pp
33

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

REVISTA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

JANEIRO-DEZEMBRO 1979 — NÚMEROS 1/4

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

(Anteriormente publicada sob o nome:
Estudos Universitários. Revista de Cultura
da Universidade | do | Recife)

Editada, trimestralmente, pelo Departamento de Extensão
Cultural da Universidade Federal de Pernambuco

Impressa nas Oficinas Gráficas da Editora Universitária

Capa de Wilton de Souza

Número avulso: Cr$ 10,00; atrasado: Cr$ 16,00

Assinatura anual (quatro números): Cr$ 30,00

Estrangeiro: número avulso: US$ 3.00; atrasado: US$ 4.00

Assinatura anual: US$ 12.00

NOTA: Os números 2, 3 e 4, correspondentes ao Volume XIV, deixaram de ser editados por motivos técnico-administrativos.

ENDEREÇO: Rua Moraes Rêgo — Cidade Universitária
RECIFE — PERNAMBUCO — BRASIL

Est-s univ-s R. Cult. Univ. Fed. Pe., Recife, 17 (1-4): p. 1/229 Jan/dez de 1979

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Diretoria Executiva

Diretor: Reitor *Prof. Paulo Frederico do Rego Maciel*

Diretor-associado: *Prof. Lourival Vilanova*

Editor: *Prof. César Leal*

CONSELHO DIRETOR

Prof. Luis Antonio Marcuschi

Prof. Marcus Accioly

Prof. Telmo Frederico do Rego Maciel

Prof.ª Cecília Maria Domenica Sanioto Di Lascio

Prof. Oswaldo Gonçalves de Lima

Prof. Nilo Pereira

Prof. Ruy João Marques

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Est-s univ-s R. Cult. Univ. Fed. Pe. | Recife | Vol. 17 | n. 1-4 | p. 1-229 | jan./dez. 1979

Estudos universitários; revista de cultura |da| Universidade Federal de Pernambuco, v. 1 — jul./set.— , 1962 — Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1962 — trimestral.

De jul. 1962 até ago. 1964 foi publicado sob o título Estudos universitários; revista de cultura da Universidade do Recife.

Diretor: 1962-ago. 1964, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima. 1964-set. 1971, Murilo Humberto de Barros Guimarães. 1971-ago. Marcionilo de Barros Lins.

Por motivos de natureza técnico-administrativa a Revista **Estudos Universitários** deixou de circular no ano de 1978.

1. Educação Superior — Periódicos. I. Título.

378.4 (CDD, 16. ed.) Pe-UF
378.5 (813.41) (05) (CDU) BC-71-1754

Livros, cartas e pedidos de assinatura devem ser enviados para: ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS — Avenida Prof. Moraes Rêgo — Cidade Universitária — Recife — Pernambuco — Brasil

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

O Romance Brasileiro para os Norte-americanos
I. Problemas. Alencar a Aluísio Azevedo
Fred M. Clark 5

Elementos para uma Análise da Aquisição da Linguagem
Marígia Viana 19

Aspectos Problemáticos numa Semântica Lógica para Línguas Naturais
Luiz Antônio Marcuschi 43

Notas de Ciência da Literatura —
Leônidas Câmara 91

COLABORAM NESTE NÚMERO

FRED M. CLARK
Professor do Departamento de Línguas Românicas da Universidade de Carolina do Norte; publicou vários livros sobre a Literatura Brasileira, estudando especificamente autores como José de Alencar, Machado de Assis e Guimarães Rosa entre outros.

MARÍGIA VIANA
Mestre em Lingüística pela Universidade de Georgetown, é professora de Lingüística no Curso de Mestrado em Letras e Lingüística da UFPE. Coordena os cursos de Pós-Graduação em Lingüística e Língua Portuguesa na Universidade Católica de Pernambuco. Tem publicado vários ensaios no campo de sua especialidade.

LUIS ANTÔNIO MARCUSCHI
Doutor em Filosofia da Linguagem pela Universidade Erlangen, República Federal da Alemanha. Professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco. Autor dos livros *Das Beispiel als Methode* (tese de doutoramento) *e Linguagem e Classes Sociais e de vários ensaios sobre lingüística*.

LEÔNIDAS CÂMARA
Crítico literário, poeta e contista, professor titular de Teoria da Literatura na Universidade Católica de Pernambuco. Doutor em Letras e Livre-Docente em Teoria da Literatura. Colaborou em várias obras coletivas sobre a Literatura Brasileira e Teoria Literária. Professor do Mestrado em Letras e Lingüística da UFPE, onde leciona Teoria do Romance e Filosofia da Ciência Literária.

O Romance Brasileiro para os Norte-americanos

I. Problemas. Alencar a Aluísio Azevedo

Fred M. Clark

William J. Griffin, no artigo intitulado «Brasilian Literature in English Translation,» discute brevemente o valor das traduções de obras literárias e conclui com esta afirmação bastante apropriada: «Muito poucas pessoas de língua inglesa são capazes de alcançar uma compreensão satisfatória dos brasileiros através da leitura no original da literatura que expressa o caráter e espírito do Brasil»(1). Embora haja muito mais estudantes de português e literatura brasileira nas universidades atualmente do que havia quando Griffin escreveu o seu artigo em 1955, a afirmação é ainda perfeitamente válida. O número de pessoas que depende das traduções, seja para compreender o Brasil, seja apenas para ter um certo contacto com a literatura brasileira, é ainda maior agora. Apesar de haver um número consideravelmente maior de traduções do que em 1955, existe ainda, relativamente falando, muito pouca coisa disponível. O Brasil tem crescido muito em importância política e econômica dentro do panorama universal; a sua produção literária, da mesma forma, tem aumentado enormemente. Para se saber como este gigante sulamericano de tremendo potencial pensa, vive e sente com relação a si próprio e ao resto do mundo, não existe melhor maneira para os norte-ameri canos do que estudá-lo à base de seus escritores e das interpretações que estes oferecem do seu povo e da sua realidade nacional.

Há, entretanto, vários problemas relacionados com as traduções da literatura brasileira para o inglês. Primeiramente, como são feitas estas traduções, até que ponto elas são disponíveis, e como leitor pode localizá-las. Gerald Moser, em seu artigo

1. William J. Griffin, «Brazilian Literature in Enghish Translation,» *Inter-American Review of Bibliography*, I, V (1955), 21.

«Histories of Brazilian Literature: A Critical Survey,» observa a falta de «um roteiro conciso e accessível para bibliotecários e leitores, que forneça informação segura sobre autores brasileiros e amplas sugestões para leituras»(2). O artigo de Griffin, que contém uma bibliografia de obras brasileiras traduzidas para o inglês até 1955, fornecia uma base para este roteiro, mas esta só foi atualizada muito recentemente quando uma bibliografia do romance, conto e teatro brasileiros em tradução foi compilada para uma tese na Escola de Biblioteconomia da Universidade de Carolina do Norte(3). Tratando-se de uma tese e não tendo sido publicada, esta bibliografia não se encontra disponível e não resolve completamente o problema de um roteiro, pois ela não inclui as traduções de poesia.

A disponibilidade das traduções é um problema frustrador depois que a pessoa consulta as bibliografias. Muitos trabalhos foram publicados em edições pequenas e nunca reimpressos; outros se acham espalhados em diversas revistas e jornais literários dificilmente encontrados nas bibliotecas. Algumas traduções, especialmente de romances do século XX, têm saído em edições populares — brochuras — (tais como os livros de Jorge Amado *Gabriela, cravo e canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*, que foram ilustrados com capas atraentes com desenhos de mulheres voluptuosas para sugerir as suas qualidades de «best-seller»), e alguns trabalhos, como os romances de Érico Veríssimo, estão sendo reeditados em edições de capa dura. Estes, entretanto, estão sendo vendidos a preços exorbitantes e não podem ser adquiridos pelo leitor comum. Pelo menos eles se encontram mais accessíveis nas bibliotecas do que anteriormente.

O próximo problema relacionado com estas traduções é o que o professor Griffin levanta no seu artigo. Nem todas as obras de literatura podem ser consideradas representativas do país de seu

2. Geral M. Moser, «Histories of Brazilian Literature: A Critical Survey,» *Inter-American Review of Bibliography*, X, 2 (1960), 129.

3. Murlin Croucher, *A Selected, Annotated Bibliography of English-Language Translations and Criticism of Brazilian Prose Fiction and Drana of the Nineteenth and Twentieth Centuriens*. 1976. Unpublished thesis. School of Library Science, University of North Carolina, Chapel Hill, North Carolina.

4. Griffin, pp. 21-22.

autor. Nem, nós poderíamos acrescentar, são todas as obras representativas do desenvolvimento literário do país. Assim, quais dentre as obras literárias brasileiras traduzidas para o inglês deveriam consideradas como representativas do Brasil e do seu desenvolvimento literário? Griffin foi buscar a solução para este problema no livro de Nélson Werneck Sodré *O que se deve ler para conhecer o Brasil* (Rio, Editora Leitura, 1945) e nas obras que este historiador brasileiro considerava vitais para a compreensão de seu país. Dos setenta e seis volumes de literatura enumerados pelo brasileiro, apenas dez trabalhos completos foram traduzidos até 1955, e nove dentre estes eram romances (o décimo era *Os Sertões* de Euclides da Cunha).[5] Havia, contudo, dezessete romances completos traduzidos para o inglês e citados por Griffin; hoje há mais de cinqüenta traduzidos.

O propósito deste trabalho é duplo: 1) mostrar quais dos romances atualmente accessíveis em inglês podem ser considerados representativos do Brasil e seu desenvolvimento literário, e 2) como os críticos norte-americanos têm aceito estes trabalhos enquanto criações literárias. A lista apresentada por Nélson Werneck será consultada, tendo-se em vista que ela foi compilada «dentro de um critério pessoal» (de orientação mais histórica e sociológica do que literária), e que a última edição deste livro apareceu em 1967. Alguns trabalhos que apareceram depois daquela data, e outros que o compilador não incluiu, também serão considerados.

Século XIX

Harvey L. Johnson, em artigo lidando com o problema da literatura brasileira em tradução inglesa, considera-a uma literatura que «se acha agora madura, que fala agora da índole nacional, da alma do povo, deixando óbvios ao mesmo tempo os elementos que diferençam este país sulamericano dos demais»(6). O seu exame das obras literárias brasileiras em tradução inglesa se limita quase exclusivamente ao século XX, com exceção das

5. Croucher, p. 5.

6. Harvey L. Johnson, «The Brasilian Mirror: Some Brazilian Writings in English Translation,» *Americas*, XXI (1969), 275.

discussões sobre os livros de Machado de Assis. Existem, entretanto, vários outros romances do século XIX traduzidos para o inglês que oferecem uma visão bastante ampla dos diversos aspectos do país e da literatura durante o século.[7]

Dos numerosos romances escritos durante o período romântico, há uns poucos que foram traduzidos para o inglês, mas dentre estes, a maioria é importante pelo seu valor literário, e quase todos estão incluídos na lista de Nélson Werneck Sodré. O único romance tipicamente romântico accessível em inglês é *Iracema* (1865) de José de Alencar, que segundo Manuel Bandeira «começou, no reino da literatura e da linguística, uma reação nacionalista em favor das formas brasileiras»(8). O livro teve duas traduções, a primeira já em 1886 por Isabel Burton.

Um romance anterior, mas muito além da sua época devido ao seu realismo, é o de Manuel Antônio de Almeida: *Memórias do um sargento de milícias* (1854; *Memoirs of a Militia Sargeante*, 1959). Organizando em uma estrutura episódica e de caráter picaresco, o romance retrata o Rio de Janeiro colonial.[9] Por causa dos detalhes realistas na apresentação dos vários tipos da sociedade brasileira da época, o livro não só tem grande mérito literário, como também enorme valor histórico e sociológico para o estudante norte-amaricano da cultura brasileira.

Inocência (1872), do Visconde de Taunay, representa a transição entre o romantismo de Alencar e o realismo da última parte do século, que tinha sido precocemente revelado no romance de Manuel Antonio de Almeida. *Inocência* pertence à linha do romance brasileiro que lida com o campo ao invés da cidade — o romance regional, que terá o seu complemento no século XX com escritores como José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e Jorge Amado, que os norte-americanos podem ler em traduções. Os críticos dos Estados Unidos referiram-se a *Inocência* como «a estória de Romeu e Julieta dos Sertões brasileiros do século XIX,»

7. Afrânio Coutinho, *An Introduction to Literature in Brazil* (New York, 1969), p. 146.

8. Manuel Bandeira, *A Brief History of Brazilian Literature* (New York, 1964), p. 86.

9. Antônio Soares Amora, *História da literatura brasileira* (São Paulo, 1967), p. 58.

e o elogiaram pela sua «profunda penetração nas relações humanas»(10). Um jornalista norte-americano, entretanto, achou tudo no romance banal e pouco convincente. Ele o recomenda apenas por causa do «passo importante que representa no desenvolvimento do romance brasileiro moderno»(11). Embora esta afirmação acerca da importância histórica do livro dentro do quadro da literatura brasileira seja bastante acurada, é óbvio que o crítico baseou o seu julgamento numa técnica novelística do século XX, revelando pouca compreensão dos sertões do Brasil e seus habitantes. Ele não levou em conta o fato de que o romance havia sido escrito setenta anos antes, «sob a influência de uma escola literária que perdeu quase todo o seu significado para os leitores de hoje»(12).

Embora aquém dos acontecimentos literários da Europa, a literatura brasileira sofreu a influência de certas escolas como o Naturalismo de Zola. Um dos primeiros discípulos do escritor francês no Novo Mundo foi Aluízio Azevedo (1857-1913), autor do romance *O cortiço* (1890; *A Brazilian Tenement*, 1926). Através desta obra, o leitor de língua inglesa deparou-se pela primeira vez com um problema que tem persistido até o presente — a vida de favela no Rio e os problemas e a tragédia que atormentam os personagens sufocados por este meio. Os críticos norte-americanos receberam o livro como «um quadro de costumes de grande vividez e realidade»(13). Aluízio Azevedo foi elogiado pela sua objetividade e pelo seu senso de ironia «que atinge a sua expressão mais completa nas últimas páginas do livro»(14). Todos os críticos concordaram que o romance representava apenas «um pedaço da vida» e não o Brasil como uma totalidade. Outra pintura da vida de favela foi dada aos leitores norte-americanos em uma tradução mais recente — *Child of the Dark (Quarto do despejo*, 1960) por Carolina Maria de Jesus. A qualidade literária deste diário de uma mulher semi-analfabeta não pode ser comparada à da obra-prima do século XIX, mas a documentação da vida cotidiana nas favelas de São Paulo revelada neste livro traz à mente as condições de vida horripilantes vistas em *O cortiço*.

10. Angel Flores, *Book Week*, March 11, 1945, p. 5.

11. S. M. Gross, *Springfield Repbulican*, February 27, 1945, p. 6

12. Angel Flores, *ibid*.

13. *The Independent*, May 22, 1926.

14. Thid.

2. *De Machado de Assis a José Lins do Rego*

Pertencendo cronologicamente ao século XIX e revelando alguma influência dos movimentos literários daquele século, Machado de Assis (1839-1908), o maior de todos os escritores brasileiros, sucede a estes e antecipa métodos e técnicas novelísticas do século XX. Como disse um crítico norte-americano na sua resenha de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); *Epitaph of a Small Winner*, 1952), a obra «tem a vitalidade experimental e inventiva que se associa com a escrita dos anos vinte, e parece pertencer muito mais em espírito àquele período vivo do que aos anos oitenta, em que foi primeiramente publicado»(1). Outro crítico, comentando sobre um dos últimos romances de Machado, *Esaú e Jacó* (1904; *Esau and Jacob*, 1965), assinalou um outro traço do século XX na obra desse autor: «o que é mais extraordinário para o leitor americano em Machado é a sua antecipação de uma das maiores preocupações do homem contemporâneo — o sentido do absurdo existencial»(2). Os críticos, entretanto, nem sempre foram muito favoráveis ao autor brasileiro. Houve um que achou que o *Epitaph of a Small Winner* pecava pelo «tom de niilismo barato com que ele — Machado — termina o seu livro»(3). Outro viu o *Dom Casmurro* (1899; *Dom Casmurro*, 1953) como um romance com uma triste estória que leva o leitor mais à impaciência do que à piedade «porque a faísca de vida que ele contém é tão remota, e mais do que isso, tão fraca»(4).

Quatro dentre os cinco romances de Machado accessíveis em tradução inglesa são citados por Nélson Werneck Sodré. *A mão e a luva* (1874; *The Hand and the Glove*, 1970), que é mais um romance romântico, mas que contém muito do espírito humorístico

1. Anthony West, *New Yorker*, August 9, 1952, p. 71.

2. *Newsweek*, July 26, 1965, p. 92.

3. S. M. Fitzgerald, *New Republican*, September 15, 1952, p. 20.

4. *New Yorker*, June 6, 1953, p. 150.

e ironia encontrados nos romances posteriores, não é considerado indispensável pelos brasileiros para uma compreensão do Brasil. Ele é importante, todavia, para aqueles desejosos de estudar tão completamente quanto possível a arte de Machado de Assis. Dos cinco romances, o *Dom Casmurro* foi o mais bem aceito pelos críticos norte-americanos. *Esau and Jacob* foi apreciado, apesar da opinião de um crítico de que o livro não tinha» a solidez, a aparente facilidade e graça de seus antecessores...»(5) O autor desta afirmação referia-se a *Quincas Borba* (1891; *Philosopher or Dog*, 1954), *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*. A maioria dos críticos brasileiros provavelmente concordaria com esta afirmação, como também com a de um outro crítico de que *Quincas Borba* é «decididamente um romance menos brilhante» do que *Memórias póstumas*(6). Ao lado dos elogios quase universais que tiveram o *Dom Casmurro* como a melhor revelação do gênio literário de Machado, está a convicção de que autor «merece reputação internacional» e «um lugar estabelecido na literatura universal»(7).

Além dos cinco romances mencionados, um grande número de contos de Machado tem sido traduzidos para o inglês. Estes contêm muitos elementos do talento novelístico do autor, e, lendo-os, os norte-americanos adquirem uma visão mais clara das diversas facetas da obra de Machado. A coleção mais accessível é *The Psychiatrist and Other Stories* (uma tradução de *O'alienista* e uma série de outros contos de coleções diferentes; a data da tradução é 1963). Inúmeros estudos sobre Machado como novelista e contista têm aparecido em inglês, dirigidos especialmente para o americano que não fala o português. Estes contribuem muito para aumentar o conhecimento e a compreensão do leitor sobre Machado e sua obra. O mais conhecido especialista norte-americano da obra de Machado é Helen Caldwell, que publicou dois trabalhos sobre os seus romances. Seu livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* é um estudo comparativo do *Dom Casmurro* com o *Othello* de Shakespeare, que procura

5. *Newsweek*, July 26, 1965, p. 92.

6. *Nation*, August 28, 1954, p. 178.

7. H. C. Webster, *New York Times*, May 24, 1953, p. 4; Frank Geitlin, *Commonweal*, August 1, 1952, p. 417.

responder a duas perguntas básicas: se a heroína é culpada de infidelidade e porque o autor deixa esta decisão em aberto para o leitor. Num estudo mais recente, *Machado de Assis; the Brazilian Master and his Novels,* Miss Caldwell apresenta uma visão mais completa dos romances de Machado. Como cinco destes livros já haviam sido traduzidos, e Miss Caldwell traduz trechos de outros que ela discute, o trabalho constitui uma introdução valiosa para os romances de Machado. Sobre os contos deste autor existe um artigo dirigido para os norte-americanos: «The Short Stories of Machado de Assis» de John Nist, que é uma análise da tradução *The Psychiatrist and Other Stories(8).*

Outro trabalho accessível em tradução inglesa, *Canaã,* de Graça Aranha, foi publicado em português em 1902 (em inglês sob o título *Canaan,* 1920). O livro trata de um fenômeno do século XX, como S. Putnam assinalou: as muitas e variadas ondas de imigração que ocorreram no início do século XX, e que continuam até os nossos dias, acrescentando novos elementos à já grande mistura étnica brasileira. A tradução inglesa recebeu uma certa atenção nos Estados Unidos dos anos vinte, e em geral foi muito bem recebida pelos críticos que viram o livro como uma apresentação da «civilização brasileira de hoje» e «um retrato fascinante da vida brasileira»(9). Alguns críticos norte-americanos viram um paralelo entre o Brasil e os Estados Unidos, que sempre se caracterizaram por uma mistura de imigrantes em busca de uma Canaã. «É um livro para as duas Américas,» escreve Isaac Goldberg(10). Atualmente o livro não é muito considerado nem pelos norte-americanos nem pelos brasileiros.

8. Outras obras de Machado, e estudos sobre ele, incluem:

Assis, Joaquim Maria Machado de. *The Psychiatrist and Other Stories*. Translated by William L. Grossman and Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1963.

Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.

———. *Machado de Assis: the Brazilian Master and his Novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

Nist, John. «The Short Stories of Machado de Assis.» *Arizona Quarterly,* (Sept. 1968), 5-22.

9. *Nation,* March 13, 1920, p. 337; *Springfield Republican,* June 3, 1920, p. 6.

10 Isaac Goldberg, *Bookman,* April, 1920, p. 232.

No mesmo ano em que o romance de Graça Aranha foi publicado, *Os Sertões* de Euclides da Cunha (*Rebellion in the Backlandes,* 1944) também apareceram. Este livro, embora estritamente falando não pertença ao âmbito da prosa de ficção, exerceu uma influência considerável sobre os escritores do século XX. Como diz Samuel Putnam, em *Rebellion in the Backlands* «o brasileiro contempla a sua própria neurastenia, uma agonia profunda da alma, que atingiu o seu clímax na passagem do século»(11). A tradução, considerada em si uma obra-prima, foi comentada não apenas nos suplementos literários, mas também em jornais profissionais de antropologia e história nos Estados Unidos. Deixando de lado os erros relativos à raça (que Gilberto Freire assinalou), os críticos americanos encararam o livro como «um dos grandes livros do nosso tempo e hemisfério,» e como «o clássico universal da América Latina»(12). Embora um dos críticos acreditasse que a qualidade da obra «faz com que se pense bem dos brasileiros,» outro assinalou imediatamente que o livro «não é um dos clássicos universais — contrariamente à opinião que os brasileiros têm dele...»(13). Euclides da Cunha constitui sem dúvida um marco na história do desenvolvimento da literatura brasileira; depois dos romances românticos regionalistas do século XIX, *Os Sertões* são uma tentativa séria de estudar o homem dos sertões e trazê-lo para o centro da vida nacional. O romance regionalista do século XX tratará do mesmo assunto, da mesma maneira séria e realista.

