, de se por com ela em relação aberta [...]. O princípio corrosão é, por conseguinte, a raíz talvez amarga que irradia da percepção do que é contemporâneo". (Lima 1968:136). No que tangencia à temática

amorosa, afirma ainda o ensaísta: a corrosão drummondiana põe sob suspeita "o amor e a constelação de sentimentos a ele ligados", incidindo predominantemente sobre a lírica, "meio poético usual de transmissão desse complexo amoroso" (Lima 1964:160).

Além do poema "Sentimental", onde a musa[1] é posta para ser negada pela escritura paródica em letras de macarrão, dois outros poemas, agora de Brejo das Almas, registram bem o processo de desidealização da figura feminina via paródia: "Oceania" (cf. Andrade 1964:96) e "Desdobramento de Adalgisa" (cf. Andrade 1964: 97). Mas é, sobretudo, em um poema de A rosa do povo (1945), livro situado, conforme classificação de Afonso Romano de Sant'Anna, (cf. 1972:21-22) na terceira fase poética de Drummond, que esse processo se intensifica.

Com o significativo título de "O mito", o longo poema de quarenta e cinco quartetos e um dístico final constrói ambiguamente, ao ritmo da redondilha maior, a imagem da mulher amada e do enamorado, num duplo e simultâneo processo de mitificação/desmitificação. O texto executa esse dúplice ato de mitificar/desmitificar via escritura híbrida, que fornece o tom sério e humorístico por onde se afirma e se nega a paixão. E, através da qual, se cria/ destrói a imagem idealizada do ser inacessível, distante e ausente, decantada em verso e prosa pela lírica de outros tempos. A trigésima sétima estrofe do poema explicita esse processo de criação, a respeito do qual assim se manifesta.Silviano Santiago: "O ato de mitificar é paralelo ao de inscrever o nome da sua entre outras musas, é portanto não entendê-la (deixar de entendê-la), embora freqüentando-a com a freqüência da ausência e da escritura" (Santiago 1976a:74). Leia-se a estrofe comentada:

> Sou eu, o poeta precário
> que fez de fulana um mito,
> nutrindo-me de Petrarca,
> Ronsard, Camões e Capim;
> (Andrade 1964:163).

Como se vê, a inserção galhofeira do inusitado nome *Capim*, ao lado dos célebres nomes da lírica renascentista, inserção que tem possibilitado à fortuna crítica drummondiana diversificadas ilações interpretativas (cf. Merquior 1976:88; Santiago 1976a:74), desmantela a seriedade da constelação lírica em que se inspira o 'poeta precário' para compor a indeterminada fulana do seu "mito". O poema como um todo, se alicerça nesse movimento oscilatório. As duas primeiras estrofes introduzem

[1] Segundo Silviano Santiago (1976 a: 73), em "Sentimental" tem-se a "gênese da 'musa'" drummondiana, transformada depois em "mito" no poema homônimo de *A rosa do povo.*

já o contraste entre a reiteração ardorosa do amor mitificado e seu questionamento redutor, que rebaixa a paixão à "ilusão de sexo".

Sequer conheço Fulana,
vejo Fulana tão curto,
Fulana jamais me vê,
mas como eu amo Fulana.

Amarei mesmo Fulana?
ou é ilusão de sexo?
Talvez a linha do busto,
da perna, talvez do ombro.
(Andrade 1964:161)

As estrofes subseqüentes reafirmam a ambigüidade do processo, como já demonstrou Merquior (cf. 1976:85-89) em acurada análise do poema, onde ressalta os mecanismos estilísticos e retóricos da escritura mesclada de Drummond, possibilitadores, ao mesmo tempo, da realização/ desrealização do mito. Processo que se nutre, concomitantemente,do patético (o ridículo da situação do enamorado diante do riso indiferente da mulher amada) e de seu desmonte. E que permite ao poeta desnudar a vacuidade do mito sob o perfil estereotipado da moderna mulher burguesa fatal, sem deixar de realizar a fantasia da inacessibilidade da mulher divinizada: "branca, intata, neutra,/ rara, feita de pedra translúcida,/ de ausência e ruivos ornatos" (Andrade 1964: 162), conforme os versos transcritos. A seguir, num movimento contrário de desmitologização, entrevê, numa outra realidade social ("sem classe e sem imposto" diz o poeta), debaixo das vestes e dos trejeitos da "elétrica", "dinâmica" e "refrigerada" mulher fatal, um novo perfil feminino, completamente humanizado, como verifica ainda o autor de Verso e reverso, (cf. Merquior 1976:88), ancorado nestes versos finais do poema:

E digo a Fulana: Amiga,
afinal nos compreendemos.
Já não sofro, já não brilhas,
mas somos a mesma coisa.

(Uma coisa tão diversa
da que pensava que fôssemos).
(Andrade 1964:163).

Outras formas estéticas, além da paródica, modulam a representação do amor na poesia drummondiana. Uma delas é a do *amor erótico* que recobre diferentes modalidades discursivas no conjunto de sua lírica. A

primeira modalidade configura-se pelo *"discurso da juventude amorosa"* denominação atribuída por Silviano Santiago (cf. 1976 a: 71) aos textos poéticos que falam dos jogos sexuais e dos ritos de "iniciação amorosa" do "menino antigo" e do jovem púbere, revisitados a *posteriori,* sobretudo pela tessitura mnemônica de *Boitempo e a falta que ama* (1968) e *Menino antigo* (*Boitempo II* - 1973), não obstante sejam entrevistos num ou noutro poema das fases anteriores. A exemplo de "Iniciação amorosa", de *Alguma poesia* (cf. Andrade 1964:71-72) e de "Canto negro", de *Claro enigma* (cf. Andrade 1964:258-259). "Iniciação amorosa", embora não descarte o tom de blague e paródia[2], marca registrada da fase inicial do autor, conforme viu-se anteriormente – também não dissimula o sintoma-fetiche ("febre de quarenta graus") que assinala, como marca, o rito sacrificial de passagem para a puberdade. Ritual que inscreve o desejo erótico no "campo da exclusão" social, semantizado já, de forma diversa, pela "individualidade, liberação e aventura" que caracterizam o espaço robsoniano da ilha no poema "Infância" (Santiago: 1976a:59). Oposto, pois, a eroticidade interdita do ambiente familiar do clã mineiro.

O fio condutor que liga "Iniciação amorosa" a "Canto negro" é justamente esse espaço da exclusão, onde o desejo erótico é possível, espaço-verde "entre mangueiras" no primeiro poema e espaço negro do "negro poço" de "vulva negro-amaranto", no segundo. Em ambos, o objeto cobiçado, a mulher mulata ou negra, configura-se também socialmente por contraste àquela do universo branco familiar. O namoro às "pernas morenas da lavadeira" em *Iniciação amorosa*, prolonga-se na "cobiça", pelas negras pernas da mulher, do "Canto negro" "[...] linha/ que subindo pelo artelho/ enovelando-se no joelho/ dava ao mistério das coxas/ uma ardente pulcritude/ uma graça, uma virtude/ que nem sei como acabava" (Andrade 1964: 259).

A constelação de cerimônias, ritos e cenas que complementa a "iniciação amorosa" do "menino antigo" é minuciosamente rastreada por Silviano Santiago em sucessivas versões poéticas de *Boitempo* (1968) e *Menino antigo* (1973), como nos poemas "Ar livre", "Engate", entre outros, que possibilitam ao ensaísta configurar o "diabólico mecanismo do prazer e do martírio, da exclusão e da mistura em 'espaço verde',instituído pelo ato inaugural" (Santiago 1976a:62).

Em "Ar livre", o espaço da exclusão se faz representar pelo Cutucum, lugar marcado por excelência na poética drummondiana pelo signo do

[2] E sob essa perspectiva que Costa Lima (1968: 138) lê "Iniciação amorosa", vendo nele, para além da irreverência do poema-piada, a desconstrução dos mitos que praticavam ou tendiam a praticar seus contemporâneos. No caso específico, o mito moderno "de uma bonomia triste, mas repousante, que nos envolve enquanto povo".

negro[3], do prazer erótico, que se oferece também em espaço verde, similar ao do ritual de passagem de "Iniciação amorosa": "Sopra do Cutucum/ uma aragem de negras/ derrubadas na vargem" (Andrade 1968:54). Lugar, ainda, onde o ritual erótico da posse se oferece naturalmente, sem censura, em espetáculo a céu aberto: "A cama é a terra toda/ e o amor um espetáculo/ oferecido às vacas" (Andrade 1968:54). Lugar, finalmente, marcado pela mistura, pelo entrelaçar do negro no branco, o qual como diz Silviano aí "procura seu espaço compensatório" (Santiago 1976 a: 62) longe das leis do clã e dos valores familiares: "E todo o Cutucum/ é corpo preto-e-branco/ enlaçado em si/ e chupando, e chupando" (Andrade 1968:54).