Século XX

O movimento modernista, iniciado oficialmente em 1922 com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, produziu alguns dos melhores poetas na história da literatura brasileira. O movimento em sua fase inicial foi de natureza inovadora e ao mesmo tempo destruidora, pois os jovens poetas e intelectuais da década de vinte prepararam o caminho para o florescimento das letras e das artes no nosso século. Eles romperam com as tradições literárias e

11. Samuel Putnam, *Marvelous Journey,* p. 202.

12 B. D. Wolfe, *Weekly Book Review,* July 30, 1944, p. 6; *Commonweal,* February 11, 1944, p. 422.

13 *New Yorker,* Februry 19, 1944, p. 87.

artísticas gastas do século anterior que continuavam a predominar até os anos vinte, e, numa tentativa de modernizar a literatura e as artes brasileiras, começaram um processo de introspecção nacional em busca de identificação da essência de seu país. Todo aspecto da realidade nacional despertava interesse e era digno de tratamento artístico e literário: o folclore regional, a linguagem coloquial e popular, os mitos e lendas de todas as regiões do país. A literatura nova, moderna, deveria ser um reflexo do próprio Brasil, não das filosofias, técnicas e linguagem importadas da Europa.

O Modernimo foi mais bem representado em poesia durante a década de vinte, mas houve várias tentativas sérias de introduzir as inovações na prosa de ficção. O romance folclórico *Macunaíma* de Mário de Andrade, em que ele sintetiza o material que havia colecionado em viagens por todo o Brasil e cria o herói folclórico Macunaíma, o «herói sem caráter», infelizmente ainda não foi traduzido por completo para o inglês. Dele existem apenas trechos traduzidos accessíveis ao leitor norte-americano na antologia de Harriet de Onís *The Golden Land: An Anthology of Latin American Folklore in Literature* (New York, Knopf, 1948). Um romance anterior de Mário, entretanto, já foi completamente traduzido: *Amar, verbo intransitivo* (1927; *Fraülein,* 1933), que não é um trabalho tão ambicioso quanto *Macunaíma*. Os críticos norte-americanos viram no livro um contraste de características nacionais e «nítidos paralelos entre o temperamento germânico e o latino,» com «alguns comentários amargos sobre a maneira de ser brasileira»(14). Obscurecido pelos trabalhos posteriores de Mário de Andrade, o romance havia praticamente sido esquecido até pouco tempo atrás quando Fábio Lucas o reexaminou e concluiu que a obra ultrapassou o seu valor histórico na literatura brasileira e que agora deve ser encarada em si mesma como uma criação novelística de alto nível. É de se duvidar, entretanto, que o interesse dos norte-americanos seja a ponto de se reeditar a tradução.

Dentre os escritores que começaram a publicar na década de trinta e que vieram a constituir grandes nomes na literatura

14. Lisle Bell, *New York Herald Tribune Books*, July 16, 1933, p. 10; *New York Evening Post*, July 22, 1933, p. 7.

brasileira, muitos já foram traduzidos para o público norte-americano: Jorge Amado, José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo. Embora Nélson Werneck Sodré inclua apenas Graciliano Ramos e José Lins do Rego no seu «roteiro literário,» Antônio Soares Amora acha que «o romance é o gênero literário que tem explorado mais ampla e profundamente as realidades da vida brasileira atual»(15). Segundo a opinião dos críticos literários brasileiros, os norte-americanos podem ter uma visão do Brasil do século XX e um conhecimento do desenvolvimento do romance contemporâneo por meio das traduções dos autores deste período.

Graciliano Ramos, o mais velho romancista do chamado Grupo Nordestino que começou a publicar nos anos trinta, é considerado o melhor escritor do grupo em termos de forma e estilo, e é excelente na retratação psicológica do povo da agreste região sertaneja. Em *Angústia* (1936; *Anguish,* 1946) o autor habilmente revela os pensamentos íntimos do personagem central através do uso do monólogo interior. Os críticos norte-americanos louvaram a habilidade técnica e estilística de Graciliano Ramos quando viram em *Angústia* «uma dramatização eficaz de um caso psiquiátrico,» e um romance de «compelling intensity of psychological truth and skillful plan»(16). As opiniões relativas à tradução revelam uma compreensão da parte dos norte-americanos pela importância de Graciliano Ramos dentro do desenvolvimento do romance brasileiro: «O senhor Ramos é um dos cabeças do Renascimento literário brasileiro...»(17) A sua importância dentro do romance da América Latina em geral também foi reconhecida: «Com esta tradução de 'Angústia,' um romance superior do movimento literário contemporâneo da América Latina se torna accessível ao leitor norte-americano»(18). Num romance posterior, *Vidas secas* (1938; *Barren lives,* 1965), o autor mostrou ser ainda mais adepto do

15 Antônio Soares Amora, «Perspective of Contemporary Brazilian Literature,» *Books Abroad*, 27, 4 (Autumn, 1953), 364.

16. Angel Flores, *Book Week*, April 21, 1946, p. 4; B. D. Wolfe, *Weekly Book Review*, April 7, 1946, p. 20.

17. E. B. Burgun, *New York Times*, March 31, 1946, p. 10.

18. H. T. de Sá, *Saturday Review*, April 13, 1946, p. 76.

manejo das técnicas novelísticas contemporâneas com o uso do discurso indireto livre. Em *Vidas secas* Ramos, com sua técnica, revela mais sobre os seus personagens «através da sugestão do que de afirmações diretas... o sol, um cachorro, e uma sombra são personagens tão legítimas nesta narração quanto os seres humanos»(19). A simplicidade do estilo e a falta de pretensão chamaram a atenção dos críticos norte-americanos que acharam o estilo «tão seco quanto as vidas que ele descreve...»(20) A obra foi vista não simplesmente como um protesto social, mas como um romance de significação universal: «Não há muitos personagens na estória, mas Fabiano e sua mulher são análises significantes de personalidades que representam uma grande parte da humanidade»(21). Outros livros de Graciliano Ramos, tais como *São Bernardo* (1934) e *Memórias do cárcere* (1953), revelariam mais sobre o desenvolvimento do autor e sua técnica, mas estes, infelizmente, ainda não foram traduzidos para o inglês.

José Lins do Rego (1901-1957) ocupa-se de outra área da vasta região do Nordeste brasileiro. Em romances como *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), e *Bangüê* (1934) — todos traduzidos em um só volume, *Plantation Boy* (1966) — o autor registra as mudanças econômicas e sociais causadas pela cana de açúcar na região. O autor foi considerado mais um «escritor de memórias do que um novelista,» quando os norte-americanos criticaram a sua obra, e o valor dos romances foi tido como devido mais à narrativa do que ao estilo(22). Um paralelo foi traçado entre Lins do Rego e Faulkner, com o escritor brasileiro, entretanto, deixando de empregar os materiais da tragédia faulkneriana e produzindo «nada mais do que uma viva série de observações»(23). Embora José Lins do Rego «não fosse adepto do estilo literário refinado próprio da tendência modernista da sua época,» um crítico compreendeu que o valor dos seus três romances era

19. E. R. Monegal, «The Contemporary Brazilian Novel,» *Daedalus*, 95 (Fall, 1966), p. 7. (Também in *Fiction in Several Languages*, ed. by Henri Peyre (Boston, 1968), pp. 1-18.

20 *Choice*, June, 1966, p. 413.

21 F. P. Smith, *Library Journal*, October 15, 1965, p. 4365.

22 Glendy Culligan, *Book Week*, June 26, 1966, p. 12.

23 *Ibid.*

documental: «Este novo volume de prosa de Lins do Rego em tradução sustenta consideravelmente a afirmação de que ele foi o primeiro intérprete literário do legendário Nordeste brasileiro»(24). Um romance posterior, *Pureza*, também foi traduzido para o inglês (1937; *Pureza*, 1948). O livro constitui uma tentativa do autor de extender os seus limites e trabalhar com outro material que não o do ciclo da cana de açúcar. Este não é, entretanto, um romance tão bom quanto *Fogo morto*, considerado o seu único trabalho excelente(25). *Fogo morto* ainda está para ser traduzido para o inglês de forma que os norte-americanos possam conhecer o melhor de José Lins do Rego.

24 D. A. Yates, *Saturday Review*, July 9, 1966, p. 31.

25 Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil* (Rio, 1968), p. 295.

Elementos para uma Análise da Aquisição da Linguagem

Marígia Viana

Considerações prévias

Os períodos de desenvolvimento esboçados pelos estudiosos cujos interesses se concentram nos problemas da aquisição da linguagem estão, de certa forma, em consonância com aqueles considerados pelos psicólogos que estudam o desenvolvimento cognitivo como um todo. Em termos de linguagem, especificamente, e levando em consideração situações normais de desenvolvimento (crianças não prejudicadas por surdez, lesão cerebral, ou outras perturbações físicas ou psíquicas), esses períodos sucedem-se numa evolução gradativa em que uma estrutura torna-se parte integrante de um estágio posterior. A ordem de aquisição de estruturas é constante; a aquisição de uma estrutura possibilita a aquisição de outra mais complexa e uma não pode aparecer antes da outra em um grupo de crianças e, em seguida, numa ordem inversa, em outro grupo. No entanto, a idade em que se atinge um estágio não pode ser absolutamente fixada, pois os fatores ambientais podem estimular, atrapalhar ou impedir o aparecimento de estruturas em uma determinada faixa etária acarretando, com isto, um retardo na aquisição de outras estruturas.

O certo é que desenvolvimento da linguagem está intimamente ligado à formação dos conceitos básicos e à maturação do cérebro humano. Tanto a aprendizagem quanto a maturação constituem fatores imprescindíveis ao desenvolvimento da linguagem embora não sejam suficientes por si sós. «Para entender tal problema precisamos considerar aspectos inatos e adquiridos da competência lingüística, bem como o modo como se combinam.» (McNeill, 1976).

Entre os racionalistas do sec. XVII percebe-se já uma discussão em torno das 'idéias inatas' ou 'conceitos comuns', tais como os geométricos, os de relação, etc. Apesar de bastante criticada a posição racionalista não deixa de trazer consigo uma gama de dados bastante plausíveis para o estudo da linguagem e do conhecimento.

A conepção de um mecanismo inato para a linguagem estaria, de uma certa forma, em consonância com a posição de Gregory (1970). Ele sugere que a gramática de uma língua «tem as suas raízes nas regras do cérebro que permitem organizar modelos retínicos em termos de objetos» e daquela de Chomsky quando afirma: «A estrutura, utilização e aquisição da linguagem parecem implicar propriedades especiais que, tanto quanto se sabe, ainda não foram encontradas noutros organismos. A linguagem baseia-se em propriedades do hemisfério dominante que pode ser bastante especializado.» Chomsky coloca em questão a possibilidade de estudar-se a aquisição da linguagem e dos conceitos numa estrutura cognitiva complexa do mesmo modo como se estuda a estrutura de um órgão do corpo humano, mas não rejeita de todo a idéia, taxando-a de *natural* e *verossímel*. O que resulta dessa especulação em torno da linguagem é uma aceitação do fato de que há no homem uma capacidade para a linguagem evidenciada no comportamento da espécie, que a distingue das outras espécies.

A capacidade do indivíduo para adquirir as regras da linguagem (o que lhe permite entender e emitir enunciados) constitui a questão básica acerca da existência de um comportamento inato, uma «faculdade de linguagem» intimamente ligada aos princípios da gramática gerativa transformacional. As limitações individuais vêm confirmar a teoria do inatismo, combatida e questionada por estudiosos da linha empirista. Para esses estudiosos, Chomsky teria relegado a um segundo plano os fatores ambientais implicados no desenvolvimento da linguagem. No entanto, as várias pesquisas em torno da aquisição da linguagem parecem comprovar a consistência dos universais lingüísticos que aparecem no desenvolvimento da linguagem, e isso é verdadeiro para crianças de comunidades de fala distintas, não importando a língua utilizada em cada uma dessas comunidades. Vale salientar aqui que *inato* (termo usado pelo

próprio Chomsky) refere-se a um dispositivo biológico e não a estruturas lingüísticamente inatas. É esse dispositivo que permite o desenvolvimento de estruturas numa mesma ordem(1).

Competência Lingüítica e Desempenho

A partir da dicotomia saussureana *langue-parole* os estudos da linguagem parecem ter tomado novos rumos pelo menos quanto à abordagem dos dados passíveis de uma análise lingüística. Uma análise lingüística consiste em descrever a linguagem e os fatos da língua. Aos filósofos da linguagem interessa definir as bases da capacidade intrínseca que temos para usar uma língua e os princípios para abordar essa capacidade intrínseca para manifestar nossos pensamentos através da *fala*. Nosso impasse está na concepção que temos de *fala* e *língua* e a distinção que somos levados a fazer entre as duas.

Para Saussure, a *langue* constitui «tanto um produto social resultante da faculdade de fala quanto um conjunto de convenções necessárias que foram adotadas por um grupo social a fim de permitir o exercício dessa faculdade.» (Saussure, 1966). «*Parole* seria a soma do que as pessoas falam, incluindo construções individuais e atos articulatórios resultantes da escolha do indivíduo, necessários para a produção dessas construções.» (Saussure, 1966). Segundo isso, a principal distinção entre as duas é o fator social: enquanto uma (*langue*) é social, a outra (*parole*) é individual. Por ser individual e resultar de uma escolha por parte do falante, a *parole* não constitui fato social. A *langue*, por outro lado, é geral, exercendo pressão sobre os falantes e, portanto, social(2).

Por sua vez, a distinção feita por Chomsky (1957) entre *competência* e *desempenho* é estabelecida analogamente à de

1. Noam, Chomsky (1975), *Replexões sobre a Linguagem*, pp 9-42.

2. William Labov (1971) questiona a definição de «*langue*» como parte social da linguagem e formula o que ele chama de «paradoxo saussureano» nos seguintes termos: «o aspecto social da língua é investigado na medida em que se observa um indivíduo qualquer, e o aspecto individual é investigado ao se analisar a língua em um contexto social». Com isso Labov coloca em questão a dicotomia *langue-parole* de Saussure e, de uma certa forma, inverte a situação: a *parole* constitui o resultado de uma interação social e a *langue* nada mais é do que o resultado de uma investigação a nível de indivíduo dos fatos da língua. (Labov, pp 114).

Saussure entre *langue* e *parole*. Chomsky, no entanto, constrói uma distinção em bases psicológicas. Sua preocupação é demonstrar que cada indivíduo traz consigo uma capacidade inata para a linguagem. O estudo mentalista da linguagem utilizaria o desempenho e a introspecção como dados para determinar a competência do falante. Define desempenho como «o uso real da língua em situações concretas» enquanto a competência consis tiria «no conhecimento da língua por parte do falante-ouvinte ideal» (Chomsky, 1965).

Ora, se traçarmos um paralelo entre a dicotomia saussureana (*langue-parole*) e aquela chomskiana (*competência-desempenho*), vários pontos em comum serão encontrados. O que distingue as duas posições, entre outros, é o ponto de vista da abordagem de cada um. A noção do *falante-ouvinte ideal* desenvolvida por Chomsky (1965) define, de uma certa forma, a capacidade do indivíduo de adquirir uma língua e está em íntima relação com o que ele próprio estabelece por diferença entre competência e desempenho. O desempenho, com manifestações individuais, reflete limitações de ordem extra-lingüística, tais como dor, ansiedade, etc, e até mesmo fisiológicas, enquanto que uma «teoria do conhecimento lingüístico é ideal no sentido de que os aspectos psicológicos e pragmáticos de enunciados em sua potencialidade e manifestação atual devem ser postos de lado» (Marshall e Wales, 1966).

Para se estabelecer uma teoria de competência lingüística e, nesse caso, de uma competência humana, seria necessário, de antemão, que fosse englobada nessa teoria uma série de caracte rísticas do aparato intelectual do homem. Aqui, novamente, surge Chomsky (1965) quando aborda o problema da criatividade lingüística e da capacidade que o homem tem de gerar um número infinito de sentenças com um número limitado de regras da língua. Isso leva-nos a acreditar que o homem é portador de um mecanismo mental e que esse mecanismo seria aquele pelo qual se pode falar em adequação de uma teoria gerativa. Esse problema é abordado também por Deese (1970) quando afirma: «A teoria gerativa é, então, tanto um modelo de competência lingüística como uma descrição dos tipos de capacidade lingüística que qualquer modelo ou teoria da competência deve estar preparada

para descrever. A teoria gerativa não é, naturalmente, uma teoria do desempenho lingüístico humano. Fatores há, alguns cognitivos e outros de atitude ou emocionais, que têm influência significativa no desempenho lingüístico» (Deese, 1976). Faz-se restrição à G.G.T. por falhar em tratar a pragmática como problema pertinente na construção de uma teoria lingüística.

As teorias filosóficas e a teoria tradicional da aprendizagem defendiam o ponto de vista de que é através do desempenho que se pode chegar ao conhecimento da competência de um indivíduo. No entanto, não se pode afirmar que isso aconteça uma vez que o desempenho de um indivíduo pode ser uma chave falsa para chegarmos a sua competência, principalmente quando levamos em consideração os fatores extra-lingüísticos acima expostos. O potencial lingüístico manifesto representa um número pequeno o finito de sentenças dentro da possibilidade infinita que o indivíduo tem para manifestar seus pensamentos em sentenças. Um falante pode não manifestar em um enunciado toda a informação lingüística de que dispõe por razões tais como limitação de memó ria, dor, cansaço, etc.

As questões referentes ao desempenho lingüístico enquanto oposto à noção de competência levam a questionar uma terceira posição, numa aplicação da noção de competência nos parâmetros chomskianos, a fim de podermos alcançar a noção de lingüística pragmática e, indo mais além, de competência pragmática(3).

À competência pragmática Wunderlich (1968) chama de «competência comunicativa» seguindo nisto Dell Hymes. Nesses termos vamos encontrar Habermas (1971) que procura definir a competência comunicativa a apartir de uma «pragmática universal». Wunderlich vai mais além e chega a introduzir a noção de metacompetência «que vem explicar o fato de que as línguas podem ser aprendidas, de que há diferenças sociológicas entre as competências dos usuários de uma língua... e, finalmente, de que os sistemas lingüísticos são sistemas mutáveis.» (Wunderlich, 1968, 20).

3. A Lingüística Pragmática tem sua origem no modelo da lógica abrangendo o domínio da língua como um todo em seus diversos níveis. Cabe «à pragmática a análise de um sistema de sinais quanto à sua relação com os usuários do Mesmo» Schmidt, 1978).

Fromkim e Rodman (1974) afirmam: «... há uma diferença entre possuir o conhecimento necessário para produzir determinadas sentenças e a maneira como usamos esse conhecimento quando atuamos lingüísticamente.» O ponto crítico está justamente entre o que conhecemos com relação às regras da língua (conhecimento esse de certa forma 'inconsciente' — nossa competência), e como utilizamos esse conhecimento em situações reais de desempenho lingüístico. Parece, pois, evidente que nossa competência e o uso que fazemos da língua são aspectos distintos pelo fato de que conhecer algo não é o mesmo que atuar ou desempenhar-se numa determinada situação. Esse fato parece ficar esclarecido se atentarmos para a carga semântica que difere 'saber' de 'saber fazer'. O primeiro é definido, em princípio, como 'conhecimento epistêmico', enquanto o segundo implica 'conhecimento prático'. No entanto, baseados no que foi dito até agora, somos levados a crer que um modelo de competência consiste, em última análise, num modelo de desempenho e mais alguns elementos dos quais ainda não temos conhecimento. É fundado nisto que Deese assevera não existir «teoria que proporcione uma cobertura completa e coerente para o desempenho lingüístico» (Deese, 1970).

Ao abordar o problema do falante-ouvinte ideal em *Aspects* (1965) diz Chomsky que «a teoria lingüística está interessada primeiramente no falante-ouvinte ideal numa comunidade de fala homogênea que conhece sua língua perfeitamente e está imune às condições irrelevantes para a gramática, tais como limitação de memória, distrações, mudança de atenção e interesse, e erros (gerais ou específicos) ao aplicar seu conhecimento da língua em atuação concreta... O estudo dessa atuação lingüística concreta deve considerar a interação de uma variedade de fatores, entre os quais a competência subjacente do falante-ouvinte é única. ...Somente sob esse quadro de idealização o desempenho é um reflexo da competência.» (Chomsky, 1965).

De certa forma, Chomsky volta à concepção humboldtiana de competência subjacente como um sistema de processos gerativos. A gramática de uma língua descreve as regras que podem ser usadas pelo indivíduo, fazendo isso baseada em dados lingüísticos observados no falante-ouvinte ideal.

«As descrições estruturais assinaladas pela gramática gerativa proporcionam, automaticamente, os correlatos formais para as relações na gramática, cujo reconhecimento insere-se na capacidade de percepção do falante. Este fato pode ser explicado se assumirmos que o reconhecimento perceptivo de sentenças envolve a redescoberta de suas descrições estruturais» (Fodor e Garrett, 1966). Ora, isso leva-nos a concluir que ambos os aspectos, lingüístico e psicológico, estão envolvidos e necessariamente presentes ao se desenvolver um modelo de desempenho, dado que a realidade psicológica exerce papel importante nas operações pelas quais as descrições são realizadas. As operações gramaticais, enquanto opostas a uma descrição estrutural, constituem uma realidade psicológica. A realidade psicológica a que aqui nos referimos constitui fator de interesse entre a competência do indivíduo e seu desempenho lingüístico. A gramática gerativa desenvolve-se através de uma operação em bases psicológicas na aplicação de regras consecutivas e recursivas nos vários níveis da língua. Vários experimentos foram desenvolvidos numa tentativa de demonstrar a relevância psicológica de operações gramaticais (especialmente as transformacionais) (Cf. Miller, Mckean e Slobin, 1962). O objetivo desses experimentos é demonstrar que «a dificuldade relativa de produzir determinadas mudanças sistemáticas em sentenças pode ser predizível como uma função da complexidade relativa das transformações das sentenças» (Miller, 1962).

Importante, pois, seria ressaltar o valor da estrutura profunda como possibilidade de reduzirmos as orações mais complexas a alguns elementos ou componentes das orações em suas estruturas mais profundas. Aqui, a memória constitui fator preponderante. Para manter uma oração na memória é preciso registrá-la na sua estrutura profunda (Cf. Deese, 1970). As orações declarativas na voz ativa são as mais fáceis de se reter na memória e as que sofrem menos interferências na recordação de palavras. Quanto maior o número de transformações maior a interferência, donde concluimos que o comprimento das orações é um fator importante no desempenho, mas de «muito menos influência sobre a recordação de palavras do que a estrutura profunda»(Deese, 1970).