Já o poema "Engate" preserva a mesma configuração do erótico no campo do negro e da exclusão, modificando, contudo, o cenário, que se desloca agora para o porão, lugar privilegiado da casa aos eróticos jogos furtivos do menino. Em contraposição, portanto, ao espaço do sobrado, onde jaz o morto da família, lugar marcado pelo recato e pela interdição:

O morto no sobrado
no porão a mulata
a pausa no velório
o beijo no escurinho
a pressa de engatar
o sentido da morte
na cor de teu desejo
que clareia o portão .

O morto nem ligando
(Andrade 1968:134)

Em contraste a esse espaço horizontal do desejo, corroborando a oposição entre porão e sobrado, baixo e alto, espaço da exclusão e espaço familiar, destaca-se também o poema "Orion", de Boitempo, onde a imagética do desejo reatualiza – ainda na leitura de Silviano – elementos análogos aos que configuram no universo familiar a problemática do amor no discurso da juventude amorosa:

A primeira namorada, tão alta
que o beijo não a alcançava,
o pescoço não a alcançava,
nem mesmo a voz a alcançava.
Eram quilômetro de silêncio.

[3] A imagem da estrela associa-se, na lírica drummondiana, a elementos como inacessibilidade, espiritualização, conforme viu-se anteriormente a propósito dos poemas "Castidade" e "Orion".

Luzia na janela do sobradão.
(Andrade 1968:89)

À disponibilidade da mulata no espaço transgressor do porão opõe-se agora a inacessibilidade da mulher branca no interdito do universo familiar do sobrado. A metáfora da luz através da qual se configura o corpo em desejo da mulata e que acende o desejo do menino, iluminando o porão, contrasta – assim como a estrela de outro poema, cujo significativo título: "Castidade" revela a marca do amor no campo familiar – com a luz estelar que metaforiza o interdito amoroso e a inacessibilidade da mulher/estrela na janela vertical do sobradão.

A imagética que delimita o significado do amor em "Orion: luz/ estrela/silêncio/distância/alto, inscrevendo o sentimento amoroso em relação à mulher branca, sob o signo da pureza e da castidade, em antítese à semantização do desejo sexual no espaço da exclusão, aponta no discurso da juventude amorosa do poeta para um ambíguo confronto entre prazer e pecado, transgressão e interdito, sensualidade e espiritualização, que culmina na hierarquização dos valores do universo familiar semantizado pela estrela, conforme registram significativamente os versos de "Castidade":

O PERDIDO caminho, a perdida estrela
que ficou lá longe, que ficou no alto,
surgiu novamente, brilhou novamente
como o caminho único, a solitária estrela.

Não me arrependo do pecado triste
que sujou minha carne, suja toda carne.
O caminho é tão claro, a estrela tão larga,
os dois brilham tanto que me apago neles.

Mas certamente pecarei de novo
(a estrela cala-se, o caminho perde-se),
pecarei com humildade, serei vil e pobre,
terei pena de mim e me perdoarei.

De novo a estrela brilhará, mostrando
o perdido caminho da perdida inocência.
E eu irei pequenino, irei luminoso
conversando anjos que ninguém conversa
(Andrade 1964:96)

O embate entre essas duas ordens de valores, a que aponta para a espiritualização e a que remete à sensualidade, irá se desdobrar em duas outras vertentes poéticas, ou melhor, em duas outras formas discursivas de

se tematizar o amor na obra drummondiana. A primeira, caracterizada pelo discurso poético da madureza amorosa, expressão com que assinalo – em oposição àquela cunhada por Silviano Santiago – o tratamento dispensado ao amor no intervalo poético de Claro enigma (1948), que medeia as duas formas discursivas já assinaladas: o discurso paródico da primeira fase, representado por Alguma poesia e Brejo das Almas e o discurso da juventude amorosa, concentrado sobretudo em Boitempo e Menino antigo. A segunda modalidade discursiva especifica-se pelo discurso erótico do "amor natural", representado pela coletânea homônima.

Exemplares do discurso poético da madureza amorosa são os poemas "Ingaia ciência", "Amor", "Entre o ser e as coisas", e principalmente o belíssimo "Campo de flores", que passo agora a abordar, numa correlação com "Amor e seu tempo", de As impurezas do branco (1973).

A primeira estrofe de "Campo de flores", ao mesmo tempo em que situa já o sentimento amoroso no "tempo da madureza", assinala a especificidade desse tempo, quando se circunscreve o amor: "DEUS me deu um amor no tempo de madureza,/ quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme./ Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,/ e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor" (Andrade 1964:250-251). A metáfora do título alude a um outro tempo – o da primavera, que tematiza o amor, correlacionando-o por oposição àquele da maturidade em que se situa o eu lírico da enunciação amorosa. O usufruto do amor no tempo da madureza põe, pois, em circulação dois eixos temporais contrastivos, que se interseccionam na tessitura poética para dizer do "amor maduro". Amor este capaz de resgatar – via imaginário poético – um estado primaveril que jamais foi dado ao poeta viver, mas que se faz presente enquanto construção lírica nesse tempo de madureza, tocado pelo "amor crepuscular":

> [....]
> Amanhecem de novo as antigas manhãs
> que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.
>
> Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
> imensa e contraída como letra no muro
> e só hoje presente.
> (Andrade 1964:250)

É dessa intersecção metafórica entre primavera/madureza (outono) que se constrói a oscilante imagética textual da estrofe subseqüente: "Deus me deu um amor porque o mereci./ De tantos que já tive ou tiveram em

mim,/ o sumo se espremeu para fazer um vinho/ ou foi sangue, talvez,/ que se armou em *coágulo.*" (Andrade 1964:251 – grifos nossos). A oscilação entre as imagens do *sumo/vinho*, relativas ao tempo da primavera, e as do *sangue/coágulo*, que se relacionam por contigüidade a sofrimento, morte, sendo assim também contíguas ao tempo da madureza, ecoam na imagética interseccionada da sexta estrofe, por onde se assinala o desabrochar do amor, "*rosa indecisa*", nas "*chamas extintas*", desse tempo outonal, "*Onde não há jardim*" e por isso mesmo "*as flores nascem de um/ secreto investimento em formas improváveis*" (Andrade 1964:251). Ou seja, no tempo da madureza o amor se constrói, sobretudo, como forma poética, numa confluência entre projeto amoroso e poesia. O enlace de imagens de campos semânticos díspares, o da primavera e o da idade outonal, desdobra-se, na penúltima estrofe, na tensão máxima do poema, revestindo-se no sentimento ambíguo do eu-lírico, clivado entre *angústia e êxtase:* "Seu grão de *angústia* amor já me oferece/na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia / os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura/ e o mistério que além faz os seres preciosos à visão *extasiada*" (Andrade 1964:251 – grifos nossos).

O veio metafísico do poema, característico do projeto poético drummondiano da terceira fase e, conseqüentemente, do discurso poético da madureza amorosa, busca dissolver a ambigüidade que se insinua sob os sentimentos alojados em cada uma das mãos do poeta pela *de-limitação* do eu lírico no tempo, no sentido heideggeriano do termo.(cf.:: Heidegger 1969:78). Os versos da estrofe final traduzem esse processo de *de-limitação* ao explicitar, via metalinguagem, o significado desse amor crepuscular:

> Mas, porque me tocou um amor crepuscular,
> há que amar diferente. De uma grave paciência
> ladrilhar minhas mãos. E talvez a ironia
> tenha dilacerado a melhor doação.
> Há que amar e calar.
> Para fora do tempo arrasto meus despojos
> e estou vivo na luz que baixa e me confunde.
> (Andrade 1964:251)

Pressupondo uma revisão de outras formas de tematizar o amor – a irônica, para ser mais específica – o amor da madureza descortina ao poeta uma nova visão do mundo e de si mesmo. Revela-se, assim, numa preparação epifânica, como um exercício de paciência e sabedoria, engendradas pela experiência. Correlação análoga entre amor, paciência e sabedoria pode ser lida ainda em "Amor e seu tempo", poema que estabelece um diálogo intertextual com "Campo de flores", a partir da própria delimitação e especificação do amor no tempo da madureza: "Amor é privilégio de

maduros/ estendidos na mais estreita cama,/ que se torna a mais larga e mais relvosa, / roçando, em cada poro, o céu do corpo" (Andrade 1974:36). Sem a tensão ambígua do poema anteriormente examinado, as estrofes subseqüentes de "Amor e seu tempo" corroboram a "natureza" semântica desse amor maduro, que se oferece univocamente positivo ao poeta, como coroamento de toda uma existência: "ganho não previsto", "prêmio subterrâneo e coruscante", "preço do terrestre". E que, à semelhança de "Campo de flores", configura-se como exercício de aprendizagem e deciframento, de construção poética e leitura, reiterando, assim, a correlação entre poesia e amor: "É isto, amor: o ganho não previsto,/ o prêmio subterrâneo e coruscante,/ leitura de relâmpago cifrado,/ que, decifrado, nada mais existe"/ [...]. Amor é o que se aprende no limite, /depois de se arquivar toda a ciência/ herdada, ouvida. Amor começa tarde" (Andrade 1974: 36).