É interessante notar que a memória constitui fato importante (talvez o mais importante de todos) nas limitações do desempenho

lingüístico. Apesar da capacidade humana de produzir e interpretar um número infinito de sentenças, existem ainda limitações ao nível do desempenho capazes de fazer o indivíduo sofrer limitações fisiológicas e psicológicas ficando ele, com efeito, distante do modelo do falante-ouvinte ideal, proposto por Chomsky. O que acontece na realidade é uma incapacidade para a utilização do potencial lingüístico humano em situações reais.

A Aquisição da Linguagem numa perspectiva gerativista

Ao estudar e tentar descrever uma língua o lingüísta preocupa-se com as unidades e suas relações em três níveis distintos(4):

- o fonológico
- o sintático
- o semântico

O estudo das relações das unidades em estruturas completas constitui o objeto formal da lingüística. Como o enfoque inicial é o estudo dos contrastes entre as unidades e padrões de unidades, dizemos que a descrição é *estrutural*. Assim à lingüística interessa descrever estruturas completas e determinar a composição, distribuição e função das unidades nos vários níveis da língua, visando a uma explicação sistemática dos próprios fatos descritos.

No nível fonológico essas unidades são descritas de acordo com os movimentos articulatórios que as compõem, de acordo com o número possível de arranjo ou combinações e, ainda, em termos de suas funções ou do uso que é feito dessas unidades. O mesmo acontecerá nos níveis sintático e semântico. Ao nível sintático, a gramática preocupar-se-á com a combinação, a composição, distribuição e função de formas para construir unidades maiores. O semântico ocupar-se-á em determinar e classificar as significações na língua.

A Sintaxe e a aquisição dos traços gramaticais universais

A concepção dos traços distintivos, inicialmente desenvolvida por Jakobson (1941) no campo da fonologia, deu origem a uma

4. A estes poder-se-ia acrescentar hoje o pragmático.

nova abordagem também aos níveis sintático e semântico. A Gramática Gerativa Transformacional utiliza esses princípios ao descrever traços distintivos universais na aplicação das regras da linguagem. A criança adquire traços e organiza seu repertório semântico. Os traços distintivos universais são incorporados à língua numa ordem hierárquica de complexidade independentemente do contexto lingüístico ao qual a criança está exposta. As primeiras construções ao nível sintático são traços primitivos universais que, através de um processo de diferenciação evoluem até alcançarem o sistema altamente integrante e complexo de uma língua. A Gramática Gerativa utiliza os princípios da lógica matemática num processo de aplicação de regras cíclicas e recursivas que permitem a formação de sentenças gramaticalmente corretas.

O desenvolvimento da sintaxe distingue estágios intimamente relacionados com os estágios estabelecidos por Piaget para o desenvolvimento intelectual da criança. Ao fim do estágio da inteligência sensório-motora (por volta dos dezoito meses) a criança inicia a combinação de palavras em estruturas do tipo M+N na qual haverá sempre uma relação gramatical do tipo modificador-nome (cf. McNeill, 1966a).

Nesse tipo de estrutura (combinação de palavras) percebe-se uma frequência de ocorrência maior com relação a uma das duas palavras, refletindo uma função gramatical inerente àquele elemento da estrutura que Braine (1963) convencionou chamar de «*pivot*.» Para ele todas as outras palavras que co-ocorrem com a 'pivot' giram em torno desta. Ainda que não se possa definir em termos lingüísticos reais a categoria das palavras que entram nesse tipo de construção, pode-se pensar numa distinção primitiva de sujeito-predicado (Lenneberg in Blumenthal, 1970).

Nas sentenças curtas dessa fase, as palavras cumprem a mesma função que as sentenças mais longas que aparecerão mais tarde: a expressão completa de uma proposição.

Por volta dos vinte e oito meses são encontradas as seguintes regras(5):

5. Os termos *Frase Nominal* e Frase Verbal, apesar de bastante discutidos, permanecem neste trabalho por uma questão de fidelidade ao texto original de consulta da autora. Seria, no entanto, interessante que o leitor se reportasse à apresentação da versão portuguesa, *Introdução à Lingüística Teórica*, de John Lyons (São Paulo, Companhia Editora Nacional e EDUSP, 1979) pp XIX e XX onde Isaac Nicolau Salum discute a viabilidade da utilização do termo *sintagma* ao invés de *frase*.

(1) S→(FN)(FV) (frase nominal, frase verbal)

(2) FN→ {(M) N / N N} (modificador, Nome) (modificador, núcleo, sujeito, predicado)

(3) FV→(V) FN (verbo, objeto)

Essas regras descrevem sentenças de uma, duas, três e quatro palavras, onde os «elementos opcionais são colocados entre parêntesis...indicando que pelo menos um elemento pode ser escolhido...as regras (1) e (2) são aplicadas em sentenças como 'bola' 'aquela bola' e 'a bela de Adam'. As regras (1) , (2) e (3) aplicadas conjuntamente em 'Adam quer bola' e 'Lápis mamãe Adam' »(NcNeill, 1970). No último exemplo verifica-se uma ambigüidade com relação a 'mamãe de Adam' e 'Lápis da mamãe'. Em estruturas desse tipo a colocação do verbo é opcional, e a do sujeito, obrigatória. A regra (1), por sua vez, permite construções somente com o verbo, o sujeito sendo o próprio Adam. Este tipo de construção é comum aos dois anos de idade (Cf. NcNeill, 1970).

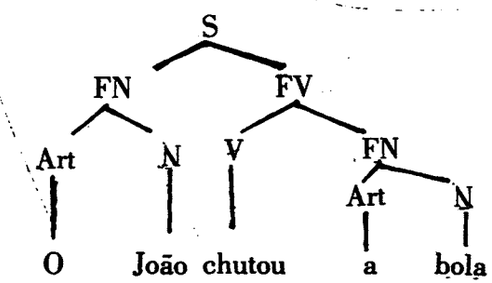
Numa sentença como 'João chutou a bola' o processo dar-se-ia da seguinte maneira:

S (João chutou a bola)
S → FN+FV
FN → (art.)+N
FV → V+FN
N → João, bola
Art → a
V → chutou

A estrutura FN+FV demonstra a presença dos traços gramticais que possibilitam a identificação de estruturas tais como 'João chutou a bola' ou 'Maria comeu o bolo', desde que as categorias presentes nestas estruturas sejam definidas em termos de:

(+FN, + —FV)
(+FN, + V—)

numa relação de sujeito/objeto onde o sujeito será determinado pelos traços pertinentes à categoria à qual pertence. Se a criança percebe relações a esse nível significa que os traços pertinentes já fazem parte do seu repertório de relações gramaticais. À essa sequência de regras dá-se o nome de *sequência terminal*, e ao processo de aplicação de regras sucessivas, *derivação*. Colocando a informação sintática resultante da aplicação das regras em um diagrama temos:



As estruturas subsequentes são adquiridas gradativamente, numa aplicação de regras transformacionais e de regras mais complexas até a criança atingir pleno domínio do sistema sintático de sua língua.

A aquisição dessas regras permite ao falante-ouvinte identificar e aceitar como corretas as sentenças em sua língua mesmo que nunca as tenha ouvido antes. O grau de gramaticalidade será tanto maior quanto mais adiantado o período em que o falante-ouvinte se encontre no processo de aquisição da linguagem. No período inicial há evidência de organização da linguagem em termos de relações gramaticais básicas que surgem já no período holofrástico e são desenvolvidas quando da aquisição de regras transformacionais mais complexas. Logicamente, a aplicação dessas regras transformacionais está em relação íntima de dependência das estruturas sintáticas já adquiridas pela criança (cf. MaNeill, 1966b). Em escala menor, a aquisição dessas estruturas estaria relacionada aos traços gramaticais adquiridos previamente. Às regras básicas são acrescentadas novas regras e marcadores frasais em que ocorrerão as transformações. As estruturas subsequentes são adquiridas gradativamente até a criança atingir pleno domínio do sistema sintático de sua

língua, o que ocorre por volta dos sete anos de idade, precisamente durante a segunda fase do estágio de preparação para operações concretas de Piaget.

A Fonologia na Teoria dos Traços Distintivos

Vários trabalhos têm sido desenvolvidos no campo da aquisição da linguagem, especialmente ao nível fonológico. Os lingüístas estão preocupados em descrever a linguagem adquirida pela criança e o modo como esta linguagem foi adquirida. Dessa maneira será possível estabelecer as regras adquiridas e a ordem de aquisição das mesmas. André Martinet (1975) atribui à fonologia a tarefa de «identificar os elementos fônicos da língua e a classificá-los de acordo com sua função nessa língua».

O objeto de estudo da fonologia é o *fonema*, que, na definição de Jakobson (1941) seria «um feixe de traços distintivos cujos parâmetros podem ser observados nos movimentos articulatórios e no sinal acústico». Enquanto a fonêmica estuda os sons como constituintes de um sistema eficiente, a fonética se preocupa em descobrir os meios acurados para a transcrição desses sons. À fonética interessa estudar a composição dos sons enquanto meio eficiente para descrever a linguagem; à fonêmica interessa o estudo da distribuição e função desses sons.

O fonema, como foi dito acima, é constituído por um feixe de traços distintivos, que, em sua manifestação real, servem para contrastar unidades na língua. Daí lhe ser atribuída uma função diferencial: a mudança de um fonema numa dada estrutura inicial muda o significado anterior como por ex. no caso de pata e bata. O que compõe o fonema /p/ é um feixe de traços distintivos estabelecidos de acordo com a articulação daquele som. Dizemos, então, que °op°o é constituído por um feixe de traços distintivos onde cada elemento do feixe representa uma característica que o distingue de /b/ Assim temos que /p/ é oclusivo (fechamento momentâneo completo do órgão articulador), labial (produzido pela aproximação dos lábios), surdo (não há vibração das cordas

vocais) e oral (o som é articulado e tem sua ressonância na cavidade oral). O fonema /p/ partilha dos mesmos traços de /b/ com exceção do penúltimo: a sonoridade. Enquanto um é surdo, o outro é sonoro. Isto evidencia o fato de que um, e somente um traço é suficiente para distinguir dois fonemas. Para Berko e Brown (1960, pp 525-526) «os traços distintivos de um fonema seriam aqueles aspectos do processo de articulação e suas consequências acústicas que servem para contrastar um fonema de outro».

Ao desenvolver a Teoria dos Traços Distintivos, Jakobson, Fant e Halle propuseram uma lista de traços que seriam universais e, portanto, encontráveis em todas as línguas, claro que não todos em todas as línguas. Seriam os traços adquiridos pela criança independentemente do ambiente linguístico ao qual ela está exposta. Assim, adquirir uma língua seria um processo de aquisição de traços distintivos universais. Esses traços, ou feixe de traços são pré-requisito para a aquisição de outros traços e feixes de traços.

Os traços distintivos universais na língua são definidos em termos de oposições binárias e bivalentes, tais como surdo/sonoro, algo/baixo, etc. Um traço pode ocorrer ou não num determinado fonema, tomando este, portanto, dois valores: (+) e (-). Devido às diferenças individuais e às consequências acústicas no momento de produção do som, é possível um determinado traço aparecer em um enunciado e ser omitido em outro, acarretando com isso uma flutuação do traço em determinado contexto. Assim, um fonema pode aparecer aspirado em um contexto e levemente aspirado em outro, ou ainda, o traço aspiração pode desaparecer totalmente.

Para alguns pesquisadores e teóricos, os traços, como os fonemas, são abstrações por serem formas ideais não realizadas no ato da fala (Fant, 1971; Singh, 1971; Wilson, 1966). Segundo eles o que há de concreto é a produção real daquele som e nenhum som é produzido duas vezes da mesma maneira, ou igual em todos os detalhes fonéticos. Essas diferenças são atribuidas a vários fatores como, diferentes contextos e ambientes, diferenças fisiológicas entre os falantes e condições em que estes sons são produzidos.

Algumas variações são predizíveis e não possuem o caráter distintivo dos fonemas da língua. É a função diferencial do traço que permite o falante-ouvinte estabelecer uma oposição de signos na língua e identificar os signos recebidos, numa condição *sine qua non* da comunicação lingüística. A partir daí pode-se fazer um levantamento do sistema fonológico de uma língua e chegar-se a uma padronização regida pelas leis fonológicas e fonéticas. A aquisição dos traços distintivos e o domínio do sistema de oposições constitui parte da aquisição de uma língua enquanto sistema.

Durante o período do balbucio (que vai do sexto ao oitavo mês aproximadamente), a criança emite sons que se assemelham àqueles produzidos pelo adulto, tais como /p/, /b/ e /m/. No entanto, seria imprudente afirmar que as distinções que nós adultos percebemos ao escutar e produzir esses sons sejam igualmente percebidas pela criança em sua manifestação atual. Muito pouco conseguiu-se com relação à aquisição dos sons da língua nesse período. Acredita-se que esta seja uma fase de treinamento para a produção dos traços que integrarão seu repertório fonológico. É provável que o que ocorre nesta fase seja uma transição do balbucio para a produção de sentenças e «o espaço entre um e outro é marcado por um período de silêncio». A teoria geral é a de que nesse período a criança passe por uma experiência de testagem de seu aparato fonológico e, com isso, produza sons comuns à várias línguas. O que parece evidente é que ao emitir estes sons a criança produz já alguns traços que serão encontrados mais tarde em enunciados mais longos.

Paula Menyuk (1975) afirma: «Os traços distintivos podem ser mais ou menos proeminentes na produção de enunciados durante o período do balbucio, e isto poderia ser verdade em relação a bebês em contextos lingüísticos diferentes». Pode ocorrer o fato de um traço ser produzido num determinado momento e logo em seguida ser omitido, substituído ou distorcido. A partir do momento em que um som se estabiliza na produção de uma criança, aquele feixe de traços adquiridos possibilitará a aquisição de outros sons pertencentes a sua categoria. Assim, teríamos diferentes categorias para a divisão e classificação dos

fonemas tais como oclusivos, nasais, fricativos e líquidos. Dentro dessas categorias são encontrados traços que diferenciam cada fonema pertencente àquela classe.

Numa investigação feita por Crocker em 1969, aplicando a teoria dos traços distintivos proposta por Jakobon, Fant e Halle e o modelo de competência fonológica desenvolvida por Chomsky e Halle, verificou-se que durante o processo normal de aquisição da linguagem as crianças aplicam as regras específicas de sua língua e vão adquirindo os traços distintivos lingüisticamente relevantes. Essas regras explicitam as sequências permissíveis na língua e são empregadas na formação de seu repertório lexical. Além das regras sequenciais, ela adquire também as regras morfológicas, tais como as de número e tempo, numa faixa que vai dos três aos sete anos. Essas regras possuem marcadores (tempo, pessoa) e somente quando esses marcadores são devidamente aplicados podemos afirmar algo acerca de sua aquisição. As regras da língua são adquiridas num grau de dificuldade diretamente proporcional ao grau de especificidade contextual, em qualquer dos três níveis da língua: fonológico, sintático e semântico.

Em 1968 Chomsky e Halle propuseram um grupo de traços distintivos comuns a todas as línguas. Foram levados em consideração aqueles traços que possuissem uma função distintiva nas línguas naturais e que representariam o potencial fonético do homem. A teoria desenvolvida por Chomsky e Halle considera o fonema não como uma unidade autônoma mas como consequência de fenômenos acústicos e perceptuais intimamente relacionada ao aspecto sintático da língua. Assim, a fonologia está em relação direta com a sintaxe e o mesmo poderia ser dito com relação à semântica. Na verdade, o que acontece é uma interdependência nos três níveis da linguagem.

Os fonemas se agrupam formando sílabas que por sua vez formam os vocábulos que constituem as unidades menores em um enunciado.

A relação de traços distintivos e não-distintivos em Chomsky e Halle deixa de ser relevante e em seu lugar surge uma outra em que se propõem dois níveis nos quais os traços podem operar: o

nível classificatório e o nível fonético. O classificatório especifica os traços significativos para toda e qualquer língua numa distinção binária. Os segmentos são classificados como membros de uma determinada categoria de traços. No nível fonético, os sons são especificados de acordo com as propriedades das funções de um determinado traço. A função fonética dos traços será especificada através de uma interpretação física. Assim, um som será (-) continuante e levemente aspirado numa especificação de multivalores. Na descrição classificatória são utilizadas duas barras / / para incluir o fonema. Ao nível fonético, dois colchetes [ ] , para a unidade fonética. A primeira especifica a representação ideal do som e a segunda, o resultado físico.

Na classificação dos fonemas da língua Chomsky e Halle distinguem em primeiro lugar as vogais e as consoantes e estas são também as primeiras distinções percebidas pela criança no processo de aquisição da linguagem. Para P. Menyuk é a partir dessa distinção (trato vocal com constrição e sem constrição) que a criança «procede observando diferenciações seguintes entre os membros desse conjunto» (Menyuk, 1975). A primeira estrutura a ser adquirida CV (pa,ba,ma) tem uma obstrução máxima (labial) e a vogal mais aberta (a). Esses sons são, segundo Jakobson, os mais usados durante a fase incial de formação de palavras e durante o período do balbucio.

Os traços são adquiridos progressivamente. Fonemas vão sendo acrescentados ao repertório da criança à medida que ela adquire novos traços. Com isso a criança passa a distinguir mais classes e pares de fonemas.

O modelo proposto inicialmente por Jakobson e depois desenvolvido por Chomsky e Halle apresenta traços que representam a capacidade fonética do homem e são aplicados a todas as línguas naturais. Dentre eles quinze foram aplicados ao inglês e englobam todos os fonemas encontrados naquela língua. Esses mesmos traços podem ser aplicados ao português, o que foi feito por David Beyl (1975) numa análise exaustiva dessa língua.

A classificação feita por Beyl divide o sistema fonológico do Português em cinco grandes classes:

1 - Classe geral de traços
-soantes
-silábicos
-consoantes

2 - Traços quanto ao ponto de articulação

-anteriores
-coronais

3 - Traços quanto à abertura

-voz
-nasal
-lateral

4 - Traços quanto à articulação

-Língua -alto
-baixo
-frontal
-posterior

5 - Traços quanto ao modo de articulação

-continuante
-tenso

O primeiro grupo de traços, os soantes, distingue os dois grandes grupos das obstruintes (oclusivas, fricativas e africadas) que são (-) soantes e todos os outros sons que são (+) soantes.

Os sons (+) silábicos distinguem as vogais, as líquidas silábicas e as nasais. Estes sons são assim chamados por formarem o núcleo da sílaba. Alguns autores costumam usar o termo vocálico para esses sons.

A classe das consoantes distingue as obstruintes, as líquidas e as nasais das vogais e das glides, que são (–) consonantais.

O quadro abaixo representa a classe mais geral e divide os sons em quatro grandes grupos:

Quadro 1

	vogais	obstruintes	líquidas/nasais	glides
soantes	+	–	+	+
silábicos	+	–	–	–
consonantais	–	+	+	–

A segunda classe de traços leva em consideração o ponto de articulação e divide os sons em:

Quadro 2

	labiais	dentais	palatais	velares
anterior	+	+	–	–
coronal	–	+	+	–

Os traços classificados quanto à abertura têm a ver com a vibração das cordas vocais no momento da emissão do som e com o controle da saída do ar pelas cavidades nasal e oral.

Quanto à articulação os traços são definidos de acordo com a posição da língua que pode posicionar-se acima ou abaixo de sua posição de «descanso», ou ainda, avançar ou retroceder em relação à posição central que ocupa na cavidade oral. Os traços podem ser ainda classificados como continuantes e tensos de acordo com o modo como a corrente de ar passa pelas cavidades oral e nasal. Se os músculos que participam da produção de um determinado som fica em estado de «tensão» diz-se que aquele sem carrega consigo o traço + tenso. Se a corrente de ar passa continuamente sem nenhuma obstrução em qualquer parte de seu trajeto diz-se então que este som é + continuamente.

O quadro 3 apresenta os sons do português e a matriz de traços pertinentes apresentados por Beyl (1975) com mesmos traços que Chomsky aplicou ao inglês (1968).

Quadro 3

	i	e	ɛ	a	u	o	ɔ	ɪ	ɛ̃	ã	ũ	õ	ɔ̃	p	b	f	v	t	d	s	z	š	ž	k	g	x	m	n	ñ	r	r	l	ʎ	y	w
Soante	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Silábico	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Consonantal	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	–
Alto	+	–	–	–	+	–	–	+	–	–	–	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	–	–	+	–	–	–	+	+	+
Baixo	–	–	+	+	–	–	+	–	–	+	+	–	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Posterior	–	–	–	–	+	+	+	–	–	–	–	+	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	+
Frontal	+	+	+	–	–	–	–	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	–
Nasal	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	–	–	–	–	–	–	–
Continuante	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	–	+	+	–	–	+	+	+	+	–	+	–	–	–	+	+	+	+	+	+	+
Voz	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	+	–	+	–	+	–	+	–	+	–	+	–	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Coronal	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	–	–
Anterior	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	+	+	–	–	–	–	–	+	+	–	+	+	+	–	–	–
Tenso	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	+	–	–
Lateral	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	–	–
Arredondado	–	–	–	–	+	+	+	–	–	–	–	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+

Aplicação das regras fonológicas

As regras fonológicas da língua são aplicadas ciclicamente e obedecem a um critério de «ambientação fonética» onde cada traço vai depender dos outros que com ele ocorrem.

Os traços redundantes numa descrição podem ser eliminados desde que o que diferencia um fonema do outro pode ser um, e unicamente um traço pertinente. Assim, para uma descrição das vogais teríamos:

Regra 1 $\quad (+)\text{segmento} \rightarrow \begin{bmatrix} (+)\text{soante} \\ (-)\text{consonantal} \end{bmatrix} / \begin{bmatrix} (+)\text{silábico} \\ \text{———} \end{bmatrix}$

Descrevendo a regra: um segmento (qualquer fonema) quando carregar consigo os traços (+)soante e (-)consonantal num contexto (+)silábico (o cerne de uma sílaba) será sempre uma vogal. Esta regra é apropriada para toda a classe das vogais.

Regra 2 $\quad (+)\text{segmento} \rightarrow \begin{bmatrix} (-)\text{silábico} \\ (+)\text{consonantal} \end{bmatrix} / \begin{bmatrix} (-)\text{soante} \\ \text{———} \end{bmatrix}$

A regra 2 é aplicada às obstruintes e elimina a presença de traços não redundantes: qualquer segmento que contenha os traços (-) silábico e (+)consonantal num contexto em que o traço (-)soante esteja presente será sempre uma obstruinte.

Regra 3 (+)segmento --> [(-)silábico] / [(+)consonantal, (+)soante]

Qualquer segmento que seja (-)silábico num contexto em que os traços (+)consonantal e (+)soante co-ocorrem será sempre uma líquida ou uma nasal.

Regra 4 (+) [(+)soante] / [(-)cosonantal, (-)silábico]

A regra 4 descreve as glides (ou, como são também chamadas em português, *semi-vogais)*. Um segmento qualquer que contenha o traço (+)soante num ambiente em que são encontrados também os traços (-)consonantal e (-)silábico, será classificado entre as glides.

As regras aplicadas acima são chamadas de regras redundantes aproximadas por necessitarem de apenas três traços para a classificação dos sons da língua. Para a especificação de todos os segmentos de cada classe será necessário utilizar os traços não redundantes do quadro 4 para isolar fonemas. Alguns traços são redundantes e, por isso mesmo, dispensáveis para a identificação de fonemas. As regras fonológicas eliminam, num determinado contexto fonético, aquela regra dispensável na identificação do fonema em questão.

Quadro 4

	i	e	ɛ	a	u	o	ɔ	ɾ	ɽ	ɾ̃	ɽ̃	ɑ̃	ɔ̃	p	b	f	v	t	d	s	z	ʃ	ʒ	k	g	x	m	n	ɲ	ɾ	l	ʎ	y	w
Soante														-	-	-	-	-	-	-	-	-	-											
Silábico	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+																				-	-
Consonantal																											+	+	+	+	+	+	-	-
Alto	+	-			+	-		+	-			+	-																					
Baixo		-	+	+		-	+		-	+	+		-	+																				
Posterior				-	+	+	+				-	+	+	+																			-	+
Frontal	+	+	+	-				+	+	+	-																							
Nasal	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+													+	+	+	-	-			
Continuante															-	-	+	+	-	-	+	+	+	+	-	-	+							
Voz															-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-							
Coronal															-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	+	+				
Anterior															+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	+	+	-			+	-
Tenso																															+	-		
Lateral																															-	-	+	+
Arredondado																																		

Partindo dos traços não-redundantes a classificação dos sons será tanto mais precisa quanto menor o número de traços necessários para sua descrição. Para as constritivas, p / exemplo, teríamos:

a) fricativas

Se [-soante, +continuante] → [-silábico, +consonantal]

b) obstruintes

Se [-soante, -continuante] → [-silábico, +consonantal]

c) nasais:nasais:

Se [+soante, -continuante] → [-silábico, +consonantal]

d) líquidas:

Se [+soante, +consonantal, +continuante] → [-silábico]

e) glides:

Se [-consonantal, -silábico] → [+soante, +continuante]

Os trabalhos desenvolvidos nesse campo têm sido testados pelos estudiosos da linguagem que procura aplicar os princípios da Teoria dos Traços Distintivos ao problema da aquisição da linguagem obtendo, com isso, resultados positivos, pelo menos ao nível fonológico. Em 1969, Crocker procurou desenvolver uma pesquisa em que investigava a utilização das regras fonológicas para explicar as substituições de sons em crianças com erros articulatórios, verificando que os erros produzidos por essas crianças são sistemáticos e resultam do fato de uma determinada

regra não ser aplicada no desenvolvimento de uma sequência dentro da língua.

O que se conclui daí é que assim como os traços adquiridos em um fonema contribuem para a aquisição de outros fonemas, um erro na aquisição de um determinado traço afeta vários fonemas nos quais aquele traço esteja presente. Aplicando esse princípio ao problema da reeducação da linguagem pode-se concluir que a eliminação de um erro na aplicação de um determinado traço na produção de um fonema facilitará a eliminação desse erro em todos os fonemas que carreguem aquele traço, através de um processo de transferência.

Crianças que não são bem sucedidas em desenvolver uma fala normal, ou seja, aquelas que falham ao aplicar as regras estabelecidas por um padrão, apresentam, com frequência, um sistema fonológico particular, levando a crer que uma linguagem diferente foi adquirida. Assim, na medida em que a criança falha na aplicação da regra estabelecida somos levados a questionar a possibilidade de ter sido adquirida uma língua diferente daquela à qual a criança está exposta. Uma vez descurado esse aspecto tende-se a classificar a fala dessa criança como «infantil» ou «anormal», esquecendo-se que o sistema de sons adquirido pode ser tanto ou mais complexo que o das outras crianças do seu convívio. Embora apresentando um desvio do sistema fonológico padrão, o seu sistema fonológico subjacente não é mais pobre ou menos complexo que o das outras crianças de sua mesma faixa etária. O que se pode dizer é que esta criança opera com um sistema de sons diferente do das outras crianças (Cf. Compton, 1974).

Diante do sistema fonológico particular (classificado como anormal), o que verificamos na realidade é «um sistema de omissões e substituições de padrões de som altamente integrado, cada porção tão complexa quanto o sistema fonológico de uma criança com fala anormal» (A. J. Compton, 1974). Neste sentido, essa criança não estará operando com um sistema fonológico simplificado ou «primitivo». Seria mais prudente afirmar que ela é portadora de um sistema fonológico diferente, comparável ao ato de falar uma outra língua.

Referências

Beyl, W. David, «A Distinctive Feature Analysis of the Portugueses Phonological System» *in* Georgetown Universty Working Papers ou Language and Linguistics, Vol. 11 (Georgetown University, Washington, D.C., 1975).

Berko, J. and Brown. R., «Psycholinguistic research methods» in P.H.Mussen (ed.) *Handbook of Research Methods in Child Development*. New York, Wiley (1960).

Blumenthal, A.L., *Language and Psychology: Historical aspects of Psycholinguistics* New York: Wiley, 1970.

Braine, M.D.S. «The Ontogeny of English phrase structure: The first phase», *Language* 39 (1963).

Chomsky, N.A. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton, 1957.

Chomsky,N.A. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1965

Chomsky,N.A., and Halle, M. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper and Row, 1968.

Chomsky,N.A., *Reflexões sobre a Linguagem*. S. Paulo, Livraria Martins Fontes, 1975.

Compton, A., «Generative Studies of Children's Phonological Desorders», *Journal of* Speech and Hearing Desorders, 35 (1970). p. 315-339.

Deese, James, *Psicolingüística*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1976.

Fant, C., «Distinctive features and phonetic dimensions», in G.E. Perren and J.L. Trim (Eds), *Application of Linguistics*. New York: Cambridge University Press, 1971.

Fodor, J.A., and Garrett, M. «Some reflections on competence and performance» in J. Lyons and R. Wales (eds), *Psycholinguistic Papers* Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1966. Pp 135-182.

Gregory, Richard, *The Grammar of Vision*. The Listener, Fevereiro 19, 1970. Gramma

Habermas, Jürgen, «Alcune esservazioni introdutive a una teoria della competenza comunicativa». Em: Giglioli, Pp. ed. *Linguaggio e Società*. Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 109-125.

Jakobson, Roman, Kindersprache, Aphasie, und allgemeine Lautgesetze. Uppsala: Almgvist and Wiksell, 1941. (usada a trad. inglesa de A. Keiler, *Child language, aphasia, and general sound laws*. The Hague: Mouton, 1968).

Labov, W. «The Logic of Non Standard English» in Allatis, J. ed. *Report of the Twentith annual round table meeting on Linguistcs*. Washington, Georgetown University, Press, 1970. pp. 1-43.

Lenneberg, E. H., «Language Acquisition» in Blumenthal, *Language and Psychology*. New Yord: Wiley, 1970.

Marshall, J. C. and R. J. Wales, «The organization of Linguistic Performance» in J. Lyons and R. J. Wales, *Psycholinguistic Papers*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966.

McNeill, D. «Developmental Psycholinguistics», in F. Smith and G. A. Miller (Eds), *The genesis of language: A psycholinguistic approach*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1966 pp. 15-84.

McNeill, D. «*The creation of language by children*», in J. Lyons and Wales (Eds.) Psycholinguistic Papers. Edinburgh Univ. Press, 1966 pp 99-114.

McNeill, D. *The acquisition of language: The study of developmental Psycolinguistics*. New York, Harper & Row, Publischers, 1970.

Martinet, André. *Elementos de Lingüística Geral*. São Paulo, Liv. Martins Fontes, 1975.

Menyuk, Paula. *Aquisição e desenvolvimento da linguagem*. São Paulo, Liv. Pioneira Ed. 1975.

Miller, G.A. «Psycholinguistic approaches to the study of communication», in Arm, D.L. (Ed), Journeys *in science: Small steps-great strides*. Alburquerque: Univ. New México Press, 1967.

Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*. New York, McGraw-Hill Co. 1966

Singh, S. «Perceptual similarities and mínimal phonemic diference», *Journal of Speech and Hearing Research*, 14 (1971) pp 113-

Wilson, R., «A criticism of distinctive features», *Journal of Linguistics*, 2 (1966) pp 195-206.

Aspectos Problemáticos numa Semântica Lógica para Línguas Naturais

Luiz Antônio Marcuschi

Para Richard Montague «não existem diferenças essenciais entre as línguas naturais e as línguas artificiais dos lógicos». Por isso mesmo considera ele possível «conjugar a sintaxe e a semântica das duas espécies de línguas num único sistema natural matematicamente preciso»(1). Por mais estranhas que essas posições possam parecer, vêm obtendo de muitos estudiosos — tanto lógicos como lingüistas — aplauso e aceitação, mas recebem, também, ataques e recusas, tanto de lógicos como de lingüistas. Talvez seja precipitado tomar partido por um ou por outro lado, mas no momento atual a controvérsia faz sentido.

As minuciosas análises empreendidas por H. Schnelle sobre a *Universal Grammar*, apesar de não esconderem suas objeções ao ambicioso programa de Montague, endossam-no como um capítulo de máximo interesse aos lingüistas teóricos(2). Realmente, o proveito intelectual de um estudo minucioso da *Gramática*

1. Richard Montague, *Universale Grammatik* (Braunschweig, Vieweg-Verlag, 1972), p. 35. Cito aqui o texto alemão traduzido do orig. ingl. *Universal Grammar* por Helmuth Schnelle. O texto original foi primeiro publicado na Rev. *Theoria*, 36 (1970), pp. 373-398.

2. O comentário de H. Schnelle a que aqui me refiro encontra-se antes da trad. da *Universal Grammar* de Montague, na ed, citada na nota 1 acima. Essas análises ocupam, no livro, as pp. 1-31 e a gramática como tal as pp. 35-68. As críticas de H. Schnelle são, basicamente, as seguintes: (a) é falsa a suposição fundamental de Montague de que todos os fenômenos sintáticos tenham um significado semântico. Isso porque numa língua, além das expressões com função primeiramente semântica, há ainda outras que asseguram a efetividade da mediação do conteúdo. Segundo o autor faltaria em Montague uma distinção entre estr. profunda e estr. superficial; (b) as propriedades que M. dá aos elementos sintáticos básicos são, em contraposição à G.G.T., muito reduzidas; (c) o conteúdo do § 5 da G. de M. é indevidamente denominado *teoria da tradução*, pois as traduções entre línguas naturais jamais são do tipo traduções-funções-unívocas das expressões. Não obstante essas críticas, Schnelle julga impossível um desenvolvimento posterior da semântica e pragmática sem uma análise detalhada da contribuição de Montague (cf. pp. 2 e 3).

Universal de Montague é muito grande, mas sua penetração é extremamente difícil pelo virtuosismo técnico(3).

Minhas observações neste estudo não pretendem descartar a validade e importância das investigações teóricas dos lógicos no campo da linguagem. Confio muito, em vista do que já se conseguiu, nessa transposição de métodos e técnicas de análise das línguas artificialmente construídas para a descrição das línguas naturais(4). A dúvida que poderia surgir diz respeito ao alcance e natureza de tal contribuição: é ela de nível puramente instrumental e metodológico ou tem relevância substancial no próprio conteúdo da Lingüística? Debate semelhante e pelas mesmas razões foi o travado entre lógicos e filósofos no início do século e em várias épocas do pensamento ocidental, sem que se tenha chegado a um resultado satisfatório. O mais provável é que se trate de um pseudo-problema calcado sobre intolerâncias mútuas, não valendo a pena discuti-lo aqui.

Uma vez descartada a dúvida acima como aspecto central da questão, não convém tomá-la como linha motora das investigações que seguem. O tema dessa investigação não será exatamente esse nem precisamente a Gramática de Montague e sim alguns aspectos problemáticos que a formalização semântica parece oferecer ao lingüista. Montague é apenas o exemplar mais notável dessa espécie de investigadores que julgo fazerem algo problemático num sentido que tentarei explicitar aqui.

3. Para uma análise simples e nada técnica da Gr. de Montague remeto às exposições de Wolfgang Stegmüller, *A Filosofia Contemporânea*, vol. 2 (São Paulo, E.P.U. / EDUSP; 1977), pp. 35-52. Em 13 teses, Steg. busca desenvolver o núcleo da Gr. de M. Uma exposição um pouco mais técnica é a de Franz von Kutschera, *Sprachphilosophie*, 2a. ed. (München, Wilhelm Fink Verlag, 1975) pp. 222-261. Do próprio Kutschera temos uma tentativa de fundamentar uma gram. lógica, na trilha de Montague, no trabalho «Grundzuge einer logischen Grammatik» in *Pragmatik II, zur Grundlegung einer expliziten Pragmatik*, ed. por S.J. Schmidt (München, Wilhelm Fink Verlag, 1976) pp. 122-157.

4. Para uma compreensão mais precisa do que se denomina aqui *língua artificial*, remeto a outras partes deste estudo mais adiante. Mas, no momento, pode-se entender com isso um sistema formal, abstrato, com gramática e propriedades rigorosamente definidas, construído para certos fins. Por *língua natural* entendemos as línguas comunicativas historicamente dadas, como p. ex., o português, inglês, etc. *Língua* e *linguagem* são termos que uso como equivalentes na maioria dos casos.

Apesar do número crescente de investigações semânticas por parte de lingüistas e lógicos, o panorama teórico nessa área não é ainda muito claro e as tendências são mais do que divergentes. Parece tratar-se de algo mais profundo que a parcialidade ou impotência dos modelos sugeridos; a impressão é de falta de consenso quanto à natureza mesma do problema semântico no âmbito das línguas naturais. Algo paralelo ocorreu na lógica, que só progrediu significativamente após ter conseguido definir as propriedades semânticas de seus sistemas. Empreende-se aqui uma tentativa de colocar questões de princípio; questões essas que, uma vez consideradas, esbarrariam com impasses para os quais ainda não se tem solução dentro de um aparato rigorosamente formal. Não se pense que estou empenhado em reabilitar a Lingüística para o plano puramente empírico, descritivo, «botânico», pois não partilho da idéia de Carnap de que a Lingüística é uma parte da pragmática(5). No caso das línguas naturais julgo inoportuno tratar semântica e pragmática separadamente, principalmente após os estudos que se vêm fazendo sobre a *pressuposição* lingüística. Não me é possível entrar aqui no problema da pressuposição, nem é necessário, uma vez que a pragmática será devidamente situada no contexto da investigação semântica.

O núcleo problemático aqui abordado consiste nos seguintes tópicos: (a) a indecisão sistemática quanto ao tratamento da seguinte questão: a semântica tem a ver com unidades léxicas (morfemas, lexemas, palavras) e seus significados, ou com unidades frásticas (frases, sentenças, enunciados) e o problema da verdade, contradição, consequência, dedução, etc.? Não se observa ainda um consenso na resposta a essa indagação e as soluções são de caráter intuitivo. (b) quais as diferenças estruturais entre línguas naturais e artificiais e que tipo de relação existe entre elas? (c) como encarar o problema da significação? Não se fará aqui mais do que um texto para debate teórico sobre esses temas; os propósitos são intencionalmente limitados e não visam a fornecer respostas e soluções.

5. Rudolf Carnap, *Introduction to Semantics*, 3a. ed. (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1948) p. 13. Mais adiante será retomada essa questão ao se definir *semântica pura* e *semântica descritiva*.

Caracterizando a tarefa da investigação semântica dentro de uma teoria geral da linguagem, R. M. Kempson propõe três condições que nesse caso deveriam ser cumpridas(6):

(a) Caracterizar a natureza do significado das palavras e o sentido das sentenças para todas as línguas e explicar a natureza da relação entre ambas.

(b) Oferecer explanação para a ambigüidade, sinonímia, analiticidade, implicação, inclusão lógica, contradição, etc. e fazer predições corretas para cada língua.

(c) Essas caracterizações devem ser dadas na forma de um conjuto finito de regras a fim de captar as regularidades contidas nos conjuntos infinitos de sentenças.

Não obstante a clareza de um tal programa que em (a) propõe de certo modo a abordagem conjunta do primeiro problema acima apontado, fica por ser definida a questão básica da significação, que R.M. Kempson não resolve satisfatoriamente. E esta é a meu ver também a dificuldade central do estudo de D. Lewis(7) sobre «semâmtica geral», por muitos motivos proveitoso, mas de difícil

6. Ruth M. Kempson, *Semantic Theory* (Cambridge, Cambridge University Press, 1977) p. 9.

7. Refiro-me aqui ao longo artigo, já clássico, de David Lewis, «General Sematics» in *Semantics of Natural Language*, 2a. ed., editado por D. Davidson e G. Harman (Dordrecht, D. Reidel, 1972) pp. 169-218. Parece-me, inclusive, que a pergunta (1) «What sort of thing is a meaning? (p. 169) não deve ser formulada dessa maneira, já que se torna absurda nestes termos. Mas, considerando os propósitos de Lewis ela se torna compreensível. Minha dúvida acima levantada refere-se apenas à *operacionalização* da semântica de Lewis para línguas naturais, mas parece que isso não está nos seus propósitos. Pois Lewis pretende apenas «to propose a convenient format for semantics general enough to work for a great variety of locally possible language.(...)not (...) empirical linguistic theory but (...) the philosophy thereof» (p. 169). Lewis, com razão, investe com todo vigor contra Katz e Postal e suas teorias dos marcadores semânticos porque impossibilitam uma análise da verdade das sentenças. Para Lewis isso é um absurdo, pois, «Semantics with no treatment of truth conditions is not semantics» (p. 169). Ironicamente, caracteriza os tais marcadores da sem. interpretativa como «*Semantic Markerese*». Além disso, Lewis não está interessado numa análise do significado que descambe para o psicologismo. Convém transcrever aqui o texto integral:» My proposals will also not conform to the expectations of those who in analysing meaning, turn immediately to the psychology and sociology of language users: to intentions, sense-experience, and mental ideas, or to social rules, conventions, and regularities. I distinguish two topics: first, the description of possible languages or grammars as abstract semantic systems whereby symbols are associated with aspects of the world; and second, the description of the psychological and sociological facts whereby a particular one of these abstract semantic systems

operacionalização fora dos exemplos construídos *ad hoc*. Ao lado do problema da significação, e como consequência dele, uma das questões centrais é o item (c) do programa acima. De que espécie devem ser aquelas *regras finitas* para *combinações infinitas*, se aquilo que elas regulam não foi ainda satisfatoriamente definido? Será que o ponto (c) implica a construção de um aparato formal ou não? Se não implica então o programa é irrealizável, mas se implica, o programa é redundante, pois (a) e (b) tornam-se automaticamente sub-conjuntos de questões a resolver para elaborar (c). Aliás, a formulação parece supor essa segunda hipótese, de modo que (a) e (b) já seriam pensados apenas como propedêutica para (c).

É sabido que a semântica de línguas naturais tem a ver com algo mais do que o simples significado de palavras. Cabe-lhe também uma análise das *relações* entre as unidades e não convém que descure o contexto maior de seu funcionamento nas sentenças dentro de uma situação definida por aspectos pragmáticos ou extralingüísticos. Isso determina que uma sentença seja mais do que o produto da soma de suas partes, o que pode ser evidenciado já no seguinte exemplo:

1 *Os pequenos ladrões são presos e os grande ficam soltos.*

Para uma semântica lexicalista que esclarecesse ou descrevesse o significado de *pequeno, ladrão, preso, grande*, etc., a verdade da sentença 1 continuaria obscura(8), dado que sem a compreensão do contexto cultural, relação com contextos pragmáticos, etc., seu sentido não ficaria determinado. Seria impossível inclusive decidir sobre sua verdade, já que não se teria

is the one used by a person or population. Only confuse comes mixing these two topics. This paper deals almost entirely with the frist» (p. 170). Fica, pois, essencialmente na tradição da semantica referencial da teoria dos modelos, na linha de Frege, Tarski e Carnap e na lógica intensional desenvolvida especialmente por Kripke e Montague, entre outros. Sua semântica geral não pretende fazer o que Montague e outros desejam, ou seja, transplantar a semântica referencial de línguas artificiais para 1. naturais (p. 170). Está ele interessado no desenvolvimento de uma gram. categorial que seja «*context-free phrase structure grammar*» (p. 171). Finalmente, é sempre útil enfatizar que a *semântica geral* de D. Lewis nada tem a ver com a *general semantic* de A. Kozybski ou as especulações de S.I. Hayakawa.

8. Tomo aqui os exemplos de R. Dietrich e W. Klein, *Computerlinguistik* (Stuttgart W. Kohlhammer, 1974) p. 158.

fixado propriedade alguma do enunciado e sim apenas de palavras. Caso a análise lexicalista fosse completa com a informação sobre o conteúdo dos lexemas que a compõem, ela teria o mesmo valor verdade e interpretação que a sentença:

2 *Prendem-se os grandes ladrões e soltam-se os pequenos.*

Contudo, os sentidos de 1 e 2 diferem em vários aspectos e ambas as sentenças diferem entre si diversamente do que as palavras que entram em 1 e 2. Isso pode ser tomado como evidência para a pouca serventia que oferece uma análise isolada de palavras quando elas funcionam num sistema de relações, ou seja, quando aparecem empregadas em sentenças.

Considerações dessa natureza levaram ao progressivo descrédito e inviabilidade a *semântica interpretativa* desenvolvida especialmente por Katz, Fodor(9) e outros, de início euforicamente aceita inclusive pelo próprio N. Chomsky. Essa semântica é defeituosa sob vários ângulos, mas o mais grave é sua incapacidade de considerar relações semânticas e propriedades sintáticas. Crítica irônica e severa foi p. ex. a de D. Lewis com a expressão *«Semantic Markerese»*(10) para os marcadores semânticos de Katz. Outro descrente é Y. Bar-Hillel em seu artigo *Universal Semantics and Philosophy of Language*(11), onde ele afirma que um grande número de fenômenos significantes não

9. J.J. Katz, «Semantic Theory) in *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy Linguistics and Psychology*, ed. D.D. Steinberg e L.A. Jakobovitz (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1971) pp. 297-307; também em trad. brasil. «Teoria semântica» in *A Semântica na Lingüística Moderna: o Léxico* ed. por L.M. Pinheiro Lobato (Rio Ed. Francisco Alves, 1977) pp. 61-75. Também J.J. Katz e J.A. Fodor «The Structure of a Semantic Theory», *Language* 39 (1963) pp. 170-210 e na coletânea de L.M. Pinheiro Lobato, *op. cit.* pp. 79-129. Mais completo ainda que esses artigos temos o livro de J.J. Katz, *Semantic Theory* (New York, Harper International Edition, 1972).