"A ingaia ciência", situado na primeira parte de Claro enigma já havia entremostrado ao leitor drummondiano a correlação entre saber (ciência), amor e madureza. Só que aqui, ao contrário de "Campo de flores" e de "Amor e seu tempo", tal correlação se dá sob o signo da negatividade. É o que se constata a partir do prefixo in, anexo ao adjetivo que no título do soneto qualifica a ciência (ingaia), atribuindo-lhe uma conotação de tristeza, que o tom de desencanto do texto só irá confirmar: "A MADUREZA, essa terrível prenda/ que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,/ todo sabor gratuito de oferenda/ sob a glacialidade de uma estela[4] ,/ a madureza vê, posto que a venda/ interrompa a surpresa da janela,/ o círculo vazio, onde se estenda,/ e que o mundo converte numa cela" (Andrade 1964:236). O reiterado movimento antitético de oferta e subtração, de descortino e de interrupção da visão que caracteriza o saber da madureza, na primeira e na segunda estrofes, contamina entre outras coisas (os ócios, os quebrantos) o usufruto do amor que, sob o crivo da sabedoria da idade madura, perde, como a própria madureza, "seu sabor gratuito de oferenda": "A madureza sabe o preço exato/ dos amores, dos ócios dos quebrantos,/ e nada pode contra sua ciência" (Andrade 1964:236). O poema questiona, assim, o saber da "ingaia ciência", cuja clarividência desencantada ironicamente se destrói "no sonho da existência".

Em outros poemas de Claro enigma – a exemplo do soneto "Entre o ser e as coisas" – o discurso da madureza amorosa especula sobre a existência, o sentido e a natureza do amor, através de novas correlações

[4] A imagem da estrela associa-se, na lírica drummondiana, a elementos como inacessibilidade, espiritualização, conforme viu-se anteriormente a propósito dos poemas "Castidade" e "Orion".

discursivas que, se de um lado, parecem negar o desencanto da imagética de "ingaia ciência", aproximam-se, por outro lado, da poética de "Campo de flores" e de "Amor e seu tempo". Sobretudo pela correlação que estabelecem entre Eros e Orfeu, entre amor e projeto poético, evidenciandoum processo que permeia, em maior ou menor grau, o conjunto da obra do autor e que irá se acentuar em Claro enigma, e nos poemas experimentais de Lição de coisas (1962), notadamente em "Amar-amaro".

O primeiro terceto de "Entre o ser e as coisas" efetiva essa correlação pelo enlace do "tema do amor" ao "tema da palavra", para utilizar as expressões de Wilson Chagas (In: Brayner 1978:259), a propósito de alguns poemas do livro de 1962. Destaque-se a estrofe mencionada: "N'água e na pedra amor deixa gravados/seus hieróglifos e mensagens, suas/ verdades mais secretas e mais nuas" (Andrade 1964:248).

O "Poeta do finito e da matéria", como se define o eu lírico em "Considerações do poema" (cf. Andrade 1964:137-138) que abre A rosa do povo, escreve sobre o amor, na tessitura poética, inscrevendo-o como mensagem cifrada, hieróglifo impresso em água e sal, conforme afirma em "Entre o ser e as coisas". De forma análoga, sua poesia "de mil faces secretas" se imprime na folha do papel em branco à espera de decifração: "Trouxeste a chave?" Indaga o poeta, em texto que leva o significativo título de "Procura da poesia" (cf Andrade 1964:138-139). A busca do amor confunde-se, assim, com a busca da poesia, numa confluência entre projeto poético e projeto amoroso, reiterando ainda a imagética dos poemas atrás analisados. É o que se pode ler também em "O lutador", da coletânea *José* (1942), onde a personificação da palavra em figura feminina propicia-lhe um tratamento amoroso semelhante ao dispensado à mulher: "[...]/ Deixam-se *enlaçar,*/ tontas à *carícia/* e súbito fogem/ e não há ameaça/e nem há *sevícia/* que as traga de novo/ ao centro da praça." (Andrade 1964: 126 – grifos nossos). A luta pela palavra configura-se, assim, como uma apaixonada luta pela posse do objeto desejado, que se dá entre *tortura* e *gozo*:

[...]
Quisera possuir-te
nesse descampado,
[...]
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura
(Andrade 1964: 126)

Se amor e poesia encontram-se no mesmo campo semântico, falar do sentimento amoroso pressupõe, simultaneamente, a construção de uma linguagem poética que também diga da poesia. A primeira estrofe de "Entre o ser e as coisas" indaga sobre o amor construindo ao mesmo tempo, pelas correspondências fonéticas e paronomásicas que reiteram o jogo rítmico do verso inicial, uma significativa forma poética onde o encontro entre a matéria tematizada e o processo formal mostra-se indissolúvel: "Onda e amor, onde amor, ando indagando" (Andrade 1964: 247).

A metaforização do amor como poesia, transubstancializando o desejo erótico em tessitura poética de densidade lírica e metafísica, configura, pois, o discurso amoroso da madureza drummondiana em relação de oposição e distanciamento face ao desnudo sensualismo infanto-juvenil do discurso da juventude amorosa.

Em sentido inverso caminha *O amor natural*, em cuja elaboração discursiva o erótico eclode agora com toda sua sensualidade carnal. Ocorre aqui, como já acentuou Affonso Romano Sant'Anna (In: Andrade 1992:82), "um desnudamento temático" correlato, acrescento eu, ao desnudamento visual. Assim, o voyeurismo fetichista que configura a representação da mulher, tanto na fase do poema-piada, onde se insere a vertente paródica do amor, quanto em alguns poemas do discurso da juventude amorosa, em especial aqueles que tratam do amor interdito no universo familiar – esse voyeurismo, repita-se, cede preferencialmente lugar em *O amor natural* a exposição desnuda de cenas eróticas e ao descortino do corpo em nudez total.Isso não impede, é óbvio, a fixação ainda fetichista em algumas partes anatômicas da mulher. A exemplo de "coxas" e "bundas" (e suas variantes nádegas, nalgas), reedições voyeuristas das "pernas" e "coxas" que povoam obsessivamente o imaginário do desejo nas vertentes discursivas acima assinaladas. Só para se ter uma idéia, sete dos quarenta poemas do livro privilegiam, como tema central, uma ou outra dessas duas partes da anatomia feminina, ou ambas ao mesmo tempo. Destaque-se como ilustração o curioso título de alguns poemas: "A moça mostrava a coxa", "São flores ou são nalgas", "Coxas bundas coxas", "A bunda, que engraçada", "No corpo feminino esse retiro", "Bundamel bundalis bundacor bundamor" e, finalmente, "No mármore de tua bunda". As coxas comparecem ainda no título de um outro poema: "A castidade com que abria as coxas", não como tema central, mas como meio de acesso ao ato sexual que se tematiza.

A ênfase dada aos elementos anatômicos em destaque nos próprios títulos dos poemas põe em evidência um dos processos lingüísticos específicos da configuração da mulher em algumas das modalidades discursivas das fases drummondianas já abordadas. Especificamente, as que tratam do amor como paródia e do erótico amor juvenil. Refiro-me ao

processo metonímico, através do qual se assinala o deslocamento do objeto de desejo em alguns dos poemas contemplados nesta leitura. Tais como: "Iniciação amorosa" (onde o desejo se desloca das "pernas morenas da lavadeira" para as "duas tetas imensas" que se apresentam como sintoma febril no espaço verde do "ato inaugural"); "Sentimental" (em que a escritura do nome substitui a presença da mulher amada, independentemente da ironia), "Canto negro" (no qual a reiteração do desejo ocorre a partir da "linha reta" que semantiza as pernas, entremostrando o insinuoso caminho a percorrer). E ainda em vários outros textos situados nas vertentes destacadas, mas não inseridos no nosso *corpus* de estudo, cujo exemplo paradigmático leva o sintomático título de "As pernas" (cf.::: Andrade 1973:136).

A utilização do processo metonímico como recurso poético em *O amor natural* não constitui, todavia, um "seqüestro sexual", expressão com que Mário de Andrade (cf.::: 1974:35) assinala em *Brejo das Almas* as abundantes "notações sexuais" de partes do corpo feminino, sobretudo as pernas, através desse mecanismo que ele chama de "desvio do olhar masculino". No discurso erótico dessa última produção poética do autor, ao contrário, tal seqüestro não ocorre, pois não há propriamente um olhar desviante. O que a metonímia desloca eclode na pujança da metáfora erótica que reveste/desnuda o corpo feminino e semantiza o desejo e seus congêneres. Veja-se a propósito os versos iniciais do poema "A moça mostrava a coxa":

A moça mostrava a coxa
a moça mostrava a nádega
só não me mostrava aquilo
- concha, berilo, esmeralda –
que se entreabre quatrifólio
e encerra o gozo mais lauto,
aquela zona hiperbórea,
misto de mel e de asfalto,
porta hermética nos gonzos
de zonzos sentidos presos,
ara sem sangue de ofícios,
a moça não me mostrava
(Andrade 1992:15)

Esse longo poema de noventa e nove versos, de um único bloco compacto sem divisões de estâncias, é certamente o que concentra em todo o livro o maior número de metáforas para falar do sexo feminino. Circunscrevendo o movimento de oferta e negaceio da mulher, a instigar o desejo masculino, o poeta almeja alcançar "aquilo" que lhe é negado, pela

d'alva", "campo frio orvalhado", "gruta invisa", "erma hospedaria", "nívea rosa preta", "inacessível naveta". Entre tantas nomeações metafóricas, surge finalmente o nome literal da "coisa" cobiçada: *"púbis"* (Andrade 1992:16).

Não se trata aqui ainda de analisar essas metáforas, mas de apenas assinalar o jogo polissêmico através do qual vai se desnudando o corpo da mulher desejada no universo erótico d'*O amor natural.* Assim, se a metonímia "seqüestra" o objeto do desejo via deslocamento, a metáfora o devolve em intensidade, condensando o sentido literal no sentido metafórico, num duplo movimento de ocultação/ desvelamento. Neste sentido a metáfora tem uma função de suplência: ela repõe o que fora subtraído (deslocado) no processo metonímico. O processo metafórico se constitui, portanto, num exercício de aproximação do corpo da mulher desejada, segundo pode ser constatado a partir já do texto de abertura do livro – "Amor, pois que é palavra essencial" (Andrade 1992:5) – onde há um constante deslizamento do sentido metafórico ao literal e deste àquele. A metaforização do amor (palavra essencial) anuncia-se já no próprio título do poema, numa referência a um procedimento estético usual na lírica amorosa drummondiana – o enlace entre o tema do amor e o da palavra, já destacado anteriormente a propósito da leitura do poema "Entre o ser e as coisas" e "O lutador".

A quinta e sexta estrofes do poema inicial ajudam a compreender muito bem esse processo de deslizamento metafórico que se vem perseguindo na leitura de *O amor natural.* Num procedimento inverso ao constatado no poema "A moça mostrava as coxas", na quinta estrofe de "Amor – pois que é palavra essencial", o corpo da mulher é primeiro desnudo literalmente: "Ao delicado toque do *clitóris,*/ já tudo se transforma, num relâmpago", (Andrade 1992:6 – grifos nossos) para a seguir eclodir, no ato do amor, nesta constelação de metáforas que reatualizam parte da imagética do outro poema antes comentado: "Em pequenino ponto desse corpo,/ a fonte, o fogo, o mel se concentraram." (Andrade 1992:6). A estrofe seguinte engendra um movimento contrário: o ato sexual primeiro é circunscrito metaforicamente para no último verso da estrofe ressurgir em nomeação literal: "Vai a penetração rompendo nuvens/ e desvendando sóis tal fulgurantes/ que nunca a vista humana os suportara,/ mas, varado de luz, o *coito* segue" (Andrade 1992:6 – grifos nossos).

Vários outros poemas d'*O amor natural* reiteram a polissemia do livro, pondo em circulação um vasto campo semântico que reedita em semelhantes, diferentes e sucessivas versões a configuração do amor e seus congêneres. Mais do que percorrer a vastidão desse campo, interessa, sobretudo, cotejá-lo com a imagética das modalidades discursivas anteriormente delineadas. O intuito desse cotejo é buscar o lugar da coletânea no conjunto da obra drummondiana, visto que a imagética da obra póstuma

contempla, em um novo contexto textual e outros rearranjos estéticos, algumas das imagens que configuram o amor nas fases anteriores.

Um exame mais atento do erotismo em *O amor natural* permite lê-lo em correlação ao discurso erótico da juventude amorosa em seu duplo desdobramento semântico: aquele que configura o amor no espaço da exclusão e o outro que aponta para a espiritualização desse amor via realização dos valores do clã familiar. Por estranho que pareça, a imagética erótica desse último livro apresenta um cruzamento desses dois campos semânticos, afirmando ora um, ora outro, ou ambos ao mesmo tempo. O poema "Ó tu, sublime puta encanecida" associa a idéia de sexo no espaço da prostituição (da exclusão, portanto) a pecado, reatualizando, assim, a ótica do poema de tema similar em *Boitempo,* "A puta", cuja configuração do desejo no espaço da exclusão é tematizada sob o crivo do interdito, que, no entanto, mais aumenta o desejo do "menino antigo": "Quero conhecer a puta./A puta da cidade A única/. A fornecedora./Na Rua de Baixo/onde é proibido passar" (Andrade 1968:98). O desejo que ecoa, anaforicamente, na voz do menino, nesse poema de *Boitempo*: "[...] Eu quero /a puta /quero a puta quero a puta" (Andrade 1968:98), prolonga-se e projeta se, como fantasia, na tessitura desse outro texto d'*O amor natural:*

> Ó tu, sublime puta encanecida,
> que me negas favores dispensados
> em rubros tempos, quando nossa vida
> eram vagina e fálus entrelaçados,
>
> agora que estás velha e teus pecados
> no rosto se revelam de saída,
> [...]
> Queria teus encantos já desfeitos
> re-sentir ao império do mais puro
> tesão,e da mais breve fantasia.
> (Andrade 1992:53)

Já o poema era "Manhã de setembro" recupera de forma diversa o discurso da juventude amorosa, através de uma outra imagética – a do pássaro – que, segundo Silviano Santiago, surge naquele discurso como metáfora privilegiada, entendendo-se por esta sua recorrência suplementar em novas configurações discursivas. A imagem do pássaro comparece pela primeira vez, na tecelagem amorosa drummondiana no poema paródia, "Quero me casar" de *Alguma poesia*, através de uma analogia irônica entre a noiva buscada e o passarinho: "Procuro uma noiva/ [...] uma noiva no ar como um passarinho./Depressa, que o amor/ não pode esperar!"(Andrade 1964::73). Em *Brejo das almas* essa metáfora ressurge como "emblema do desejo

erótico" (Santiago 1976 a: 76), no poema sintomaticamente intitulado "O passarinho dela": "O passarinho dela/ é azul e encarnado/. Encarnado e azul são/as cores do meu desejo" (Andrade 1964:87). A estrofe final de "Canto negro", de *Claro enigma*, revisita no presente da enunciação textual o desejo juvenil em campo negro, através da recorrência à mesma imagética: "À beira do negro poço/debruço-me; e nele vejo,/ agora que não sou moço,/ um passarinho e um desejo." (Andrade 1964:259). Em A *vida passada a limpo* a imagem retorna no "Sonetos de pássaro", agora semantizada pelo verbo amar: "Amar um passarinho é coisa louca" (Andrade 1964:299).

Tais reedições da metáfora do pássaro nos poemas ligados ao erotismo do discurso da juventude amorosa ajudam a compreender a inserção dessa imagem aparentemente acidental e fortuita em *O amor natural,* e que aí comparece uma única vez, ao contrário de tantas outras reincidentes. Não é à toa que no poema "Era manhã de setembro" a metáfora do pássaro se situe justamente em estrofe subseqüente à outra que representa em cruzamento três momentos temporais: o passado do "menino antigo" e seu projetado futuro, que não é outro senão este do momento presente da enunciação poética. Não deixa de ser significativo também que entre a estrofe que evoca o passado do menino, projetando-lhe o futuro agora concretizado, medeie o refrão que assinala a modalidade do ato sexual praticado (o ato da felação). Vejamos as estrofes:

> O meu tempo de menino
> o meu tempo ainda futuro
> cruzados floriam junto
>
> Ela me beijava o membro
>
> Um passarinho cantava,
> bem dentro da árvore, dentro
> da terra, de mim , da morte.
> (Andrade 1992:8)

O espaço em que se dá a cena erótica – o espaço verde da grama – e a imagética da rosa/flama aí acionada evocam igualmente outros cenários por onde se realiza a temática do amor no discurso da juventude amorosa. Veja-se no poema em pauta a estrofe em que esses elementos se acham configurados: "Somente a rosa chispada/ o talo ardente, uma flama/ aquele êxtase na grama" (Andrade 1992:9). A propósito do verde do espaço basta lembrar dos poemas "Iniciação amorosa" e "Ar livre", onde a imagética do verde fundida ao elemento negro comparece como cenário do "engate" amoroso, longe do espaço familiar. A figura da "rosa chispada" e do "talo

ardente" constituem no contexto sexual do poema examinado uma variação imagética de metáforas análogas que configuram na lírica drummondiana o amor e seus similares. Cite-se a propósito ainda os "Sonetos do pássaro", em que a imagem da "rosa aberta" e do "fogo sutil" engendram a configuração metafórica da mulher/pássaro: "Batem as asas? Rosa aberta, a saia/ [...] o que é fogo sutil, soprado em neve" (Andrade 1964:299).

No poema "Era manhã de setembro" de o *Amor natural,* é curioso notar que a agressiva linguagem erótica vai se deixando contaminar por uma imagética do campo do *sagrado* e da *realeza* numa tentativa, talvez, de atenuar a descrição "naturalista" do erótico:

Ela a me beijar o membro

[...]

Não era preito de escrava...
[...]
mas presente de rainha

[...]

como beijara uma santa
no mais divino transporte
e num solene arrepio
(Andrade 1962:9)

Através da contaminação do erótico pelos elementos extraídos do campo da realeza ou da divindade, o ato da felação vai se configurando em pureza e castidade: "Dos beijos era o mais casto/ na pureza despojada/ que é própria das coisas dadas" (Andrade 1992:9). Contaminação análoga entre sexo e castidade, desejo e pudor encontra-se igualmente dramatizada no outro poema da coletânea aqui já aludido e que traz o significativo título de "A castidade com que abria as coxas":

A castidade com que abria as coxas
e reluzia a sua flora brava.
Na mansuetude das ovelhas mochas,
e tão estreita, como se alargava.