10. Cf. D. Lewis, op. cit. (veja acima nota 7). Uma análise externa com muitas críticas é a de Ulrich Vogel «Bedeutungsbeziehungen in der linguistischen Semantik» in *Probleme der sprachlichen Bedeutung*, ed. por E. v. Savigny (Kronberg / Ts, Scriptor Verlag, 1976) pp. 143-187. De especial interesse as pp. 155-166 com críticas de vários autores. U. Weinreich, *Explorations in Semantic Theory* (Haia, Mouton, 1972) em trad. port. no L.M. Pinheiro Lobato, *op. cit.* pp. 167-273, faz severas críticas ao modelo Kats / Fodor acusando-os de tradicionais e limitados em seus projetos.

11. Y. Bar-Hillel «Universal Semantics and Philosophy of Language» in *Structure and Substance of Language*, ed. por Jaan Puhvel (Berkeley, 1969) pp. 1-21.

podem ser lexicalizados num dicionário *à la* Katz. Mais útil e prometedora é sem dúvida a *semântica gerativa* que tem no estudo de G. Lakoff *On Generative Semantcs*(12) uma sistematização compreensível e proveitosa. Observe-se porém, que não se pode caracterizar como movimento ou corrente teórica unívoca a semântica gerativa, como as informativas análises de Carly Silva(13) deixam ver.

Até aqui nada dissemos de novo, pois uma das maiores conquistas da lógica desde Frege e amplamente desenvolvida por Tarski(14) foi precisamente a noção de que a análise semântica deveria partir de sentenças e não da análise de palavras. Só assim seria possível estabelecer as condições de verdade para sentenças — o verdadeiro problema de qualquer semântica. Isso fez fortuna na Lingüística teórica, especialmente a partir das teorias da Gramática Gerativa Transformacional, e hoje é uma verdade bastante aceita. A rigor, as raízes desses princípios já estão nos estóicos, os primeiros a desenvolver uma lógica sentencial, segundo as pesquisas de J. Lukasiewicz(15) bem o demonstraram. É oportuno frisar que Platão, no diálogo *Sofista*, chegava à conclusão de que a verdade e a falsidade não são propriedades nem das palavras nem dos fatos, mas dos enunciados. E será Aristóteles que com maior rigor e clareza dirá que a única relação lógica relevante para uma análise do problema da verdade é aquela que se estabelece entre o sujeito e o predicado. Infelizmente, faltou-lhe uma lógica sentencial tendo ficado Aristóteles com sua lógica silogística apenas na análise da relação de predicados no enunciado e não de orações entre si.

12. George Lakoff «On Generative Semantics» in *Semantics*...ed. Steinberg%Jakobovitz, op. *cit.* pp. 232-296. (Trad. de partes desse texto encontra-se em *Fundamentos Metodológicos da Lingüística*, Vol I, *Concepções Gerais da Teoria Lingüística*, ed. por Marcelo Dascal (São Paulo, ed. Global, 1978) pp. 94-124.

13. Carly Silva, *Gramática Transformacional, uma visão global* (Rio, Ao Livro Técnico S.A., 1978). Da p. 39a 52 é tratada a semântica interpretativa e da p. 52 a 60 a sem. gerativa, com uma exposição criteriosa e bem feita. No geral, todo o estudo de Carly Silva é bem feito, constituindo-se numa das sínteses mais atualizadas de que dispomos.

14. Mais adiante retornarei detalhadamente a esse aspecto mostrando como Tarski vê a questão de um conceito de verdade nas línguas naturais.

15. Jan Lukasiewicz «Zur Geschichte der Aussagenlogik», *Erkenntnis*, vol. V(1935) pp. 111-131.

Retomando o tema acima iniciado, vejamos um segundo exemplo que ilustra outro aspecto da questão. Podemos questionar, como o faz G. Lakoff(16), se a sentença:

3 *Eu sonhei que tocava piano*

apresenta duas vezes o mesmo *sujeito referencial* ou apenas o mesmo *sujeito gramatical*. Num caso assim, e veremos mais adiante em detalhe, a solução de Lakoff com a proposta de um lógica modal considerando a teoria dos «mundos possíveis» (já esboçada por Leibniz), é uma boa alternativa para equacionar um problema interessante que a gramática tradicional não consegue sequer detectar. Mas neste caso trata-se de uma forma lógica cuja estrutura interna é descrita e explicada com maior rigor num aparato formal e, mais do que solucionar um problema semântico simplesmente, levanta um campo frutífero de investigações. Quer-me parecer aliás, que esta é uma das grandes vantagens da investigações dos lógicos: despertar os lingüistas para certas sutilezas das línguas naturais que não estão presentes em suas análises. Tais sutilezas levam não apenas a uma maior precisão na análise, mas à consideração de fenômenos que escapam à pura intuição dolingüista descritivo(17).

Continuando na preparação das reflexões que seguirão adiante, vejamos se a sentença:

4 *Falar a respeito de idéias verdes é absurdo(18)*

encerra alguma *expressão* absurda ou se é uma *sentença* absurda. Por que é que o todo não é afetado pelos seus

16. Georg Lakoff «Las contrapartes, o el problema de la referencia en la gramatica transformatoria» in *Semantica y Sintaxis en la Lingüística Transformatoria*, compilado por V. Sánchez de Zavala (Madrid, Alianza Editorial, 1976), Vol. 2, pp. 251-263 (trad. de «Counterparts, or Problem of Reference in Transformational Grammar», 1968).

17. Não se veja aqui uma redução da importância do programa dos lógicos; reservo-lhes mais do que uma relevância apenas metodológica. Adiante será retomado este aspecto um tanto polêmico.

18. Tomo o exemplo de R. Dietrich e W. Klein, *op. cit.* p. 162. Comentário deste problema encontra-se também em J.J. Katz, *The Philosophy of Language* (New York, Harper & Row, 1966) cap. 4.

constituintes? Os níveis de análise lingüístico e metalingüístico aqui presentes, uma vez definidos, poderiam esclarecer a questão? Aqui a discussão não é posta por uma indagação do tipo da que víamos em 3, mas pela controvérsia que a expressão «idéias verde» isoladamente levanta. Trata-se não apenas de responder porque o todo consegue assimilar significativamente elementos anômalos sem contagiar-se, mas de considerar que sintaxe, semântica e pragmática dificilmente podem ser desvinculadas numa teoria geral da linguagem.

Um aspecto um pouco diverso, mas relacionado com 4 é o que se pode discutir em relação ao famoso exemplo de Chomsky(19), extraído de *Syntactic Structures*. Chomsky considera que a sentença:

5 *Idéias verdes incolores dormem furiosamente*
(Colorless green ideas sleep furiously)

é reconhecida pelo falante nativo como *gramatical* (sintaticamente bem-formada) mas *absurda*, ao passo que:

6 *Furiosamente dormir idéias verdes incolores*
(Furiously sleep ideas green colorless)

é imediatamente reconhecida como *agramatical* (mal-formada) e *absurda*. O conceito de *boa-formação sintática* é definido à margem de noções semânticas, mas identificado por interpretações semânticas, o que já é um equívoco. Em *Aspects*(20) Chomsky ampliará essa noção e posteriormente seguirá modificando, reagindo às críticas, mas no momento interessa-nos ver alguns pontos problemáticos daquela primeira versão. Analisando o enunciado 5 , J. W. Oller Jr.(21) observa que o problema se

19. Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (Haia, Mouton, 1957). Cito aqui a trad. espanhola *Estructuras Sintaticas*, 4a. ed. (México, Siglo Veinteuno, 1978) na trad. com introd. e notas de Carlos-Pelegrín Otero, p. 29.

20. Noam Chomsky, *Aspectos da Teoria da Sintaxe* (Coimbra, Armênio Amado, 1975) trad. do original *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) por José A. Meirelles e Eduardo P. Raposo.

21. J. W. Oller Jr. «On the relation betwenn syntax, semantics, an pragmatics», *Linguistic* 83 (1972) pp. 43-55. Sirvo-me da trad. alemã «Uber die Beziehungen zwischen Syntax, Semantik und Pragmatik» in *Pragmatik I, Interdisciplinäre Beiträge zur Forschung der sprachlichen Kommunikation*, ed. por S.J. Schmidt (München, Wilhelm Fink Verlage, 1974) pp. 132-147. As observações são das pp. 135ss.

coloca numa dupla dimensão: (a) engano de definir a gramática independentemente da semântica e (b) engano de definir a gramática independentemente da situação comunicativa e conhecimento do mundo por parte do falante nativo. Resulta daí uma teoria circular, viciada, que explica palavras por outras palavras, frases por outras frases, etc. Segundo Oller, nada impede que, dentro da mesma lógica que nos faz vê-la como absurda, possibilite dar um sentido àquela sentença 5 . Uma paráfrase com as seguintes interpretações poderia tornar a sentença significativa: a palavra *incolor* significaria *insípido*, *verde* significaria *imaturo*, *dormir* seria *repousar* e *furiosamente* seria o mesmo que *num estado de explosividade potencial*. Com isso obteríamos:

7 *Idéias imaturas insípidas repousam num estado de explosividade potencial.*
(Insipid imature ideas lie dorment in a state of potential explosiveness

que obviamente faria sentido, assim como:

8 *As idéias apresentam-se em várias cores*

é uma sentença que pode perfeitamente ser dita, apesar do argumento de que *idéia* (abstrato, não físico) não pode ter um predicado como *cor* (físico), pois o falante de tal enunciado pode estar referindo-se às idéias de partidos políticos aqui lembrados por suas cores, que são as cores de suas bandeiras. A ausência de referência a contextos possíveis de interpretação pode ser um equívoco quando a análise tem por objeto a investigação de línguas comunicativas com caráter cognitivo.

É desnecessário alongarmo-nos em exemplos encontráveis a todo instante na abundante literatura lingüística existente. Lembramos apenas que questões como essas, e muitas outras, foram todas resolvidas, uma a uma, mas não todas pela mesma teoria. Indago, pois, por que carecemos de uma teoria semântica capaz de dar conta do item (a) do programa sugerido por R.M. Kempson. A primeira resposta é de que falta ainda uma teoria satisfatória da significação, que envolva os mais variados aspectos consideráveis.

Antes de entramos na questão aqui levantada, vejamos uma distinção importante a ser feita a fim de deixar claro o terreno em que nos movimentamos.

Num debate entre Y. Bar-Hillel, H. Hiż e J. F. Staal, proposto por H. Schnelle em Bonn em 1972(22), onde se discutia o problema da semântica lingüística do ponto de vista da filosofia e metodologia da linguagem, Bar-Hillel distingue entre semântica lógica e semântica lingüística do seguinte modo:

semântica lógica	*semântica lingüística*
— normativa	— descritiva
— artificial	— natural
— universal	— particular
— pura	— aplicada
— tratamento particular das relações lógicas	— sem tratamento particular das relações lógicas

Segundo ele mesmo indicava, essa identificação do problema por dicotomias não é evidente por si e é bem possível que algumas delas sejam pseudo-dicotomias. Mas, embora exijam maiores esclarecimentos, já ilustram nosso problema. Pressupõem, basicamente, que se trata de duas atividades características que não podem ser confundidas não sendo, pois, possível exigir de ambas o mesmo grau de abrangência. Será, porém, que ambas podem ser levadas a efeito com uma língua natural? Admitindo, como o faz Bar-Hillel, seguindo nisso R. Montague, que não haveria dificuldade em aceitar que não há diferenças substanciais entre línguas naturais e artificiais(23), o projeto torna-se viável. Antes de prosseguir com a discussão desse tópico será útil esclarecer mais demoradamente a terminologia.

Analisando esses termos, J. Lyons é mais lacônico em sua definição de *semântica lógica*. Ele entende com isso «o estudo do

22. O painel em que foi discutido esse problema intitulava-se «Problems of Linguistic Semantics from the Standpoint of the Philosophy and Methodology of Language» in *Semantics and Communication*, ed. por C.H. Heidrich (Amsterdam, North-Holland Publisching Co., 1974) pp. 1-35. Cit, p. 5.

23. Bar-Hillel, *idem*, p. 9.

significado com o auxílio da lógica matemática»(24). Observa, contudo, que no caso dos lógicos a expressão «semântica lógica» tem um alcance mais restrito que para os lingüistas, porquanto indica somente a investigação do significado de expressões em sistemas lógicos especiais e construídos artificialmente (idéia essa também de Frege, Tarski e Carnap ao construirem seus modelos de línguas artificiais). Essa *semântica pura*, assim como a concebera Carnap(25), não é por certo o que a Lingüítica pretende para o caso da línguas naturais. Sua contribuição para as línguas naturais seria, no dizer de Lyons, apenas a de fornecer conceitos claros e notações simbólicas uteis.

Isso parece indicar que Lyons restringe um pouco o papel do recurso lógico na análise de línguas naturais ao atribuir-lhe uma função principalmente pragmática e instrumental. A vantagem que Lyons vê na formulação matemática de problemas lingüísticos é a brevidade, maior clareza e menor susceptibilidade para adulteração. Fórmulas lógicas com símbolos algébricos exigem maior cuidado na análise, o que acarreta maior precisão na identificação e eliminação de ambigüidades. Essa posição de Lyons revela que o uso do simbolismo logico na investigação de línguas naturais apresenta reações controversas: há os que o condenam afirmando que ele força a língua a se enquadrar numa camisa de força e esquema espúrio à sua natureza e funcionamento; há os que o defendem aduzindo para tanto que as línguas naturais têm uma lógica interna rigorosa que pode ser explicitada, e, só sua explicitação leva a uma correta explicação de seu funcionamento. Creio, no entanto, que ambas as posições são compatíveis; uma faz um uso restrito da lógica e a outra tem pretensões maiores. De qualquer modo, parece-me muito pobre conceder à lógica um papel puramente instrumental.

Em vista do exposto, Lyons reserva o termo *língua (language)* exclusivamente para as línguas naturais (historicamente dadas) e chama de *calculi* os sistemas ou constructos lógicos. Com isso Lyons distingue entre *semântica pura* e *semântica*

24. John Lyons, *Semantics*, vol. 1 (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1977) p. 138. Muitas das observações a seguir são extraídas desse cap. 6 da Semântica de Lyons, vol. 1.

25. Cf. R. Carnap, *op. cit*, pp. 11-15.

lingüística. Diferentemente de Bar-Hillel, dá-se que Lyons encontra-se motivado para o estudo da língua natural dentro da perspectiva do lingüista descritivo, ao passo que Bar-Hillel analisa as línguas naturais na perspectiva dos lógicos. Talvez deva-se fazer justiça aos lógicos, pois não me parece que eles tenham pretensão de aplicar seus cálculos a *toda* língua natural, mas sim a aspectos significativamente explicados. A crítica mais justa seria, quiçá, no sentido da *fragmentariedade* do projeto.

Quanto a substituir a expressão «semântica lógica» por «semântica pura», Lyons segue a sugestão terminológica de Carnap que em *Introduction to Semantics*(26) definia *semântica descritiva* como uma investigação e análise empírica dos traços semânticos das línguas naturais; identificava-a portanto como sendo uma ciência empírica por descrever fatos. A *semântica pura* seria então a construção e análise de sistemas semânticos artificiais, sem conteúdo empírico e inteiramente analítica. Conteria uma definição dos conceitos semânticos, uma teoria da verdade e uma teoria da dedução. Assim, por tratar o problema numa lógica bivalente e ver apenas as condições de verdade, equivalência, contradição, dedução, etc., a semântica carnapiana, se aplicada às línguas naturais, considera somente uma parte das sentenças produzidas, ou seja, as declarativas.

Como acertadamente observa G. Grewendorf(27), em estudo sobre pragmática lingüística, tal era também o desafio a ser enfrentado por D. Lewis em sua «semântica geral». Situado na tradição da semântica lógica e ligado aos trabalhos sobre os fundamentos semânticos da lógica intensional, D. Lewis teria que desenvolver um quadro de estratégias para a semântica das línguas naturais que assegurasse o tratamento adequado de sentenças *não-declarativas*. Para tanto propôs a discussão de dois métodos: (a) o método dos radicais de frase e (b) o método da paráfrase performativa correspondente. Segundo o método dos radicais de frase, todas as frases — declarativas e não-declarativas — deveriam ser desmembradas em dois componentes na

26. O próprio Lyons faz referência ao fato em Lyons, (1977), *op. cit*, p. 138.

27. Günther Grewendorf, «Ansätze einer linguistischen Pragmatik» in E. v. Savigny, ed. *op. cit*, pp. 189-199, cit. p. 192.

base (estr. profunda): um componente seria o *radical de frase* (que especifica um estado) e o outro seria o *modo* (que determina se o falante afirma, ordena, pergunta, etc.). Tal método não funciona porém para frases como:

9 *Viva Porky!*
(Hurrah for Porky!)

Face a isso Lewis decide-se pelo método alternativo (b). Assim, frases não-declarativas como:

10 *Você está atrasado?*
(Are you late?)

devem ser tratadas como paráfrases dos correspondentes performativos, que, no caso de (10), daria:

11 *Pergunto-lhe se você está atrasado*
(I ask you whether you are late)

Com isto Lewis contraria as concepções correntes e atribui um valor-verdade às performativas, o que J.L. Austin não admitia. Assim, segundo Lewis, haveria uma paráfrase performativa para todas as não-declarativas. Mas, observa Grewendorf, o problema é que Lewis não pode deixar de distinguir entre «declarativas normais» e declarativas performativas(28).

Retornando a Carnap, convém frisar que ele distingue rigidamente entre *semântica pura* e *descritiva* não apenas quanto ao objeto de estudo, mas também quanto à maneira de proceder. Para ele a semântica e a sintaxe descritiva baseiam-se na pragmática. Assim, o primeiro a fazer, quando se deseja descrever as propriedades semânticas e sintáticas de uma língua descritiva, é observar os falantes dessa língua e estudar o uso que eles fazem dela. A base do estudo seria, portanto, o conhecimento pragmático, de modo que a Lingüística, num sentido amplo, é uma ciência cujos conteúdos concernem a investigações empíricas das línguas. Em contrapartida, a sintaxe e semântica das línguas

28. Cf. G. Grewendorf, *idem*, pp. 193ss, em que é analizada a posição de Kanngiesser defendendo a teoria de Lewis. Grewendorf defende-se e coloca outros problemas à G.G.T.

artificiais não dependem da pragmática. Nelas as definições são dadas em forma de regras e se procede ao estudo analítico das consequências.

A estas alturas faz-se necessário caracterizar mais de perto o que se deve entender por *língua natural* (historicamente dada) e *língua artificial* (construída pelos lógicos com fins específicos)(29). Tomemos como ponto de partida a posição de Tarski em seu clássico estudo de 1929 *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen*(30). Posteriormente, faremos referência também a Frege e Carnap para corroborar nossas exposições.

No § 2 de seu estudo(31) Tarski caracteriza a linguagem artificial determinando suas propriedades essenciais do seguinte modo: (a) para cada uma dessas línguas são fornecidos todos os símbolos com suas descrições estruturais, definindo-se univocamente o significado de cada expressão com uma descrição totalmente precisa e exaustiva. Essas expressões comporão a linguagem em construção;(b) entre essas expressões devem ser selecionadas aquelas que por suas propriedades exclusivamente estruturais serão tidas como asserções (enunciados); tal linguagem é construída com a função *exclusiva* de nela realizar *ciências formais dedutivas*, de modo que para cada ciência dedutiva deve ser construída uma linguagem artificial própria. Ressalva-se com isso a exigência de que cada língua formal deva preencher os requisitos da ciência a que ela serve; (c) descreve-se uma categoria de enunciados a que se denomina *axiomas* ou *princípios*;(d) introduzem-se regras especiais de dedução e salientam-se operações de caráter estrutural que permitem a transformação de certas sentenças em outras; essas transformações servem-se de regras recursivas definidas. Todas as sentenças deduzidas devem ser provadas como consequência dos axiomas e enunciados reconhecidos no sistema.

29. A distinção acima considerada por Lyons entre *Língua* e *calculi* não necessita ser seguida aqui, uma vez que se especifica com clareza quando se trata de uma ou outra.

30. Alfred Tarski, «Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen», *Studia Philosophica*, I (1935) pp. 262-405. Cito aqui a numeração de 1-145, que no estudo vem posta entre colchetes ao lado da numeração da revista. O trabalho original em polonês fora apresentado a J. Lukasiewicz em março de 1931, mas os resultados já datavam de 1929 (cf. p. 7).

31. A Tarski, *idem*, pp 19-22.

Tarski observa ainda que ao longo do uso de uma língua artificial se pode seguir introduzindo novas expressões ao lado das *primitivas* e estas novas são então as *expressões definidas*. As definições transformam-se em regras de definição, podendo tornar-se parte das sentenças da própria ciência.

Como se vê, a linguagem caracterizada por Tarski é *semântica* e não apenas formal, sem conteúdo. Isso porque interessa -lhe definir um conceito de verdade ali dentro. A diferença que existe entre esse tipo de linguagem e as línguas naturais é que estas têm um caráter *universal* e nelas pode-se dizer tudo; seus vocábulos não são semanticamente unívocos e seus enunciados podem ser ambíguos. Numa tradução e análise das línguas artificiais a língua natural serve como *metalinguagem*, ou seja, ela é aquela linguagem em que se fala sobre uma outra. Esta outra (a construída) é a *linguagem-objeto*(32). Se Tarski definia sua linguagem artificial desse modo é porque tinha em mente um projeto específico, isto é, provar que só em tais linguagens é possível um conceito formal de verdade.

Dedicado praticamente à tarefa de uma definição formal do conceito de verdade, Tarski inicia sua investigação com a análise formal da verdade nas línguas naturais. No § 1 de seu estudo(33) chega a um resultado totalmente negativo: «em relação à linguagem comum (língua natural) parece que não apenas a definição do conceito de verdade, mas inclusive seu uso consequente e consetâneo às leis da lógica é impossível»(34). Em virtude disso dedica-se, nos §§ subsequentes, exclusivamente às linguagens construídas pelos métodos científicos, i. e., às linguagens formais das ciências dedutivas. O fracasso acima apontado deve-se ao fato de que numa língua suficientemente rica como as línguas naturais é impossível formular um conceito de

32. Além das observações no estudo de Tarski, veja-se também J. Lyons, *op. cit.* pp. 10-13; e W. Stegmüller, *Das ABC der modernen Logik und Semantik. Der Begriff der Erklärung und seine Spielarten*, Vol. I, parte 1 (Berlin, Springer, 1974) pp. 30-38. Nesse mesmo vol. de Steg. encontra-se um texto às pp. 25-30 sobre a linguagem comum e a linguagem formal. Trata especialmente do perigo das trad. da língua natural para as fórmulas lógicas.