Ah, coito, coito, morte de tão vida.
sepultura na grama sem dizeres.
(Andrade 1992:67)

A tessitura poética reúne, no mesmo espaço verde da grama/ "sepultura", contaminado "pela negritude de corpo feminino", imagens e valores que, na vertente do discurso da juventude amorosa elaborado sob a perspectiva do clã mineiro, configuram-se, como se viu, opositivamente: castidade e sexualidade, coito e pureza, prazer e pecado. Não falta ao texto a imagética cristã do paraíso: o poeta metamorfoseia-se metaforicamente em Adão, diante do "fruto proibido":

> Em minha ardente substância esvaída,
> eu não era ninguém e era mil seres
> em mim ressucitados. Era Adão,
> primeiro gesto nu ante a primeira
> negritude de corpo feminino.
> (Andrade 1992:67)

A lírica dessa última fase poética de Carlos Drummond de Andrade deixa entrever, portanto, um fundo místico[5], subjacente ao despudorado erotismo carnal. Tal misticismo busca conferir, conforme foi constatado pela leitura textual, uma certa aura de espiritualização, sacralização e pureza ao amor e ao ato sexual tematizados. Ato que, numa reedição do Kama Sutra, é mostrado em diversificadas modalidades, e ao qual não falta inclusive a imagética do "canibalismo amoroso". Seja o canibalismo masculino, como se evidencia nesse poema em prosa, "Você, meu mundo meu relógio de não marcar horas", onde se lê: "Você meu andar meu ar meu comer meu descomer" (Andrade 1992:69). Seja ainda o canibalismo feminino, conforme se vê em "Mimosa boca errante": "Mimosa boca errante/ à superfície até achar o ponto/ em que te apraz colher o fruto em fogo/ que não será comido mas fruído" (Andrade 1992:34). O canibalismo da mulher se explícita ainda no título do poema "As mulheres gulosas", reafirmando-se internamente nas malhas do texto: "As mulheres gulosas/ que chupam picolé/ - diz um sábio que sabe/ - são mulheres carentes/ e o chupam lentamente/ qual se vara chupassem" (Andrade 1992:70).

---

[5] Segundo Affonso Romano de Sant'Anna (In: Drummond 1992: 81) é essa a idéia defendida em tese – a que não tive acesso – por Maria Lúcia da Paz Ferreira, em 1985, na UFRJ, cuja pesquisa teria sido orientada pelo próprio Drummond, que lhe indicou a bibliografia a respeito.A ensaísta descarta, no entanto, ainda conforme Sant'Anna, que esse fundo místico tenha um caráter religioso.Considerando, porém, a análise aqui desenvolvida, defendo o contrário. A dicção mística da coletânea póstuma do autor é ainda alimentada (retrospectivamente) pela ótica cristã que informa o discurso amoroso de o "menino antigo", sob a perspectiva do padre Júlio, representante, como foi visto, dos valores religiosos e morais do clã mineiro (cf.:::: a propósito a nota 3 deste trabalho).

Ao lado dessa imagética grosseira e machista surgem outras que buscam a essencialidade do amor/palavra, como no poema aqui já parcialmente referido, "Amor-pois que é palavra essencial", em que o poeta demanda o guiar do amor para que "reúna alma e desejo, membro e vulva" (Andrade 1992:5). E onde recorre ao mito platônico do ser original para falar do encontro amoroso, ou melhor, do entrelaçamento dos amantes em um único ser: "O corpo noutro corpo entrelaçado,/ fundido, dissolvido, volta à origem/ dos seres, que Platão viu contemplados:/ é um, perfeito em dois: são dois em um" (Andrade 1992: 5). Outras imagens já destacadas antes, em "A moça mostrava a coxa", a da "estrela d'alva", da "ara" (embora sem ofício), da "zona hiperbórea", para limitar-me apenas a estas, aproximam o campo do amor carnal do campo da espiritualização, apontando para a confluência com outros campos discursivos, em especial aquele que tematiza o amor no discurso da juventude. Estes recursos metafóricos tangenciam também, em menor intensidade, o discurso da madureza amorosa, onde o eu-lírico procura neutralizar o excesso de sensualismo do discurso juvenil via abstração e indagação filosófica. A linguagem dessa última coletânea contempla até mesmo o discurso da paródia pela dicção humorística e pelo tom de blague de certos textos, conforme constata-se no jocoso título deste poema: Bundamel bundalis bundacor bundamor (cf.: Andrade 1992:39).

Poder-se-ia dizer, portanto, para concluir, que *O amor natural*, embora talvez não tenha o virtuosismo formal da maioria dos poemas da lírica amorosa de Carlos Drummond de Andrade, guarda indubitavelmente as marcas autorais. Marcas escritas em semelhança e diferença na imagética erótica deste e dos outros livros, e que, por isso mesmo, singularizam o discurso drummondiano em suas múltiplas faces.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Carlos Drummond de. *1992. O amor natural.* Rio de Janeiro: Record.

_____1974. *As impurezas do branco.* 2 ed Rio de Janeiro: Martins Fontes.

_____1973. *Menino antigo (Boitempo II).* Rio de Janeiro: José Olympio/ INL.

_____1968. *Boitempo e a falta que ama.* Rio de Janeiro: Sabiá.

_____1965. *Lição de coisas.* 2 ed. Rio de Janeiro: José de Olympio.

_____1964. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Aguilar.

Andrade, Mário. 1974. *Aspectos da literatura brasileira.* 5 ed.. São Paulo: Martins Fontes.

Chagas, Wilson. 1978. Amar-amaro. In: Sônia Brayner, (org.) *Carlos Drummond de Andrade.* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 259-265.

Garcia, Othon M.1978. Alguns processos poéticos de Carlos Drummond de Andrade. In: Sônia Brayner (org.) *Carlos Drummond de Andrade.* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 202-234.

Heidegger, Martin. 1969. *Introdução á metafísica.* Trad. Emanuel Carneiro Leão: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Leite, Sebastião Uchoa. 1978. Drummond: Musa matéria/musa aérea. In: Sônia Brayner, (org.) *Carlos Drummond de Andrade.* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 273-282.

Lima, Luiz Costa. 1968. *Lira e Antilira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Merquior, José Guilherme. 1976. *Verso, universo em Drummond.* 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Sant'Anna, Affonso Romano de. 1992. O erotismo nos deixa *gauche?* In: Carlos Drummond de Andrade . *O amor natural.* Rio de Janeiro: Record, pp. 77-84.

_____1972. *Drummond, o gauche no tempo.* Rio de Janeiro: Lia/INL.

Santiago, Silviano. 1976a. *Carlos Drummond de Andrade.* Petrópolis, Vozes.

_____ 1976 b. (org). *Glossário de Derrida.* Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Marcas Interativas em Produções Textuais Escolares Escritas

Mozeiner Maciel Nascimento Silva
Normanda da Silva Beserra
Valéria Severina Gomes
Universidade Federal de Pernambuco

Abstract - One of the teaching practices which are still constant in the teaching-learning proccess is the simplist way that the students' written practice is seen at school. Teachers usually take into account spelling and structural questions, whereas other most relevant aspects that deal with more meaningful written practice are overlooked. According to this view, the present work aims to identify the interactive marks made by children, through an analysis of fifth grade students' written work. It also intends to highlight the importance of these sources in the interactive teacher-reader process and to reinforce the need of more meaningful approaches realated to the students' written production.
Key-words: interaction, written production, teaching

Resumo - Uma das práticas, ainda, constantes no processo de ensino-aprendizagem é a forma simplista com que os textos dos alunos são tratados na escola. Normalmente, são levadas em conta questões ortográficas e estruturais, enquanto são relegados outros tantos aspectos significativos para a construção do sentido do texto. Em vista disso, este trabalho busca, através da análise de produções textuais escritas de alunos de 5ª série, identificar as marcas de interação utilizadas pelas crianças, a fim de ressaltar a importância desses recursos no processo interativo com o professor-leitor, e reforçar a necessidade de abordagens mais amplas acerca da produção textual de alunos.
Palavras-chave: interação, produção de texto e ensino

INTRODUÇÃO

Não se pode ignorar que língua oral e língua escrita se influenciam mutuamente; assim, do mesmo modo que a língua escrita influencia a fala, sofre influência da língua falada, principalmente no momento de aquisição da escrita, mais seguramente, nos primeiros anos da vida escolar.

Segundo Pretti (2000 : 62),

> Os meios de comunicação de massa tentam, hoje, uma aproximação entre a linguagem falada e a escrita, e, por isso, a imprensa, o rádio, a tevê e o cinema servem-se, quase sempre, de uma norma comum intermediária, que satisfaz ao receptor, aproximando-se de sua linguagem falada, mas que, por outro lado, não choca as tradições escritas, com obediência à ortografia oficial etc.