33. A Tarski, *op. cit.* pp. 7-19.

34. *Idem*, p. 6.

verdade rigoroso. Pois é impossível estabelecer a semântica de uma linguagem quando a ordem da morfologia da metalinguagem é a mesma que a da linguagem investigada. Assim, para se obter uma definição de verdade num sistema necessita-se um sistema mais rico que aquele no qual a verdade é definida. A verdade de um sistema deve ser definida na linguagem de outro. Segundo o próprio Tarski, o resultado mais notável de suas investigações é que «para cada linguagem formalizada de ordem finita podemos construir uma definição de verdade formalmente correta e objetivamente correspondente expressa numa metalinguagem», na medida em que satisfizermos algumas propriedades básicas essenciais. Mas, para as línguas naturais e para as línguas formalizadas de ordem infinida é impossível fornecer uma tal construção.

Para que seja possível uma definição *explícita* do conceito de verdade é necessário que o contexto semântico seja esgotado pela definição. Do contrário teremos uma *convenção* e não uma definição. Assim, ao se asseverar que:

12 *«A neve é branca» é verdadeiro somente se a neve é branca*

não se está oferecendo uma definição de verdade mas a consequência de uma correta definição de verdade. Tarski mostra que transformando enunciados em nomes, p. ex., «a neve é branca» = «p» e seguindo as regras de substituição definidas, chega-se, nas línguas naturais, a contradições e antinomias. E por ser impossível sair de nosso sistema lingüístico, não se pode fornecer um conceito formal de verdade nas línguas naturais. Caso continuemos tentando reduzir-nos-emos a uma série infinita de metalinguagens. Isso decorre precisamente do apontado caráter universalista da linguagem comum, pois nada há que se possa dizer em alguma linguagem construída artificialmente que não pudesse ser dito também em linguagem comum (l. natural). «Se de algum modo podemos falar significativamente sobre algo, então isso pode ser dito também na linguagem comum»(35).

35. *Ibidem*, p. 18.

Numa nota(26) logo no início do §2 Tarski observa que apesar do fracasso de construir uma definição de «sentença verdadeira» para as línguas naturais e nas línguas naturais, é possível que se consiga uma definição de verdade num sistema formal de ordem finita. Uma vez obtida essa definição, pode-se aplicá-la à língua natural, obtendo-se com isto uma «definição fragmentária» de verdade(37). Neste caso deveria ser providenciada uma definição semântica completa e rigorosa dos termos para que fossem unívocos e se adquassem à tradução na língua artificial. O preço a pagar pelo empreendimento a fim de obter sucesso seria um relativo empobrecimento da língua natural agora forçada numa certa direção. Definindo-se todos seus vocábulos para tal finalidade, ela perderia seu caráter específico, ou seja, sua universalidade.

No *Begriffsschrift* de Frege(38), a diferença entre uma língua natural e uma língua formal não se coloca exatamente como para Tarski. Na introdução ao *Begriffsschrift*, Frege estabelece a seguinte comparação entre ambas. «A relação de meu *Begriffsschrift* com a língua da vida creio poder esclarecê-la comparando-o com a relação entre o microscópio e o olho. Este último, pela amplitude de suá aplicação e elasticidade com que consegue adaptar-se às mais diversas situações, apresenta uma enorme superioridade sobre o microscópio. Como aparelho óptico, revela no entanto muitas imperfeições que apenas devido à sua íntima ligação com a vida espiritual normalmente passa despercebido. Mas tão logo certos objetivos científicos colocam grandes exigências na precisão das distinções, o olho afigura-se como insuficiente. O microscópio, em contrapartida, é perfeitamente adequado a tais objetivos, mas com isto também inútil para todos os outros fins»(39). A diferença não é apenas de grau, mas funcional. Frege não construiu seu *Begriffsschrift* para descrever

36. *Ibidem*, nota 10, pp. 19 e s.

37. *Ibidem*, pp. 19 e s.

38. Gottlob Frege, *Begriffsschrift, eine der arithmetischen Nachgenildete Formelsprache des reinen Denkens*, 2a. ed. do original de 1879 (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973) com as observações de E. Husserl e H. Scholz e editado por I. Angelelli.

39. *Idem*, p. XI.

ou regular ou talvez explicar o funcionamento das línguas naturais (esse era o objetivo de Wittgenstein em seu *Tractatus logico philosophicus*)(40), mas com a finalidade específica de obter precisão nos trabalhos onde ela seria requerida, como por ex., no cálculo diferencial e integral. Não descarta, porém, a possibilidade de suas construções virem a ser úteis também à filosofia e análise da linguagem quando isso for requerido.

Parece, portanto, que entre os lógicos há posições diversas quanto à aplicação das linguagens formais. A impressão é de que Montague foi muito mais ousado e ambicioso que Frege e Tarski, buscando fazer de uma só vez um estudo que soubesse englobar num só sistema formal todos os tipos de línguas possíveis (tanto naturais como construídas). Muitos lingüistas posicionam-se otimisticamente diante do projeto, mas os lógicos revelam um certo ceticismo. É prematura uma decisão quanto a isso enquanto não houver mais dados. O certo é que a aplicação da Gramática de Montague a um certo segmento da língua inglesa, embora seja um feito notável, ainda não pode ser tido como suficiente para inferir que toda a língua inglesa possa ser significativamente abrangida. Talvez estejamos no limiar de umas das «revoluções científicas» descritas por Th. Kuhn(41) e o período atual seja precisamente aquele da luta entre os «paradigmas».

Outra questão aberta é a de se saber o que pode ser entendido com a expressão «lógica natural», tão explorada por G. Lakoff(42) e frutífera em análises lingüísticas com explicações excelentes, mas pouco acreditada pelos lógicos. Será que existe mesmo essa *lógica natural* subjacente à língua natural? Certamente será muito mais complexa que a dos lógicos e menos rigorosa sob o ponto de vista formal, se é que «rigor» aqui significa

40. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Frankfurt / Main, Suhrkamp, 1969) pp. 7-83. Na verdade, com veremos na segunda metade deste estudo, Wittgenstein mudará muito sua posição, especialmente nas *Investigações*.

41. Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (Frankfurt / M. Suhrkamp, 1973) trad. do ingl. *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962). Quanto a um aproveitamento de Th. Kuhn para uma compreensão metodológica do estado atual do comportamento mútuo das diversas correntes lingüísticas recomendo a leitura do ensaio de Marcelo Dascal, «As convulsões metodológicas da lingüística contemporânea» in Marcelo Dascal, ed. *op. cit*, pp. 17-41.

42. G. Lakoff, «Linguistics and Natural Language» in *Semantics of Natural Language*, ed. por D. Davidson e G. Harman, *op. cit*. pp. 545-665.

alguma coisa. No resumo de seu estudo *Linguistics and Natural Logic*, G. Lakoff se expressa da seguinte forma: «Pretende-se demonstrar que o papel de uma gramática gerativa duma língua natural não é meramente gerar as sentenças gramaticais dessa língua, mas também de referi-las à sua forma lógica. A noção de forma lógica dever ser entendida em termos de uma «lógica natural», uma lógica para a línguas naturais, cujos objetivos são exprimir todos os conceitos capazes de serem expressos em língua natural, de caracterizar todas as inferências válidas que possam ser feitas em língua natural e de englobar com descrições lingüísticas adequadas todas as línguas naturais. Essa exigência final impõe certos «*constraints*» da lingüística empírica à lógica natural»(43). De que espécie são e que alcance têm na teoria essas «coações» a que se refere Lakoff? Em primeiro lugar, há o problema de que as formas lógicas não se aplicam à superfície e sim a algo mais profundo. É sabido que a não aplicação da lógica à análise da linguagem comum deveu-se, por longo tempo, a falta de um aparato formal capaz de dar conta de sentenças não-declarativas, como as interrogativas, exclamativas, etc. Com o advento da lógica modal isso passou a ser possível. Como lingüista, Lakoff não se prende demasiado ao requisito de elegância no sistema lógico e acha mesmo que ela é prescindível numa lógica modal que queira abarcar também o fenômeno da pressuposição nas línguas naturais. Na lingüística, a lógica natural é simplesmente o estudo empírico da natureza da linguagem e do raciocínio humano. Lakoff admite que nisso possam haver passos e noções falsas, como ele mesmo aponta para o caso de seu tratamento dos advérbios, pois a forma lógica de frases pode não estar dando conta de fatos lógicos. Um caso típico é dos termos «escalares» («*scalar predicates*») como por exemplo a palavra «*absolutely*» que pode ocorrer com palavras para indicar o extremo de uma escala (*fascinating*, *uninteresting*), mas não um ponto intermediário da escala como *interesting*. Neste caso a análise da forma lógica não permite uma generalização lingüística significativa, pois é inadequada do ponto de vista lingüístico. No cálculo de predicados, p. ex., temos apenas os quantificadores *todos* e *alguns*, sendo que entre eles há uma escala bastante grande de variedades que na língua natural faz sentido, mas que do ponto de vista puramente lógico são

43. *Idem*, p. 545.

variações de leituras estilísticas sem a menor importância, porquanto *alguns* significa apenas *pelo menos um* (pouco importa se são muitos, muitíssimos, poucos, etc., essas variações são desprezíveis no cálculo de predicados). Uma vez posto o critério de adequação entre as análises lógicas e lingüísticas, é evidente que a adequação lógica apenas não é suficiente se, lingüísticamente, as análises são inadequadas ou simplesmente falsas. Uma dúvida parece restar nas convicções de Lakoff quando ele, nas últimas palavras de seu artigo assim se expressa:»(...) *a natural logic, if one could be constructed*,(...)(44), trazendo para a questão elementos de natureza filosófica implicados no problema ontológico e na concepção dos «mundos possíveis». Pois, «*in the gape between the way the universe is and the way people conceive of the universe, there is much philosophy*»(45). E, «para bem ou mal», assim inicia o artigo de Lakoff, «a maior parte dos raciocínios que se dão no mundo dão-se em língua natural. E, correspondentemente, a maioria dos usos da língua natural envolvem algum tipo de raciocínio»(46). Resta saber se a lógica é de fato a ciência do pensamento ou simplesmente da correção dos raciocínios.

«Pelo fato de que tudo o que podemos pensar está sob as leis da lógica, imaginou-se que se tinha a ver aqui com as leis do pensamento em geral», observa Günther Patzig em acurado estudo sobre *Sprache und Logik*(47). Mas foi precisamente esse engano que levou a se conceber a lógica como um ramo da psicologia, engano cuja superação foi uma das preocupações centrais de Frege. Considerando isso, a *lógica natural*, assim como proposta por Lakoff, seria um regresso a regiões que os lógicos suadamente superaram. Não apenas o problema do psicologismo está aí implícito, mas também a questão dos pressupostos ontológicos que entram na *lógica natural* de Lakoff levantam um problema de difícil solução. E foi justamente por razões dessa natureza,

44. *Idem*, p. 650.

45. *Idem, ibidem*.

46. *Idem*, p. 545.

47. Günther Patzig, *Sprache und Logik* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970), especialmente o cap. que dá o título à coletânea, pp. 5-38. A cit. é da p. 6. Nessa coletânea encontra-se também um excelente ensaio sobre Frege, pp. 77-100.

observa Patzig, que somente Aristóteles e não Platão tornar-se-ia o fundador da lógica(48). Não é aqui o lugar adequado para o aprofundamento dessas questões, mas quer-me parecer que elas são de relevância fundamental para quem imagina postular sem problemas as posições de Montague, colocadas na abertura deste meu ensaio.

Para concluir a reflexão aqui iniciada, lembremos ainda a inconveniência de confundir *forma gramatical* com *forma lógica*, perigo para o qual Patzig chama a atenção(49). São muitas as tentativas de se fundar a lógica na gramática da língua natural, mas uma análise de alguns exemplos já mostra que tal não é possível. Veja-se por exemplo as seguintes expressões:

13 *Sócrates é inteligente.*
14 *Sócrates é mestre de Platão.*
15 *Sócrates é mais velho que Alcibíades.*

Essas sentenças simples com a forma gramatical de sujeito-predicado são formalmente iguais, do ponto de vista gramatical, mas diversas do ponto de vista lógico. Claro que com os recursos da G.G.T. o problema é visto de outra forma que por Patzig, o que já é uma vantagem. Em 13 temos uma predicação; em 14 temos uma identidade entre predicados; em 15 é estabelecida uma relação. Segundo Patzig, não é possível «tomar a lógica como morfologia ou teoria da forma das línguas naturais»(50), pois a expressão «forma de um enunciado» é equívoca. E isso é fruto principalmente dos dois tipos de palavras existentes nas línguas naturais: as *categoremáticas* e as *sincategoremáticas*. Aí estaria uma das razões mais profundas porque as estruturas lógicas das línguas naturais não poderiam ser

48. G. Patzig, *Idem, ibidem*. Para um posicionamento correto e extremamente frutífero no sentido de eliminar as errôneas interpretações de que Arist. teria implicado em sua lógica princípios ontológicos, remeto às esclarecedoras observações de G. Patzig em seu clássico *Die Aristotelische Syllogistik* 3a. ed. (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969) § 19; §§ 21 e 22; conclusão e apêndice.

49. G. Patzig, *Sprache und Logik, op. cit*, pp. 11 ss.

50. *Idem*, p. 13.

base para uma *lógica natural*, uma vez que elas só poderiam ser reconhecidas num sistema lógico que não tivesse sido desenvolvido a partir das línguas naturais, mas seu reconhecimento dependeria de um sistema trazido de fora(51). Dada, porém, a impossibilidade de superar totalmente o uso da língua natural para executar tal programa, é impossível formalizá-la completamente. De certo modo, retorna aqui o problema de Tarski. Mas que alcance tem isto para a compreensão da *lógica natural* pretendida por Lakoff? No momento, tudo o que se pode dizer é especulação de alcance genérico.

Uma primeira consequência de tudo isso é tender a considerar a lógica como um *instrumento (organon?)* útil para esclarecer certas estruturas das línguas naturais. Voltamos a nossas indagações iniciais, tornamos atuais as posições de Lyons acima apontadas e restringimos o papel da lógica na análise de línguas naturais. Mas com que direito? Parece que ainda é muito prematuro admitir que a lógica seja um bom recurso para fornecer uma descrição geral das línguas naturais, ressalvando-se assim a validade de considerações de natureza empírica na Lingüística.

É inegável que em certas oportunidades, a representação lógica dos cálculos de predicados tem grande vantagem e poder heurístico, como por exemplo a fórmula:

16 $R(x, y) \equiv R'(y, x)$

que na notação de Lyons(52) pode ser lida como

16 *«x ama y» equivale a «y é amado por x»*

revelando assim a estrutura formal da equivalência da passiva com a ativa, uma estrutura formal muito diversa da relação simétrica expressa na fórmula:

17 $R(x, y) \equiv R'(x, y)$

em que é dito que:

51. *Idem*, p. 36.

52. J. Lyons, *Semantics*, 1 op. cit. pp. 253.154.

17a *«x é irmão de y» equivale a «y é irmão de x»*

Note-se que nessa simbolização o *R* indica uma relação e o *R'* (R com traço) indica a inversa. A relação simétrica exposta em 17 é a que se verifica com predicados como «irmão», «colega» e outros muitos, mas que não vale para predicados com relação assimétrica como «pai de», «amar», etc. Para esse caso temos a fórmula:

18 $R(x, y) \neq R'(x, y)$

em que o sinal de diferença ou dissemelhança expressa:

18a *«x é pai de y» invalida que «y seja pai de x».*

Isto permite explicar com maior precisão porque há uma diferença estrutural entre as sentenças:

19 *Ana e João são irmãos*

e

20 *Ana e João são inteligentes*

à primeira vista portadoras da mesma «forma lógica». No entanto, a conjunção

20a *Ana é inteligente e João é inteligente*

conserva a predicação de (20), ao passo que uma conjunção como:

19a *Ana é irmã e João é irmão*

é simplesmente absurda por não refletir a *relação* presente em 19.

Apenas um último exemplo desse tipo de análise possível em casos muito simples. A transitividade é um tipo de relação expresso na fórmula:

21 $R(x, y) \wedge R(y, z) \rightarrow R(x, z)$

que poderia ser lida como:

21a *Se x é pai de y e y é irmão de z, então x é pai de z.*

Como estas há muitas outras relações que num cálculo de predicados podem ser facilmente demonstradas, com relativa economia de esforço, clareza, e simplicidade. Por outro lado, temos certos casos para os quais a tabela da verdade desenvolvida para a lógica das sentenças não é base heurística vantajosa na análise. Isso ocorre principalmente para as pressuposições pragmáticas dos enunciados performativos. Aqui, a lógica formal apresenta certas implicações que o universo discursivo da língua natural desconsidera e outros que interpreta diferentemente. Vejamos um exemplo para melhor compreender a questão. Tomemos a seguinte sentença:

22 *Aposto que se Somoza cair ele se refugiará nos EUA*

A forma lógica «se... então...» é uma implicação lógica que na tabela da verdade recebe a seguinte definição semântica:

p	q	→
V	V	V
V	F	F
F	V	V
F	F	V

onde: → é o sinal para a implicação «se... então...»; «p» e «q» são duas sentenças quaisquer e «V» e «F» são os valores verdade e falsidade das sentenças consideradas.

Aplicando isso ao enunciado 22 teríamos as seguintes opções:

22a *Somoza cai e se refugia nos EUA*
22b *Somoza cai e não se refugia nos EUA*
22c *Somoza não cai e se refugia nos EUA*
22d *Somoza não cai e não se refugia os EUA*

Na verdade, o apostador só considera 22a e 22b, pois que suas pressuposições para aposta se baseiam apenas para o caso de *Somoza cair*. Caso aconteça 22a ele ganha a aposta, mas ocorrendo 22b ele perde a aposta. Sua aposta não leva em consideração o fato de ele não cair, pois isto não é por ele

pressuposto para aposta. Vê-se, portanto, que neste caso a tabela reduz-se apenas a duas alternativas a considerar. Mas isto não é tudo. A alternativa 22c , que na lógica formal é perfeitamente viável e com implicação veritativa «V», é um absurdo em se falando na língua natural. Para que iria Somoza refugiar-se nos EUA se não tivesse caído? Transportando o caso para as bicondicionais, o problema fica mais complexo ainda. Isso comprova apenas que o contexto pragmático — no caso das performativas é evidente — leva a língua natural a funcionar, em certas oportunidades, de outra maneira que na lógica formal. O conjunto de relações lógicas apenas não é ainda suficiente para determinar com segurança a interpretação correta pelo menos de um certo tipo de enunciados para os quais requer-se uma análise contextual. Voltamos ao ponto em que insistíamos num tratamento unitário da semântica, pragmática e sintaxe.

Cabe-nos agora indagar porque as tentativas de abordar a semântica numa teoria formal ou de modelos formais fracassa ou fica fragmentária. Não deixa de ser sintomático que a semântica esteja menos desenvolvida do que a fonologia, a morfologia e a sintaxe, pois envolve um sem-número de problemas cujo tratamento não pode ser feito empiricamente. Justifica-se, por esse lado, que ela tenha surgido com toda força no final de um longo percurso e após as conquistas nas outras áreas da lingüística. Parece-me, porém, que foi precisamente no momento em que lingüística, lógica e filosofia passaram a maiores intercâmbios que a semântica recebeu uma atenção em profunidade. Mas nesse momento alterou-se profundamente a estrutura da abordagem. Talvez tudo isso tenha colaborado para que alguns autores tentassem retirar a semântica do âmbito dos problemas lingüísticos; a opinião geral hoje concorda no entanto que a semântica é parte integrante da lingüística. Contudo, é forçoso admitir que a questão central do significado é de natureza fundamentalmente filosófica. Não saberia dizer, mas é bem possível qua vai uma intuição dessa natureza em Montague, quando ele resolve introduzir uma ontologia em sua *Gramática Universal*.

É provável que grande parte das questões semânticas deveriam ter sua abordagem preparada por um estudo geral de filosofia da linguagem. Não a filosófia da linguagem no sentido

tradicional, nem naquele predominante nas linhas neo-positivistas e sim aquele que teve seu início mais genuino com os gregos e, hoje ainda ignorado, foi retomado e ampliado na Idade Média. Isto é uma linha de pesquisa para uma coletividade de investigadores e não tarefa de pessoas isoladamente. Deveria ser uma investigação que não considerasse a palavra apenas como produto analisável dentro da produção lingüística, mas também na sua função social e, acima de tudo, na produção de ideologias. Serei mal-interpretado se me for atribuída a intenção de revitalizar a semântica geral de A Korzybski ou de S. I. Hayakawa, que já comprovaram ser pouco viáveis. Sua fraqueza maior foi a impossibilidade de chegarem a uma teoria geral da linguagem ou pelo menos de reservarem para si um lugar ao sol nesse paraíso.

O impasse semântico de que aqui pretendo falar talvez nem tenha sido pressentido ou mesmo nem exista para os que já se decidiram por uma ou outra das teorias da significação existentes; acima de tudo para os que imaginam resolver o problema semântico identificando *sentido* com *referência*. Isso é muito comum em manuais de lingüística, principalmente nos mais antigos. Muito menos ainda o problema existe para os que não manifestam preocupação alguma com so desenvolvimentos formais da Lingüística Moderna. O impasse de que aqui se trata situa-se, pois, ao nível formal e se apresenta para uma semântica que pretende desenvolver-se com o mesmo rigor que por exemplo a sintaxe gerativa. Creio que essa preocupação é legítima e já se tem provas suficientes de que o empreendimento vale a pena. Resta saber se já há perspectivas concretas de sua realização no nível e amplitude ambicionados. Não é o simbolismo lógico nem o nível de abstração que assusta, mas são as questões insolvidas e nunca levantadas pelos que realizam tais projetos, que aqui devem ser apontadas.

Segundo Fodor, boa parte do trabalho do lógico poderia ser feito num nível metalingüístico, mas isso seria extremamente penoso e por vezes incompreensível. Portanto, *em princípio*, nada há que o lógico deva desconsiderar e que é fundamental ao lingüista; cada um tem sua lista de prioridades, e, «o lógico começa escolhendo uma área pequena da qual se pode aproximar com regras e representações bem simples e gerais; depois, aos

poucos, vai abarcando outras áreas da linguagem e pormenores mais sutis daquelas que já estudou. O lingüista enfrenta todo o emaranhado de uma língua natural, extrai certas regularidades superficiais e remonta, desse ponto, aos problemas que surgem em conexão com padrões abstratos subjacentes, sintáticos e semânticos»(53). Fodor não esquece, aliás, de frisar que esta caracterização é uma simplificação extrema do assunto. De resto, nunca esteve nos interesses do lógico preocupar-se em fornecer a lógica da linguagem comum. Contudo, não deixa de ser «agradável sonhar que, em algum belo dia, lógico e lingüista se encontrarão no meio do caminho, resolvendo, juntos, todos os quebra-cabeças a respeito da natureza da linguagem»(54).

Não se pense que Fodor é um ingênuo e acredite piamente no programa que esboçou enfaticamente. Veja-se por exemplo essa dúvida quanto à aplicação da lógica para a tradução de frases da linguagem comum em fórmulas. «Pouco adianta saber que um argumento expresso em notação formal é válido se não pudermos ter certeza de que traduzimos corretamente em suas fórmulas as frases do argumento informal cuja validade queremos determinar»(55). Não obstante essas posições que revelariam um certo ceticismo, Fodor insiste numa relação mais estreita entre fórmulas lógicas e representações lingüísticas. Postula que «as representações da forma lógica são idênticas às representações semânticas de descrições lingüísticas, e (...) que as regras de tradução que o lógico deve estabelecer para relacionar suas fórmulas às frases de uma língua natural são idênticas às regras lingüísticas que mapeiam representações semânticas em representações sintáticas». Dando o arremate final conclui que «a postulação é, pois, a de que a Lógica e a Lingüística convergirão não somente nos fatos sobre os significados das frases que representam, mas também nos pormenores de como representá-las». Parece que o problema mais grave para Fodor está apenas na decisão de *qual* o sistema da lógica a ser adotada, pois não há

53. Janet Dean Fodor «Lingüística formal e lógica formal» in *Novos Horizontes em Lingüística*, org. por John Lyons (São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1976) pp. 191-205, cit. p. 196.

54. *Idem ibidem*.

55. *Idem*, p. 198.

apenas uma e sim muitas lógicas. E o interesse dos lingüistas não é o de formarem muitas gramáticas para as línguas naturais, mas uma que seja universal e válida para todas as línguas, e, muito importante, que seja a mais correta(56). Talvez me engane, mas Fodor está preocupado em pôr a carreta diante dos bois. A decisão por um ou outro dos sistemas lógicos deve ser tomada após solucionar os mais diversos problemas que a lingüística enfrenta em suas investigações específicas e não em se adequar a um ou outro modelo lógico antes do tempo.

Desde quando dispomos de um aparato formal, nem que seja em sonho, para equacionar a forma lógica de uma expressão como:

(23) *Aquele cara é sobremesa!*

se para isso devemos saber previamente que (a) quem pronunciou 23 é um boxeador, e (b) que pronunciou 23 antes de uma luta de box com um lutador tido como fraco? A situação pragmática ali envolvida é apenas um dos pontos a considerar e creio que no dicionário Katz/Fodor a palavra «sobremesa» nunca preveria componentes e relações semânticas dessa natureza.

Não é difícil constatar que a tendência de muitos manuais de Lingüística e mesmo de dicionários especializados é conceber a semântica simplesmente como uma teoria da significação (57), que, na melhor das hipóteses, admite em seu corpo, além da lexicologia, também uma semiótica geral. Um equacionamento dessa natureza leva a um estreitamento do problema. Segundo observa Austin e muitos outros, já essa colocação da questão semântica é falha. Não é uma boa forma de questionar quando se indaga: «O que é o significado de uma palavra?» ou «Qual o significado de 'menino'», ou «Qual o significado de 'significado'?». Austin diz que esse questionamento é absurdo e, em geral, a expressão «significado de uma palavra» é perigosa e faz pouco

56. *Idem*, pp. 200 e s.

57. Veja-se, p. ex., O dicionário de Mattoso Câmara Jr., de resto um bom dicionário; o dicionário de Lingüística de Zélio dos Santos Jota e também o livro de Semântica de S. Ullman.

sentido(58). Criticando essa forma de perguntar, Katz convida-nos a imaginar «o que teria acontecido se os astrônomos tivessem insistido em saber que espécie de coisas são os planetas, antes de tentatrem descrever os seus movimentos. Se os matemáticos tivessem insistido numa resposta direta à pergunta «O que são os números?», antes de tentarem explicar propriedades e relações aritméticas como 'é a soma de', 'é a raiz quadrada de' e 'é um número primo', estaríamos hoje sem aritmética»(59). Talvez a questão não seja tão grave como os autores a apresentam, mas na medida em que buscam fugir a um questionamento essencialmente filosófico que caia na metafísica especulativa, eles têm toda razão.

E é sabido que até hoje não foi fornecida uma definição aceitável para «significação» e «significado», pelo menos na lingüística. O próprio Lions em seu recentíssimo e monumental estudo de Semântica em dois volumes parte de uma definição *provisória* de «semântica» como o estudo do significado(60). Resta saber se essa «provisoriedade» terá o mesmo destino que a «moral provisória» de Descartes. Ridicularizando a situação do dicionarista sob este aspecto, disse Quine em um de seus trabalhos que «na falta de uma explicação satisfatória da noção de significação, os lingüistas que trabalham em temas semânticos se encontram na situação de não saber de que estão falando»(61). Isso reproduz a insatisfatória posição teórica em que se encontra a matéria do lado dos lingüistas. E é curioso notar-se que, apesar da significação ser uma questão eminentemente da competência dos lingüistas, é relativamente recente a preocupação da Lingüística com a mesma. Os filósofos debatiam-se já no tempo de Platão com o problema, o que não significa que a Filosofia tenha chegado a algum ponto conclusivo nos últimos 2.500 anos.

58. J. L. Austin, «The Meaning of a Word» publicado postumamente em 1961 nos seus *Philsophical Papers*, ed. por J. O. Urmson e G. J. Warnock (london, 1961); escrito já em 1940.

59. J.J. Katz «O domínio do significado» in *Linguagem, Psicologia e Comunicação*, ed. por G. A. Miller (São Paulo, Cultrix, 1976) p. 43.

60. J. Lyons, *Semantics, op. cit.* p. 1.

61. W. v. O. Quine, *From a Logical Point of view* (New York, Harper & Row, 1953) citação do artigo «The Problems of Meaning in Linguistc», p. 47.

Uma das teorias da significação de maior tradição na Filosofia e Lingüística é a teoria *realista* que considera o significado como uma relação convencional entre os signos e as entidades concretas ou conceituais dadas independentemente dos símbolos lingüísticos. Segundo tal teoria, o significado não depende do uso da palavra, mas o uso depende do significado convencionado. Semântica e pragmática poderiam ser, assim, rigidamente distinguidas(62).

Dependendo de como se a postula, a teoria realista da significação assume duas perspectivas: convencionalista ou naturalista. Tanto o convencionalismo como o naturalismo têm sua origem nos pré-socráticos e são sistematizados no *Crátilo* de Platão da seguinte forma: de que modo um nome recebe seu significado? Por natureza ou por convenção? Um naturalismo crasso, que postulasse que o significado poderia ser induzido a partir da forma sonora da palavra, nunca foi seriamente postulado. Houve, sim, quem visse na onomatopéia a *origem* da linguagem, mas um naturalismo lingüístico total não explicaria fatos tão primários como a existência de diferentes línguas, nem o surgimento de homônimos numa dada língua. Impediria também qualquer tipo de teoria lingüística um pouco mais pretensiosa. Tal como Platão o define, o naturalismo lingüístico postula apenas uma *afinidade natural* entre a palavra e seu significado, como no caso da onomatopéia, por exemplo. A base da convenção seria dada pela similaridade, o que poderia ser tido como uma espécie de motivação fonética. Mas, mesmo assim, tratar-se-ia de reproduções fonéticas limitadas ao sistema de sons da língua em que a onomatopéia se realiza: não haveria unidade entre as várias línguas.

Pela boca do personagem Sócrates, Crátilo, na primeira parte do diálogo, defendia o naturalismo lingüístico, postulando que todos os nomes são corretos ou não são nomes: ou os nomes são significativos ou eles não são nomes. Numa terceira parte do diálogo prevalece a tese de Hermógenes contra Crátilo. Agora parte-se para a tese de que os nomes têm sua significação por *convenção*. Os resultados de Platão, nem sempre bem expostos nas várias histórias da Lingüística, são os seguintes: a linguagem

62. Para algumas das exposições nos parágrafos a seguir servi-me de F. v. Kutschera, *Sprachfhilosofhie, op. cit*, pp. 31-203.

assenta sobre leis e não é arbitrária; os nomes não têm valor cognitivo, uma vez que a partir do nome não se chega ao conhecimento da coisa; embora pareça tender para a solução convencionalista, o diálogo, mais do que resolver o problema levantado, propõe um questionamento. Mais relevante do que este, do ponto de vista sistemático, é o diálogo *Sofista*, onde a questão central é: como é possível o falso? E neste diálogo, um dos resultados mais notáveis é que Platão distingue entre as propriedades do enunciado e as propriedades dos nomes. Com isto fica estabelecido que a verdade e a falsidade são propriedades dos enunciados, o que tem como consequência a possibilidade de se distinguir rigidamente entre *linguagem* e *ser*.

Aristóteles, mais do que representar uma retomada do problema proposto por Platão, tomará a peito a reformulação do próprio questionamento. Para Aristóteles o nome obtinha seu significado não pela convenção, como sempre se admite, mas pela *institucionalização* do uso nas tradições. Aristóteles se pergunta «para que sevem os nomes» e não «o que significam os nomes». No *De Interpretatione* (16a, 19), Aristóteles define o nome como um «som com significado *Katà synthéken*», expressão essa sempre traduzida como «por convenção», quando na verdade deveria ser «institucionalmente»(63). Com isto o nome seria um som significativo com base no instituído, o que indica que se deveria observar como ele é usado, como ele funciona, qual a sua finalidade dentro do discurso. Não sendo propriedade dos nomes, a «verdade e falsidade dependem da síntese e análise» (De int. 16a, 10-16). Ao contrário do que ocorre na Lingüística desde os néo-gramáticos, a função fundamental da linguagem para os gregos não era a «comunicativa», mas sim a representação da verdade ou falsidade pela negação e afirmação. Considerando esses poucos aspectos, podemos dizer que a tese da *convenção* como base para a semântica foi um desvio da tese aristotélica e volta a um estágio anterior. Toda lógica aristotélica baseia-se na linguagem como um fenômeno *cognitivo* e não comunicativo. Aliás, as modernas análises do discurso estão mudando novamente

63. Eugenio Coseriu, *Die Gescichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Ubersicht*. (Teil I: *Von der Antike bis Leibniz)* (Stuttgart, 1969) pp. 59-100. Esse excelente livro de Coseriu é uma primeira tentativa de analisar sistematicamente a fil. da 1. desde os gregos até a atualidade; Trata-se de suas preleções no semestre de inverno de 68/69.

o rumo e processando um retorno a essas posições aristotélicas, pois no discurso muito pouca coisa é *comunicada*, sendo que a maior parte é apenas pressuposta.

Vejamos mais um aspecto da questão. O convencionalismo sempre foi, em Lingüística, a corrente semântica mais forte, tendo levado à noção de arbitrariedade do signo e outras, encontráveis em Saussure, por exemplo. O problema aí surge quando se observa que numa posição dessa natureza, a investigação centra-se na análise semântica dos nomes e não de enunciados. Quando Platão no *Crátilo* diz que apenas «o gato mia» é verdadeiro e o «cão mia» é falso, baseia-se não na análise do enunciado, mas na análise dos predicados que o compõem. Faz a verdade depender de uma análise semântica das palavras e não da sentença. De fato, até o séc. XX e pelo séc. XX adentro desenvolveram-se principalmente sistemas semânticos para analisar predicados e não enunciados. Neste ponto concordamos plenamente com D. Lewis,(64), quando este diz, «semantics with no treatment of truth conditions is not semantics». Contudo, semântica não é apenas isso, uma vez que o tratamento das condições de verdade requer que esteja resolvido o problema anterior de sua interpretação em outros níveis. Caso assim não fosse, Tarski não teria tido os problemas que se colocaram na busca de um conceito de verdade para as línguas naturais.

A teoria realista da significação exige que a linguagem consiga afigurar todas as entidades e qualidades reais. Para a semântica realista dá-se que a linguagem, enquanto sistema abstrato de signos, deve corresponder à ontologia da área dos objetos aos quais ela se refere. E as próprias estruturas ontológicas devem ser reproduzidas pelas estruturas da gramática. No caso ideal, gramática e ontologia seriam *estruturas isomorfas*. Segundo isso os signos lingüísticos têm apenas *uma* função semântica que consiste na designação das entidades a que se referem (com base em convenções, é claro). E com tal estava formada a confusão entre *sentido* e *referência*. *A única função semântica de uma expressão seria nomear* o objeto a que ela se referia. E aqui situar-se-á o papel fundamental de Frege que irá modificar sensivelmente o panorama da semântica moderna. Em seu estudo

64. D. Lewis, *op. cit*. p. 169.

sobre *Sinn und Bedeutung* e também *Funktion und Begriff*(65), dirá ele que *significar* não é o mesmo que *referir:* sentido é algo diferente de referência, porquanto essa é uma espécie de valor de uma função. Serão as duas correntes dentro da lógica «intensional» e «extensional» que virão pôr ordem defintiva na questão e possibilitar maior rigor na compreensão do problema apontado por Frege.

Muito antes de Frege, uma primeira objeção à posição realista se fez sentir por parte da teoria *nominalista* da significação(66), dizendo que só existem objetos concretos, entidades individuais, não podendo haver nomes para atributos abstratos porque esses não podem ser designados ou referidos. Para os nominalistas, os universais não precedem às coisas, são apenas vocábulos, são «*flatus vocis*». Colocada já por Anselmo de Canterbury (1035-1109) no *De Grammatico*, a distinção entre *appelatio* e *significatio* continha em germe o problema dos *universais* e a futura distinção entre sentido e referência. Na verdade, a questão naquelas alturas era uma retomada das posições apenas lançadas por Porfírio nos comentários do *Isagoge* (233-304 D.C.) em que são feitas análises do livro das *Categorias* de Aristóteles. Mas é em Boécio (480-524 D.C.) com sua tradução latina do *Perí Hermeneías* de Aristóteles que o problema dos universais passa a ser mais seriamente colocado. No entanto, a expressão «faltus vocis» é do séc. XII, procedente de Roscelino para designar os universais. Roscelino (1050-1120) representava uma reação violenta ao realismo exagerado de Guilherme de Champeaux (1070-1121). Mediando a questão entre Roscelino, de quem foi discípulo, e G. de Champeaux, Abelardo distinguia entre uma *teoria da inhaerentia* (teoria intensional do significado) e uma *teoria da identidade* (teoria extensional do significado), o que resultava num compromisso ontológico e posição moderada para a questão.

65. Gottlob Frege, *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünf logische Studien*, ed. por Günther Patzig, 3a. ed. rev. (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969) O ensaio «Funktion und Begriff» às pp. 18-39 e «Uber Sinn und Bedeutung» pp. 40-65.

66. Para uma visão sumária do assunto cf. Lyons, *op. cit*, pp. 109-114. Um texto de grande proveito é o de Norman Kretzmann «Semantics, History of», verbete da *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. VI, ed. por P. Edwards (New York, London, 1976) pp. 358-406.

Por mais que nos esforcemos, não chegaremos a uma informação satisfatória sobre a problemática acima vislumbrada(67). Continuemos com o tema iniciado na abertura do parágrafo acima. Segundo os nominalistas, os atributos são *sinsemânticos* ou sincategoremáticos, quer dizer, só têm significação no contexto. Já que os universais lingüísticos não existem como entidades, um nome não designa uma idéia ou um conceito, mas sim um objeto, algo real. Uma palavra como «vermelho», fora do contexto nada designa é apenas um som. Só indica algo em sentenças como:

24 *Esta rosa é vermelha*

Sendo que fora disso nada refere. Vai daí que, segundo os nominalistas, lingüisticamente, sempre se pode ir mais longe do que cosmologicamente seria possível. Os universais são apenas termos dentro da linguagem e não designam entidades existentes. Julgavam, os nominalistas, inconveniente multiplicar desnecessariamente as entidades; essa «parcimônia ontológica» que Ockham e os medievais postulavam ficou conhecida como a «navalha de Ockham»(68). O nominalismo não é primeiramente uma teoria lingüística, mas uma posição ontológoca e hoje ela é revivida e discutida por autores como Nelson Goodman e Quine(69). Embora Chomsky tenha sido aluno de Goodman na Pensilvânia, não é desse tipo de universais lingüísticos que ele fala. Seus universais lingüísticos pouco têm a ver com as posições medievais e menos ainda com as renascentistas, seja a posição de Descartes ou Leibniz. É bom ter isso presente numa leitura mais

67. Um dos melhores textos que conheço sobre os problemas aqui levantados e profundamente estudados na Idade Média é o de Jan Pinborg, *Logik und Semantik im Mittelalter. Ein Überblick* (Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromann Holzboog, 1972). O assunto é abordado também por J.M. Bochénski, *Formale Logik*, 3a. ed. (Freiburg / München, Verlag Karl Alber, 1970) pp. 169-293. Outra abordagem séria do assunto acha-se em *O desenvolvimento da Lógica* de W. Kneale e M. Kneale (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972) pp. 181-325.

68. W. v. O. Quine, op. cit., principalmente o cap. I «On what there is» pp. 1-19.

69. Nelson Goodman, «A World of Individuals» in *The Problem of Universals. Symposium*. ed. por I.M. Bochénski / A. Chrch / N. Goodman (1956) pp. 15-31.

cuidadosa da obra chomskyana *Lingüística Cartesiana*(70). Por não ser base suficiente nem consistente para elaborar uma teoria semântica numa teoria geral da linguagem, deixamos o nominalismo apenas como curiosidade histórica no contexto deste estudo, o que não significa que ele tenha deixado de dar contribuições relevantes que mereceriam ser estudadas.

A objeção mais séria e sistemática à noção de que «referência» e «sentido» seriam a mesma coisa veio de Frege e foi levada adiante por quase todos os que vieram depois dele e, hoje, é uma noção teórica essencial nos estudos semânticos(71). Na moderna Filosofia da Linguagem a distinção estabelecida por Frege marcou profundamente a investigação. A questão levantada por Frege em seu ensaio *Sinn und Bedeutung* era: como poderia ser determinada a diferença de sentido de dois nomes como «Estrela matutina» e «Estrela vespertina», se ambos se *referiam* ao mesmo objeto, ou seja, ao Planeta Vênus? Se ambos têm a mesma referência, então as expressões teriam que ser, forçosamente, *sinônimas*. Se assim não o fosse, a identidade referencial não seria critério de sinonímia para expressões. Que ambas as expressões não têm o mesmo significado — não são sinônimas —, apesar de terem a mesma referência, pode ser inferido da simples observação de que as sentenças:

25 *A Estrela da Manhã é idêntica à Estrela da Manhã*
26 *A Estrela da Manhã é idêntica à Estrela da Tarde*

têm a ver com duas coisas diversas. A sentença 25 é uma tautologia lógica, ao passo que 26 traduz uma observação empírica com base em dados da Astronomia. A verdade de ambas é determinada por métodos e análises totalmente diversos. Se aqui

70. N. Chomsky, *Lingüística Cartesiana. Un capítulo de la história del pensamento racionalista* (Madrid, Editorial Gredos, 1969) trad. de E. Wulff do orig. ingl. *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*, 1966. Veja-se, para uma análise crítica da questão, de Eugenio Coseriu» Die sprachlichen (und die anderen) Universalien» in *Sprachtheorie*, ed. por B. Schlieben-Lange (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975) pp. 127-161.

71. Essa distinção frutificaria também na Psicolingüística, como podemos ver na magistral obra de L.S. Wygotski, *Denken und Sprechen*, 5a. ed. (Frankfurt/Main, Fischer, 1974). Trato da questão longamente em meu artigo «A formação de conceitos como questão semântica» (1979) a sair brevemente na revista GELNE (Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste).

não temos duas sentenças com proposições equivalentes, é porque não temos uma predicação com expressões de mesmo sentido, não obstante referirem-se ao mesmo objeto. Isso já é prova suficiente para se demonstrar que a semântica realista não tem condições de fornecer um critério válido para relações de sinonímia. Daí a zombaria de Quine, referida acima, com respeito aos dicionaristas. (Convém frisar que, de fato, os dicionaristas não procedem pela análise de conteúdos, mas pela catalogação de *usos* constantes, sendo suas definições quase sempre de caráter empírico e muitas vezes pragmáticas. Suas dificuldades iniciam, porém, no momento em que necessitam de outros elementos que seus recursos minguados não conseguem superar). Frege notou também que nem todo nome próprio tem uma referência, apesar de possuir um sentido. O nome «Pégaso», por exemplo, não se refere a coisa alguma; é um nome para uma classe sem elementos, mas não é desprovido de sentido. Assim, uma sentença em que aparece o nome «pégaso», segundo Frege, não seria nem verdadeira nem falsa, ela é simplesmente vazia. *Pegaso* não tem extensão alguma, ou seja, não tem elementos, tem apenas uma intensão que é o sentido que lhe atribuímos.

Um ataque muito duro, na trilha de Frege, contra a confusão entre sentido e referência, é o levado a efeito por L. Wittgenstein nas suas *Philosophische Untersuchungen*(72). Além de investir contra a teoria realista da significação, incluindo aí sua própria posição na obra da juventude — o *Tractatus lógico-philosophicus* — Wittgenstein propõe uma nova teoria da significação. E se essa nova teoria da significação não é ainda uma teoria semântica satisfatória, ajuda pelo menos a compreender um dos pontos básicos do impasse semântico a que nos dedicamos aqui.

A objeção de Wittgenstein contra a teoria realista da significação é formulada em várias partes de sua obra, mas, parece-me que a melhor formulação é do §40 de suas *Investigações Filosóficas*, em que lemos:

> «É importante constatar que a palavra «significado» *(Bedeutung)* é usada incorretamente, quando se designa

72. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1969) vol I, pp. 229-544.

com ela a coisa que 'corresponde' à palavra. Isto é, confunde-se o significado de um nome com o *portador* do nome. Se o Sr. NN morre, diz-se que morre o portador do nome e não que morre o significado do nome. E seria absurdo falar assim, pois se o nome deixasse de ter significado, não haveria sentido algum em dizer «O Sr. NN morreu».»