Nos textos analisados, a aludida aproximação entre linguagem falada e escrita está especialmente bem marcada, principalmente através do vocabulário e de uma grafia ainda livre das regras oficiais, bem como pela presença de marcas gráficas interativas que buscam superar as limitações da escrita. Assim, na tentativa de se fazer entender e de superar o meramente lingüístico, empregam-se recursos os mais variados possíveis.

Neste trabalho, identificamos, em produções textuais de alunos na modalidade escrita, o uso de marcas recorrentes que possam funcionar como marcas interativas, para categorizá-las de acordo com suas funções.

Recursos gráficos como negrito e itálico podem funcionar como marcas interativas, entretanto, evidentemente, só poderão ser encontrados em produções datilografadas ou digitadas. Nas produções manuscritas, no entanto, pode-se recorrer a recursos mais simples, como escrever com letras maiúsculas o que se deseja destacar, ou a recursos criativos, por exemplo, escrever determinadas palavras utilizando recursos como letras com um desenho especial ou canetas coloridas, às vezes, cada letra de uma cor diferente.

É o que se verifica nas produções de alunos que serão aqui apresentadas. Os textos aqui analisados foram produzidos por alunos de 5ª série de escolas públicas e privadas. A coleta dos dados ocorreu nas escolas, durante a aula de Língua Portuguesa. Os alunos receberam a orientação para produzir um texto descritivo, cujo tema foi "Como sou?". Os informantes poderiam escrever sobre suas características físicas e psicológicas e deveriam dar um título ao texto (ver modelo no Anexo 1). Todos foram informados de que os textos seriam utilizados em uma pesquisa e concordaram em participar. Ao todo, foram 200 textos (100 de cada rede de ensino); pela delimitação deste trabalho, apenas 30 foram analisados e 13 foram aqui inseridos. O que chama a atenção nos textos é a riqueza de recursos interativos utilizados.

Que papel têm esses recursos na interação entre esse aluno-produtor e esse professor-leitor é o que desejamos apontar no trabalho, para o que recorremos às teorias interacionistas explicitadas por Vygotsky (1988 e

1989) que enfatizam a centralidade do processo ensino-aprendizagem no desenvolvimento e na inseparabilidade do individual e do social.

No que concerne ao ponto de vista pedagógico, as idéias de Vygotsky ganharam notoriedade por trazerem à tona questões como as implicações educacionais vinculadas aos processos sócio-históricos, de acordo com Oliveira (1990 e 1995). Dessa noção, extraímos a concepção de que toda prática escolar é antes de tudo uma prática social.

Sob o ponto de vista lingüístico, as teorias sócio-interacionistas, que têm como um dos expoentes Vygotsky, podem ser encontradas nos trabalhos de Gumperz (1982) e corroboradas em Preti (2000), Koch (1992, 1997 e 2000) e Marcuschi (2001), entre outros. Neste trabalho, tomamos como ponto de apoio Gumperz (1982).

Marcas de interação propostas por Gumperz

A perspectiva sócio-interacionista apresenta, tanto para a fala quanto para a escrita, os seguintes fundamentos centrais, de acordo com Marcuschi (2001: 33):

- dialogicidade
- usos estratégicos
- funções interacionais
- envolvimento
- negociação
- situacionalidade
- coerência
- dinamicidade

Esse modelo revela exatamente o caráter interativo e dinâmico da língua. Dentre os representantes do sócio-interacionismo encontra-se o lingüista e antropólogo John Gumperz, que discutiu, entre outras questões, as pistas de contextualização e os processos inferenciais. Segundo Marcuschi (2001: 34):

> "Muito fortemente representada no Brasil, esta linha tem entre seus seguidores mais representativos Preti (1991, 1993), Koch (1992), Marcuschi (1986, 1992, 1995), Kleiman (1995a), Urbano (2000) e muitos outros presentes nas obras editadas por Preti (1993, 1994, 1998 e 2000). Esta perspectiva tem grande sensibilidade para as estratégias de organização textual-discursiva preferencial na modalidade falada e escrita. A perspectiva interacionista preocupa-se com os processos de produção de sentido (...) uma visão de

> algumas preocupações dessa linha de trabalho pode ser obtida do proveitoso trabalho de Koch (1992) que trata da interação realizada na fala e na escrita, bem como nos estudos de Koch (1997) sobre a construção de sentidos na atividade textual-discursiva."

Observa-se, nesse fragmento, a reiterada alusão ao sentido, o que fica, de fato, muito claro nas análises que aqui apresentaremos. Parece que os alunos buscam dizer, através das marcas interativas que empregam, aquilo que, ou por não dominarem plenamente o código escrito ou pelas próprias limitações dessa modalidade, não conseguem explicitar verbalmente. É necessário que o interlocutor — no caso específico deste trabalho, o professor — esteja atento às possíveis intenções pretendidas, para que esses empregos não sejam vistos como meros ornamentos do texto.

O sócio-interacionismo requerido por Gumperz (1982) busca a superação das abordagens tradicionais da Sociolingüística, de cunho variacionista, e que consideram critérios como: classe social, etnia, idade, sexo, entre outros, para explicar as atitudes individuais dos sujeitos.

A proposta de Gumperz (1982) consiste na abordagem dos fenômenos sociolingüísticos, com ênfase no empirismo da cooperação social. Desse modo, as análises distanciam-se um pouco mais do campo da individualidade e se concentram nos *"processos interativos pelos quais os participantes negociam interpretações"* (cf. Gumperz, 1998: 99).

Para isso são analisados segmentos conversacionais face a face, nos quais são identificadas marcas interativas, provenientes da atuação de diferentes fatores culturais, étnicos, sociais, lingüísticos, próprios da construção do sentido do texto.

Essas marcas interativas podem ser entendidas como pistas fornecidas pelo emissor para que o receptor possa interpretar o que ele quer passar; o que nem sempre ocorre sem atropelos. Assim, Gumperz (1998: 99) parte do pressuposto de que *"uma elocução pode ser compreendida de várias maneiras e que as pessoas decidem interpretar uma determinada elocução com base em suas definições do que está acontecendo no momento da interação."* Emerge daí uma noção muito importante para a concepção de texto como atividade, como evento: a idéia de que o processo inferencial é negociado e não assertivo.

No modelo teórico proposto por Gumperz (1982), estão presentes os seguintes componentes:

a) a contribuição da Pragmática, com ênfase nas implicaturas conversacionais;

b) a tomada das forças ilocutórias de uma elocução como necessárias para

o entendimento da contextualização;
c) a colaboração da análise da conversação e da etnometodologia para o entendimento da seqüencialidade nas conversações face a face;
d) a noção de que o processo inferencial é de natureza sugestiva.

A aceitação desse modelo não é unânime. Autores como Mazeland (1986) e Ensink (1987) apud Marcuschi (2003) fazem algumas ressalvas à teoria de Gumperz, entre elas: a imposição de um aparato interpretativo independente do contexto para interpretar o contexto; a inconsistência da metodologia, por ele considerar que a interação ocorre num sistema de vários níveis, e não enfocar os elementos não-verbais.

Por outro lado, Auer (1984) apud Marcuschi (2003) ressalta que uma contribuição inegável de Gumperz é a passagem da noção de contexto para a noção de contextualização. Em outras palavras, o contexto deixa de ser reconhecido como algo material, e sim produzido por processos interativos.

Nisso consiste a essência do pensamento de Gumperz (1982), ao discutir as convenções de contextualização. Essas convenções são as pistas que os interlocutores utilizam para sinalizar as suas intenções comunicativas ou para inferir as intenções conversacionais. As pistas podem ser:
a) pistas lingüísticas (alternância de código, de dialeto ou de estilo);
b) pistas paralingüísticas (as pausas, o tempo da fala, as hesitações);
c) pistas prosódicas (a entoação, o acento, o tom);
d) pistas não-vocais (o direcionamento do olhar, o distanciamento entre os interlocutores, suas posturas, a presença dos gestos).

Com base nas pistas de contextualização propostas por Gumperz (1982) para a análise de conversações face a face, podem ser definidas algumas categorias de análise para as produções textuais escritas dos alunos. Essa transposição é possível na medida em que o texto escrito, assim como o falado, é concebido como um processo. Sendo assim, também é portador de marcas de interatividade, tais como:

a) Mudança de código, dialeto e estilo

Nos textos analisados, dos três tipos de mudança citados, o que ocorreu com mais freqüência foi a mudança de estilo. Grande parte dos alunos adotaram o estilo informal no tratamento com o interlocutor, apesar desse interlocutor ser o professor de Português. Entretanto, o que mais chama a atenção são as marcas conversacionais. Os alunos simplesmente ignoram o contexto de produção do texto escolar e escrevem como se conversassem

oralmente com a professora. O efeito desse posicionamento discursivo resulta em textos extremamente interativos em que a voz de um produtor desejoso de alcançar o seu interlocutor aparece destacada e, por vezes, comove. Em vários textos, aparecem marcas de manutenção de contato informal, como revelam os exemplos abaixo:

Ex. 1: "**Oi** Valéria meu nome é Diego Paiva tenho 11 anos (...)" (inf.04)
Ex. 2: "**Hello**! quer dizer, olá! O meu nome é Aída" (inf. 19)
Ex. 3: "**Olá**! Meu nome é Laís tenho 10 anos (...)" (inf. 21)
Ex. 4: "**- Veja só** sou auto puchei ao meu pai (...)") (inf. 178)

Os textos dos informantes 04, 19, 21 e 178 apresentam termos como "**oi**", "**hello**", "**olá**" e "**-Veja só**" que se encarregam de introduzir o tom informal da interação. É natural a ocorrência dessas expressões no texto, tendo em vista que os autores, alunos de 5ª série, ainda não incorporaram muitas das práticas da escola, de modo que seus textos guardam uma certa distância da formalidade do texto escrito escolar, mostrando-se, assim, coloquiais e, claro, mais interativos.

Outra observação importante pode ser feita a partir da autocorreção no segundo exemplo. Nota-se, neste caso, uma preocupação do autor em reformular o seu cumprimento para adequá-lo ao interlocutor imediato: a professora de Língua Portuguesa. Assim, o cumprimento em inglês não seria o mais apropriado. Tal escolha exemplifica, claramente, uma mudança de código, com vistas à adequação da linguagem ao interlocutor.

O exemplo 4 apresenta, ainda, o travessão, sinal de pontuação que marca o diálogo em texto escrito, o que enfatiza a força ilocutória do enunciado na sua função interativa.

b) Fenômenos prosódicos

Os fenômenos prosódicos são representados na escrita por meio de sinais de pontuação, para indicar uma dada entoação; recursos gráficos convencionais, tais como negrito, itálico, caixa alta, aspas, parênteses etc. também podem ser utilizados para sugerir uma ênfase, sinalizar um acento mais forte, destacar informações importantes.

Os exemplos a seguir comprovam a presença dessas marcas interacionais nos textos produzidos pelos alunos:

Ex.5: "Minhas colegas me acham legal como: AÍDA, PATY, NINA, NATÁLIA e DANIEL" (inf. 21)
Ex. 6: "Os meus colegas mais diferentes só tem um "Juliana"..." (inf.21)
Ex. 7: "Quando eu crescer quero ser "advogada" porque meu pai e minha mãe são." (inf. 19)

Ex. 8: "E assim sou muito feliz!! (no texto do aluno, o destaque é feito por meio do uso de caneta com tinta de coloração prateada) (inf.11)

Nos exemplos 5, 6 e 7, a caixa alta e as aspas servem para enfatizar; já o exemplo 8 é bem curioso, pois a informante 11, não se contentando com o uso do duplo sinal de exclamação, pelo qual expressa sua emoção, destaca a palavra "feliz" escrevendo-a com tinta prateada, um recurso não-verbal.

c) **Opções lexicais e sintáticas**

A escolha das palavras mais apropriadas para diferentes situações e a preferência por uma determina organização sintática dão sinais bem significativos acerca das intenções comunicativas do produtor do texto. Cabe ao interlocutor, por sua vez, captar essas pistas e fazer as suas inferências. Dentre os muitos casos deste recurso interativo encontrado nos textos, destacam-se os exemplos seguintes:

Ex. 9: "Eu gosto de sair (me divertir) ... eu sou meigo com garotas (meninas) Eu sou muito amigo (companheiro)." (inf.04)

Ex. 10: "Vou mudar de assunto, no colégio o meu relacionamento é ótimo (eu acho) principalmente com minha melhor amiga PATRÍCIA e com Laís." (inf.19)

O nono exemplo retrata a iniciativa do produtor do texto de oferecer opções lexicais para o interlocutor. Os sinônimos contidos nos parênteses podem funcionar como reforços para cada item lexical retomado. A finalidade da retomada parece ser a busca pela clareza da mensagem.

Já o décimo exemplo ilustra um caso de opção sintática bem interessante. O autor começa, por meio de uma inserção, anunciando uma mudança de tópico que parece ter a finalidade de preparar o leitor para a introdução desse novo assunto, após o qual vem um curto período, entre parênteses (o que dá um sentido à parte, em um período mais longo). Esse comentário intercalado no texto, sem dúvida, tem como função a preservação da face do autor que, desta forma, assumindo a frase como dúvida e não como certeza, promove uma atenuação. Observe-se ainda, no mesmo texto, a utilização da maiúscula como recurso gráfico de ênfase para destacar o nome da melhor amiga, sem que fique nenhuma dúvida no leitor sobre quem é esta melhor amiga.

d) Aberturas e fechamentos conversacionais

Este tópico apresentou as ocorrências mais variadas possíveis. A forma como os alunos iniciaram e terminaram os textos indica que houve realmente empenho por parte dos produtores em estabelecer um contato com a professora. Os exemplos abaixo podem ilustrar melhor essas marcas de interação:

Ex. 11: "**Olá**! Meu nome é Laís..." (inf. 21)
Ex. 12: "**OI, oi, oi** me chamo Camila..."(inf. 11)
Ex. 13: "Eu gosto muito de minhas colegas AÍDA e PATRÍCIA e da minha família. **FIM**!" (inf. 21)
Ex. 14: "**Já não tenho mas nada pra dizer, se tiver algum erro me desculpe.**" (inf. 169)
Ex. 15: "**Mim descupe a letra eu acho que não é bonita**" (inf.215)
Ex. 16: "**SI DEUS E POR NOS QUEM SERA CONTRA NÓS**" (inf. 171)
Ex. 17:"**Muito obrigada pelo seu esfoso de querer ajudar nosos alunos.**"(inf 191)
Ex. 18: **"P.S. Foi um prazer falar de mim para você.**" (inf. 98)

Os exemplos 11 e 12 retratam típicas aberturas conversacionais. É importante ressaltar o predomínio do estilo informal nos textos dos alunos, o que, sem dúvida, mostra a busca por uma aproximação maior dos interlocutores.

Os exemplos 13, 14 e 15 representam fechamentos bem diferentes. Eles vão desde o prototípico "FIM!", em caixa alta e exclamativo; passam por pedidos de desculpas ao interlocutor (neste caso específico, a professora de Português – o que revela a preocupação em se desculpar pelos erros); até chegarem ao uso de frases de efeito, escritas em caixa alta, utilizadas para garantir um argumento de autoridade no encerramento do texto (exemplo 16). Os fragmentos 17 e 18 constituem exemplos de fechamento em que o locutor manifesta elevado grau de afetividade para com o seu interlocutor.

e) Sinais não-verbais

Das pistas de contextualização propostas por Gumperz, esta é a que está mais intrinsecamente relacionada com a conversação face a face, por se referir, por exemplo, às expressões faciais. Os textos escritos produzidos pelos alunos são, também, portadores de sinais não-verbais, devidamente adaptados para a escrita. Desse modo, surgem desenhos que expressam as emoções do autor, títulos e frases nos moldes da grafitagem, entre outros

sinais gráficos. Os exemplos abaixo mostram esses usos:
Ex. 19: "Oi, Eu sou um estudante do Lubienska eu sou "+ **ou** - " gordo altura 1,43 m..." (inf. 06)
Ex. 20 : "Quanto a profição já em ser professora ou secretaria.

O mar é lindo porque
e natureza!

---

esse verso e pra você professora!" (inf. 117)

(As linhas tracejadas do Ex. 20 estão representando linhas de traçado ondulado que aparecem no texto da aluna.)

No 20, temos um magnífico exemplo de interação entre o locutor e o seu interlocutor presumível, a professora, em texto escrito. Na primeira parte, a aluna escreve como se estivesse respondendo a uma pergunta oral (Você já pensou em seguir alguma profissão ou ainda não pensou sobre este assunto?); em seguida, coloca ponto final, pula uma linha, e escreve a segunda parte organizada em duas linhas distintas como versos (O mar é lindo porque/ e natureza!); por fim, depois de várias linhas onduladas que imitam as ondas do mar, e para não deixar nenhuma dúvida, explica na terceira parte: esse verso é para você professora! Fica claro aqui a presença de um locutor interessado em se fazer compreender e ser aceito pelo seu interlocutor, lançando mão, para isso, de recursos verbais e não-verbais, através dos quais estabelece a interação.

Os sinais aspeados do exemplo 19 (aspas do informante 06) são uma amostra dos recursos, ultimamente, muito freqüentes nos textos dos alunos. A influência dos cibertextos tem inserido na escrita sinais não-verbais que exigem um esforço a mais dos interlocutores no jogo da cooperação comunicativa.

É notório nos dois casos que, assim como ocorre na fala, na escrita também aparecem marcas de interatividade que, portanto, refletem o empenho mútuo dos participantes na construção do sentido do texto. É importante salientar que, embora essas pistas possuam informação, o significado só é definido durante o processo interativo.

Nos textos analisados, houve grande incidência de recursos não-verbais, chamando a atenção à criatividade com que o aluno tenta, através de tais recursos, estabelecer contato ou, simplesmente, colocar a sua marca. Uma pequena amostra de recursos como carinhas e letras especiais está registrada no anexo 2.

Tais usos não devem, de modo algum, serem relegados pelo professor-leitor, ao contrário, eles devem constituir uma indicação clara de que esse aluno-produtor busca alcançar esse professor-leitor; assim, o aparecimento de tal recurso merece sempre uma leitura ainda mais atenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos mostrar como alguns recursos interacionais permitem o reconhecimento das intenções comunicativas dos interlocutores quando seleccionam, por exemplo, o código, o dialeto, ou o estilo mais adequado para atender aos seus propósitos; quando sinalizam informações importantes por meio de fenômenos prosódicos, também representados na escrita, como vimos nos textos dos alunos; quando optam por elementos lexicais e organizações sintáticas que melhor expressem as intenções comunicativas; quando iniciam e encerram situações conversacionais utilizando expressões, formulaicas ou não, indicadoras de aberturas e fechamentos de um contato interativo; e quando adicionam aos elementos lingüísticos sinais não-verbais a fim de produzir efeitos diversos durante o processo interativo. Essas e outras estratégias sócio-interacionais são, de acordo com Koch (2000:67), "socioculturalmente determinadas e visam a estabelecer, manter e levar a bom tempo uma interação verbal".

Desse modo, identificamos nas produções textuais escritas pelos alunos de 5ª série muitos exemplos dessas estratégias interacionais mencionadas. Elas revelam nitidamente a intenção das crianças de estabelecer, manter e levar a contento a interação com o professor-leitor.

Tendo em vista essas intenções, justificam-se e são relevantes, para a produção de sentido do texto, todas as ocorrências de marcas interativas utilizadas pelas crianças, através de recursos como: a adoção do estilo informal; o uso de sinais de pontuação, como a exclamação; do negrito, da caixa alta, das aspas, dos parênteses etc; a seleção lexical e a organização sintática que anuncia uma mudança de tópico ou promove atenuações; a manifestação do contato entre os interlocutores por meio de aberturas e fechamentos conversacionais que revelaram nos textos dos alunos espontaneidade, afetividade e intercessão entre as modalidades oral e escrita; a adaptação para a escrita de sinais não-verbais que retrata a criatividade dos alunos, como também a influência de textos cibernéticos. Todas essas ocorrências representam contribuições importantes para a construção do sentido do texto, para a manutenção do contato entre os interlocutores e para a cooperação comunicativa.

No entanto, nos contextos escolares, nem sempre as marcas interativas, de produções textuais orais ou escritas, têm a sua função reconhecida e valorizada pelo professor. Em muitos casos, os professores atuam como meros corretores de ortografia e sintaxe e limitam a abordagem dos textos aos aspectos gráficos e estruturais. Isso, sem dúvida, restringe as potencialidades funcionais do texto, impede o amadurecimento dos alunos no que diz respeito às estratégias interativas essenciais para o desenvolvimento da competência comunicativa, como também reduz a atuação humana nas práticas sociais. Nesse sentido, a reflexão a que podemos chegar, com base nas discussões aqui apresentadas, é que, se a interação pela linguagem constitui uma prática social fundamental para o ser humano, as práticas sociais escolares ainda carecem de humanização.

REFERÊNCIAS BILBIOGRÁFICAS

Gumperz, John J. 1998. Convenções de contextualização. In Branca Telles Ribeiro e Pedro M. Garcez, orgs. *Sociolingüística interacional:* antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre, AGE, pp. 98-119.

Koch, Ingedore Grunfeld Villaça. 1995. *A inter-ação pela linguagem.* 2. ed. São Paulo, Contexto.

_____. 2000. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo, Contexto.

Marcuschi, Luiz Antônio. 2001. *Da fala para a escrita:* atividades de retextualização. 2. ed. São Paulo, Cortez.

_____. 2003. *Co-texto e contexto no processo de textualização*. UFPE, Mimeo.

Oliveira, Marta Kohl de. 1990. A abordagem: principais postulados teóricos. In Secretaria de Estado da Educação- SP –Coordenadoria de Estudos da Educação. *Piaget e Vygotsky:* implicações educacionais. São Paulo, CENP.

_____. 1995. *Vygotsky:*aprendizado e desenvolvimento- um processo sócio-histórico. 2 ed. São Paulo, Scipione (Série Pensamento e Ação no Magistério).

Pretti, Dino. 2000. *Sociolingüística:* os níveis da fala. 9 ed. São Paulo, Editora da Universidade de S. Paulo.

Vygotsky, L. S. et al. 1988. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem.* São Paulo, Ícone/EDUSP.

_____. 1989. *Pensamento e linguagem.* 2 ed. São Paulo, Martins Fontes.

ANEXOS

Anexo 1: Orientação dada aos alunos para a produção do texto

COLETA DE DADOS PARA PESQUISA
RESPONSÁVEL: VALÉRIA GOMES

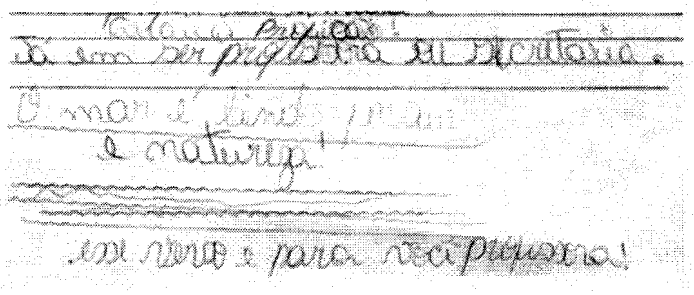
Aluno (a):_____ série:_____
Informante nº_____

Produza um texto descritivo cujo tema seja: "Como sou?" Fale um pouco sobre você; faça a sua descrição física (altura, peso, cor da pele, dos olhos, dos cabelos, se usa óculos, que tipo de roupa prefere...); descreva seu comportamento (tímido, alegre, esperto, participativo, meigo, companheiro, bagunceiro...). Como é o seu relacionamento com os seus colegas na escola? Quais são os colegas mais parecidos com você e os colegas que são mais diferentes? Você já sentiu vergonha de participar de alguma atividade na sala de aula ou na escola? Por que sentiu vergonha? Você já pensou em seguir alguma profissão ou ainda não pensou sobre este assunto? Você pode falar o que quiser e não esqueça de dar um título a seu texto. Obrigada!

Anexo II

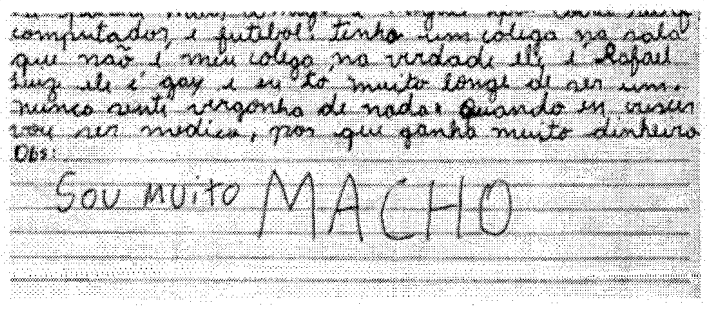
Marcas de interatividade: recursos criativos salientando a voz do aluno

1

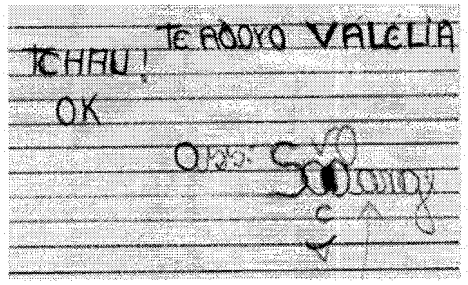


2

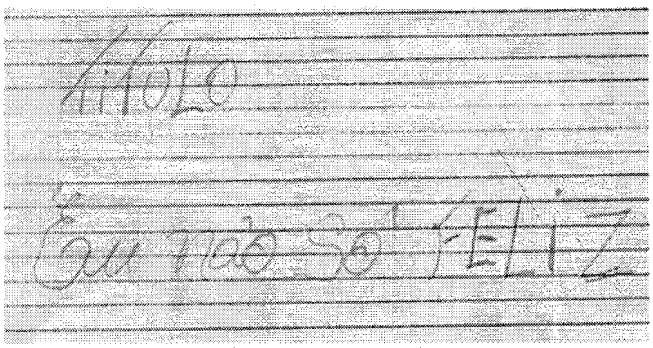
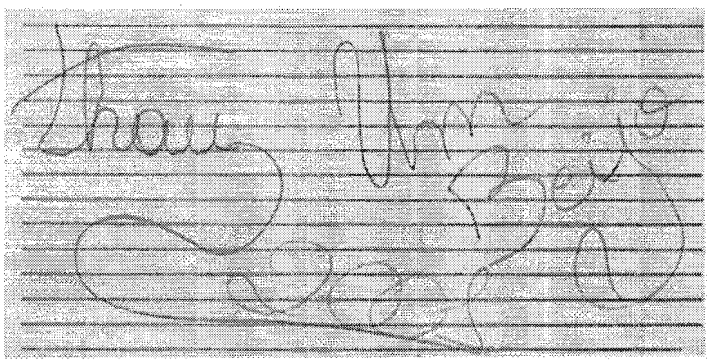
3



4



5



6