Sem entrarmos em maiores detalhes, observemos apenas que Wittgenstein não admite que se identifique o significado com qualquer tipo de coisa a que a palavra se refere. Assim, para ele, a pergunta exata para equacionar a questão do significado seria: «Que queremos dizer quando afirmamos, por exemplo, que entendemos a palavra 'talvez'?» «Como é que uma criança aprende o emprego da palavra 'talvez'?» Para Wittgenstein, quando dizemos que entendemos a palavra «talvez», estamos asseverando simplesmente que «sabemos como a palavra 'talvez' é usada» (cf. *Gram. Fil.* §28). Chamo a atenção de quem lê estas exposições para as críticas de Wittgenstein ao tipo de compreensão errônea que poderia ser produzida numa teoria assim, remetendo o leitor para os primeiros 30 §§ das *Investigações*. Ali, Wittgenstein critica várias posições e entre elas a de Santo Agostinho, com que é aberto o §1 das *Investigações*.

Não é necessário ir muito mais a fundo, pois já possuimos o essencial da teoria da significação de Wittgenstein, que representa uma *guinada pragmática* na especulação teórica. Wittgenstein passa a identificar significado com *uso*. A melhor formulação dessa teoria podemos encontrá-la no conhecido §43 das *Investigações*, que diz:

> «Pode-se, para uma *grande* classe de casos de utilização da palavra 'significado' — se não para *todos* os casos de sua utilização —, explicá-la assim: o significado de uma palavra é seu uso na linguagem».

Com isso Wittgenstein está substituindo a definição mais ou menos atributiva de significado, dada pela teoria realista, na medida em que emprega a noção de «uso lingüístico» para o termo «significado». Embora em sua «fenomenologia lingüística» Austin

não esteja preocupado em superar os memos problemas que Wittgenstein, concordam ambos num ponto essencial: a observação da linguagem deve ser feita não no seu funcionamento abstrato, mas em seu trabalho concreto, já que se trata de uma forma de ação como qualquer outra, apenas com características muito especiais. Daí a grande aproximação, pelo menos num certo nível, entre os *speech acts* de Austin e os *Sprachspiele* de Wittgenstein.

De acordo com a teoria realista da significação, a palavra é uma forma gráfica ou fonética que se torna significativa pelo fato de referir-se a algo. Pois bem, uma vez negada a base ontológica que sustenta essa teoria, teremos negado a própria teoria. E foi justamente isso o que Wittgenstein fez. Para ele, um questionamento essencialista do tipo «o que é a significação?»; «o que é um jogo?»; «o que é uma cadeira?» e outras indagações dessas, não faz o menor sentido, pois com tais questões estamos buscando algo *comum*, por exemplo, a *todos* os jogos, a *todas* as cadeiras, com o fim de sabermos *o que é um jogo, o que é uma cadeira* e assim termos a *essência* de «jogo» ou «cadeira». No entanto isso é impossível. O que temos é sempre uma gama de empregos da palavra «jogo» e da palavra «cadeira» em situações que apresentam semelhanças e dissemelhanças, de modo que aquilo a que chamamos de significado de «jogo» nada mais é do que a soma das *regras* de utilização dessa palavra. «Regra» é um termo técnico em Wittgenstein e muito discutido na literatura da filosofia analítica da linguagem. A questão fundamental, repetidas vezes colocada, e que não vamos discutir aqui, é de saber se se trata de *regras de uso* ou *regularidades no uso*. Como a análise minuciosa dessa questão não é imperativa neste contexto, deixo de aprofundar o tema. Deixo de lado também toda a discussão relativa aos termos atinentes à vida psíquica e da percepção, a que Witgenstein dedica longos §§ e toda a segunda parte de suas *Investigações*.

Para Wittgenstein a palavra se torna significativa não por se *referir* a algo, mas por exercer uma dada *função* ao ser usada num *jogo de linguagem*. Saber o significado de uma palavra quer dizer, agora, tomar conhecimento de seu uso nos mais variados contextos e extrair daí uma «família de semelhanças» que dão as regras (ou regularidades) que regem o seu emprego e fornecem o que

Wittgenstein chama de *gramática* da palavra. A linguagem passa a ser vista como uma «forma de vida» a ser descrita em seu estado de funcionamento. Distinguir uma *gramática profunda* de uma *gramática superficial* das palavras é dar-se conta de certas estruturas internas das palavras, que não estão dadas à primeira vista, já que linguagem não é uma espécie de construção unívoca, mas assemelha-se a uma «velha cidade» cheia de labirintos e ruelas. Esta forma metafórica de se expressar por parte de Wittgenstein não é casual nem reflete um estilo puramente literário. Revela, por um lado, que a linguagem comum «está em ordem» e, por outro, que para certas atividades que exigem precisão maior na expressão torna-se imprescindível uma análise em profundidade. «Precisão» é uma questão relativa aos fins que se tem num dado *cálculo* ou jogo de linguagem, num certo momento e dada situação. Precisão não é algo que se possa definir *a priori*. Quando me referi acima à *guinada pragmática* de Wittgenstein, era a esse conjunto teórico que estava me reportando. Pode parecer paradoxal que me sirva aqui de um contexto teórico tão vago como esse apra fundamentar minha tese do impasse semântico na fomalização da semântica, mas esta é de fato a situação real que devemos friamente enfrentar. Todo o resto seria um escapismo para a região do «bem definido» mas inaproveitável.

Desse modo, a investigação semântica transforma-se na tarefa de descrever as técnicas que regem os usos que levam a regras lingüísticas para o emprego de expressões e estruturação do discurso. Com Strawson, podemos dizer a partir daí o significado não é mais o conceito, ou o conjunto de coisas, ou a coisa particular ou uma essência qualquer a que podemos fazer referência com uma expressão, mas «o significado é o conjunto de regras, hábitos e convenções que determinam a utilização da expressão para fazer referência»(73). Não se pense que isso descambaria para um descritivismo lingüístico, longamente superado, nem para uma pragmática do tipo da que propunha Carnap, como vimos. Trata-se, acima de tudo, de uma teoria explicativa de caráter pragmático. O programa wittgensteineano

73. Cf. F.P. Strawson «Sobre referir» in *Os Pensadores*, vol. LII (São Paulo, Ed. Abril, 1975) pp. 273 e ss.

exige sistematização e categorização dos fenômenos a fim de não se ficar no nível da intuição.

Uma perspectiva teórica fundamentada nesses postulados permitiu que se chegasse à análise da pressuposição lingüística e à análise do discurso. A *semântica instrucional* de Schmidt(74) fica completamente isolada de sua teoria fundamental com o aproveitamento do que ele chama de «jogos de atuação comunicativa» (calcados nos *jogos de linguagem* de Wittgenstein) porque ambas têm bases teóricas muito divergentes. Uma teoria da pressuposição na linha da teoria semântica de Katz / Fodor fica muito reduzida. Pois a pressuposição se dá ao nível da sentença e não das unidades léxicas, como Katz / Fodor poderiam sugerir.

Não esqueçamos, contudo, que Wittgenstein não tem em vista uma abordagem exclusivamente semântica, ao apresentar suas análises sobre o significado, mas é movido, primordialmente, por um objetivo filosófico, visando a investir contra a filosofia essencialista. Assim, o modelo de *jogo de linguagem* introduzido por Wittgenstein pretende desviar o olhar de uma contemplação essencialista da linguagem e revelar-nos o caráter contextual e o teor não conceitual, mas instrumental das palavras. Essa operacionalização do significado na fórmula «o significado é o uso», leva-nos a considerar a linguagem como uma atividade e, o seu domínio, como uma técnica. Entender uma língua é dominar uma técnica.

Várias objeções foram levantadas contra Wittgenstein, e elas vão desde a observação de que nele o termo «uso» permanece vago, até a assertiva de que Wittgenstein seria um behaviorista. Alguns apontaram inclusive para o anarquismo semântico que daí surgiria, uma vez que cada qual usaria as palavras como bem entendesse. Contudo, os que assim argumentam esquecem que Wittgenstein lembra que a linguagem é uma forma de vida cristalizada nas instituições, nos hábitos e nos costumes, que é um fato essencialmente social, porquanto o uso não se refere a um uso

74. Refiro-me ao livro de Siegfried J. Schmidt, *Lingüística e Teoria de Texto* (São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1978). Não obstante possíveis críticas ao estudo de Schmidt, trata-se de uma obra muito aproveitável e sistematicamente construída, com sugestões de grande validade para trabalhos. Contém também grande número de informações.

individual, mas a um uso socialmente sancionado. Objeto eu também que essa perspectiva teórica é uma identificação correta do problema semântico, mas não tem condições de ser útil nestes termos, numa teoria semântica geral. Tomo-a não enquanto um teoria que me oferece o modelo de trabalho em lingüística, mas enquanto a teoria que me indica *onde* está e *como* se apresenta a questão semântica em sua complexidade maior. Seria, a rigor, inútil esperar mais de Wittgenstein, pois seu caráter assistemático e a aforismático são apenas fontes heurísticas e não teorias completas e acabadas.

A teoria wittgensteineana que identifica o significado com o uso lingüístico tem pelo menos a vantagem de preservar o dinanismo da linguagem e evitar qualquer espécie de dogmatismo semântico; ao mesmo tempo, impede o essencialismo metafísico e o realismo, bem como dá pistas para uma análise pragmática do discurso. Por fim, parece-me ser exatamente em sua identificação de significado e uso que Wittgenstein permite pôr em dúvida a construção de sistemas semânticos totalmente formalizados para línguas naturais, criando com isso o impasse semântico a que venho me referindo. Gramáticas universais que buscam o rigor formal dos sistemas sintáticos construídos artificialmente, como o caso de Montague, por exemplo, ficam barradas na medida que, para não violar as línguas naturais, teriam que deixar aberto o conjunto de propriedades definidoras dos vocábulos. E, estando impossibilitada de fornecer as propriedades de seu léxico, uma gramática formal trabalha com símbolos vagos e deve envolver uma ontologia qualquer para decidir inclusive a verdade de suas proposições.

Se endossarmos a posição wittgensteineana, o aventado impasse semântico poderia ser formulado da seguinte maneira: *será muito difícil conseguir uma gramática universal capaz de ter uma sintaxe e uma semântica aproveitáveis para línguas naturais porque a significação, por dar-se como uma função das regras de uso lingüístico — pelo menos para um grande número de casos —, não pode ser formalizada nas estruturas gerais que deveriam compor uma tal gramática*. De mais a mais, uma semântica deste tipo não seria nem econômica nem elegante, de vez que deveria comportar uma série aberta (ou pelo menos muito grande) de «marcadores semânticos» distintivos, inviabilizando

qualquer sistema aproveitável de modo prático. Talvez o programa seja, de fato, tecnicamente viável, pelo menos *em princípio*, mas de qualquer forma não será aceitável. Se o mesmo motivo vale para o fracasso das semânticas das línguas artificiais, creio que com mais razão vale para o caso das línguas naturais.

Segundo Bierwisch, uma teoria semântica formalizada deve: «(1) fazer referência, de modo preciso, à estrutura sintática; (2) apresentar sistematicamente o significado das palavras isoladas; (3) mostrar como interagem a estrutura dos significados das palavras e as relações sintáticas para construir a interpretação das orações;(...) (4) mostrar como tais interpretações relacionam-se com as coisas de que se fala»(75). Ora, é justamente no ponto (2) onde entra o impasse semântico desse programa, além de envolver os outros pontos já levantados acima. E a razão do impasse, creio estar dada, em parte pelo menos, nos argumentos apresentados por Wittgenstein. Mesmo não aceitando o arrazoado exposto, será, por razões análogas, creio, muito difícil fornecer uma teoria da significação que viabilize sua formalização. Ela deverá, por exemplo, abarcar a *metáfora* no âmbito de suas preocupações, a menos que não considere a metáfora como pertencente à língua natural e sim puramente um fenômeno psicológico ou, melhor, algo a ser tratado na teoria do conhecimento. E até hoje ninguém ainda imaginou um sistema sintático-semântico para formalizar a metáfora. De resto, sabemos que a metáfora, considerada um fenômeno de desvio, não é abordada pela sintaxe da gramática gerativa que a considera do âmbito do *desempenho* e não da competência. E uma gramática para o desempenho não é pretendida por Chomsky. Se por um lado se pudesse categorizar a metáfora como violação de uma regra, por outro, nem todas as violações de regras são metáforas(76).

Como o próprio Chomsky aponta(77), já os gramáticos franceses dos séculos XVII e XVIII tentaram construir gramáticas universais, isto é, gramáticas que reproduzem todas as proprieda-

75. Manfred Bierwisch «Semântica» in John Lyons, ed. (1976) *op. cit.* p. 163.

76. U. Vogel *op. cit.* pp. 178-183.

77. N. Chomsky, *Lingüística Cartesiana...*, *op. cit.* primeiro capítulo.

des comuns a todas as línguas naturais. Essas gramáticas, por um ou outro motivo, nunca tiveram grande sucesso. A alternativa de se construir gramáticas de línguas artificiais foi mais atraente. E assim ocorreu. Se considerarmos a *Mathesis Universalis* de Leibniz(78) como insucedida, então Frege foi o primeiro a construir uma linguagem artificial completa com uma notação própria, à maneira da matemática algébrica(79). No entanto, projeto mais audacioso deveria ser o de Carnap que pretendeu construir uma linguagem artificial para substituir a linguagem comum ao se fazer ciência(80). A pretensão de Carnap era, entre outras, a de eliminar a metafísica mediante uma análise lógica da linguagem. Não obstante o arrojo, o projeto carnapiano falhou por não conseguir uma formalização dos aspectos semânticos no mesmo nível que acontecera com a sintaxe.

Construir uma linguagem artificial sintaticamente bem-formada é relativamente simples, uma vez que se domine o aparato lógico e alguns recursos da Matemática. O processo clássico é: (a) estabelecer um vocabulário limitado; (b) apresentar os axiomas; (c) dar as regras de formação que estabelecem as relações sintáticas e (d) fornecer as regras de transformação ou inferência. Com isto se terá o arcabouço técnico básico para o funcionamento da linguagem artificial mais simples. A vantagem duma gramática assim é a facilidade que se tem de produzir fórmulas bem grandes, partindo de fórmulas simples ou atômicas, possibilitando a eliminação de ambiguidades sintáticas e produzindo apenas fórmulas bem-formadas. Pelo fato de, baseadas na lei da recursividade e nas regras de transformação, todas as fórmulas complexas

78. Veja-se, quanto a isto, entre outras a análise de H. Scholz, «Leibniz» in *Mathesis Universalis, Abhandlungen zur Philosophie als strenger Wissenschaft*, 2a. ed. (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969) pp. 128-151. Nessa mesma coletânea de Scholz encontram-se muitos outros trabalhos de interesse neste contexto, como por ex., sobre Frege, Hilbert, Descartes e também um curioso estudo sobre Lógica, Gramática e Metafísica.

79. G. Frege, *Begriffsschrift, op. cit.*

80. Cf. p. ex. R. Carnap, *Der logische Aufbau der Welt* (Berlin, 1928); ou também *Logische Syntax der Sprache* (Berlin, 1934); e os já citados *Introduction to Semantics* e *Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic* (Chicago, 1947). Além desse há uma série de trabalhos de Carnap em torno da questão.

dessa linguagem serem concatenações de fórmulas simples, torna-se decidível se as sentenças nela geradas a ela pertencem ou não: com isso ela forma um *sitema decidível*.

E foi exatamente um sistema assim que Chomsky criou em sua primeira versão da *Gramática Gerativa* em 1957(81). Ali se tratava de um sistema sintático para a língua natural, construído segundo o modelo carnapiano, que possibilitava, de modo axiomático, a formalização das estruturas sintáticas da língua natural. Esse modelo serviria, pelo menos em tese, para todas as línguas naturais. Nele se poderia decidir quais as frases que eram gramaticais ou não, isto é, sintaticamente bem-formadas, e era possível gerar um número ilimitado de frases com um vocabulário relativamente reduzido e poucas regras. Não tardaram muito, Chomsky e seus colaboradores, em verificar que no modelo apresentado havia sido omitida a semântica. Isto valeu aos gerativistas muitas críticas, tendo Chomsky partido para a reelaboração do sistema, que em 1965(82) aparecia em nova versão com uma proposta semântica e passaria a ser a teoria gerativa padrão. Mas, como já ficou frisado acima, a situação continua insolvida. Interpratativistas e gerativistas semânticos oferecem modelos alternativos que, se não chegam a ser excludentes, pelo menos são conflituosos(83).

O problema semântico das gramáticas universais torna-se particularmente agudo no momento em que se pretende dar *todas* as regras semânticas que valem na língua em questão. Dito de forma um tanto descortês, isso equivale a um projeto de formalização da última metalinguagem. O aspecto sintático que se dá, presumivelmente, num número finito de regras, é mais fácil de ser formalizado; difícil, porém, é enfeixar as regras semânticas que não se deixam enquadrar dentro de uma série facilmente previsível de regras que permitem o surgimento de um número infinito de

81. Noam Chomsky, *Syntactic Structures, op. cit.*

82. Noam Chomsky, *Aspectos..., op. cit.*

83. Remeto mais uma vez à esclarecedoras informações contidas no livro de Carly Silva, *op. cit.*, a fim de pôr ordem com respeito a toda essa problemática e o ponto em que a controvérsia se encontra no presente.

combinações semânticas. Hoje, duvida-se inclusive de se é possível captar todas as regras sintáticas numa série facilmente determinável. Quer dizer, busca-se chegar a novos conceitos de gramaticalidade que sejam uma interrelação entre semântica e sintaxe e não apenas sintaxe.

Uma das possibilidades de superação do impasse semântico aqui apontado é hoje vislumbrada na *Gramática Universal* de R. Montague, cujas propostas começam a ser exploradas. E foi com a primeira proposição dessa gramática que iniciamos aqui. Montague acha que, em Chomsky, aquilo a que se chama «semântica» não passa de uma pseudo-semântica. O recurso das regras de transformação não seria mais do um artifício fadado ao fracasso, uma vez que Chomsky parte da distinção radical entre linguagem artificial e língua natural. Montague segue, no essencial, a mesma técnica de Carnap, utilizando não a matemáti ca algébrica, mas a matemática numérica. Usa também a teoria dos conjuntos e, curiosamente, apresenta uma ontologia e uma pragmática. Aplica sua gramática a um segmento da língua inglesa a fim de realizar, pelo menos exemplarmente, uma primeira tentativa de aplicação concreta de seu modelo. Assassinado em março de 1971 em seu apartamento, Montague não conseguiu realizar por completo o que pretendia: um tratado de *Gramática Universal*, da qual, o que possuimos é apenas um projeto com os dados fundamentais. Seu empenho máximo era provar como é possível desenvolver um sistema sintático-semântico formalizado, de base ontológica, com a teoria da verdade proposta por Tarski, válido tanto para linguagens artificiais como para línguas naturais a um só tempo. Isto equivale a um desafio para que lógicos e lingüistas, finalmente, voltem a se darem as mãos, numa causa comum. E então o sonho de Fodor, referido acima, poderá começar a tornar-se realidade.

Sob o aspecto quantitativo, as investigações de Montague, com apenas 25 páginas, podem parecer irrisórias e pretenciosas, mas qualitativamente, vê-se nelas, hoje, uma das saídas viáveis para as gramáticas universais, resolvendo talvez muitos aspectos (todos?) do impasse semântico aqui apontado.

Deixando de lado os otimismos programáticos, o panorama inicial da falta de um sistema e uma teoria da significação

plausível para os fins propostos pelos lingüistas lógicos continua o mesmo. Sensação estranha essa de se chegar ao final de um estudo sem uma perspectiva clara de solução. Por outro lado, isso nada significa se considerarmos que, na forma proposta, a reflexão só poderia desembocar numa conclusão negativa. É óbvio que para fins específicos, no estudo empírico das línguas naturais, já se dispõe de muitos métodos de análise semântica, uns mais outros menos abrangentes, nem todos com o mesmo grau de explicabilidade. E em momento algum foi descartada a viabilidade e utilidade do uso de recursos da lógica, da matemática, da computação, enfim, no estudo da língua natural. Seria lamentável negar os proveitosos resultados de que dispomos hoje com tais recursos. Mas tudo indica que esse uso ainda é predominantemente de caráter instrumental. O que de fato se pôs em dúvida e parece continuar duvidoso, é a viabilidade dos projetos de gramáticas universais, especialmente quando não conseguem dar um tratamento unitário à sintaxe, semântica e pragmática com vistas ao que ocorre nas línguas naturais.

Notas de Ciência da Literatura

LEÔNIDAS CÂMARA

Edição da Revista Estudos Universitários
Recife — 1979

Biblioteca Estudos Universitários

Direção: César Leal

1979

Direitos exclusivos da Editora Universitária — UFPE

Recife — Pernambuco Brasil

APRESENTAÇÃO

Os textos aqui reunidos serviram de base para as aulas do Prof. Leônidas Câmara no Curso de Mestrado em Letras, onde lecionou *Teoria do Romance II* e *Filosofia da Ciência Literária*, em 1978. O critério de trabalho não era a elaboração de pequenos ensaios, mas de textos que se prestassem à exposição oral e à discussão em sala de aula. Assim não cuidou de formalização bibliográfica — o que fez muito bem — nem procurou tirar do estilo solto o tom e o gosto improvisado da oralidade. Algumas das aulas, sobretudo em «Teoria do Romance», foram primeiro expostas de *viva voz* e depois reduzidas a texto para os alunos.

Em «Filosofia da Ciência Literária», Leônidas Câmara, preparou um programa reduzido, preocupando-se com alguns pontos que julgou essenciais, a partir do idealismo ao irracionalismo, como meio de demonstrar os processos de totalização vivencial da experiência literária como base de uma concepção do mundo. Com todos nós que somos afeitos à literatura teórica, o debate filosófico corre o risco de comprometer-se num discurso de mera retórica, com sua linguagem cerrada. Logo me fascinou ver o autor abrir o acesso a um *caminho comum* para a literatura e a filosofia, de modo que tanto o surgimento do idealismo à Kant quanto à dissolução da filosofia clássica, coincidiram ora com a abertura, ora com o fechamento das *questões vitais* nos dois campos. Isso corresponde a uma visão correta do problema. Creio que o aluno percebeu essas contiguidades e essas *fatalidades* do pensamento e talvez tenha chegado ao existencialismo e à fenomenologia com a certeza de que o processo jamais se interrompeu nas suas múltiplas conversões. Quem não gosta ou não sabe nada de filosofia não pode compreender a literatura de um ângulo mais generoso, um ângulo que à própria filosofia vem sendo negado pelos arrivistas...Penso naqueles que acusam Joyce, a poesia moderna, a pintura abstrata, a música não sinfônica, etc. Ou penso nos pobres de espírito atrelados ao carro burguês da cultura oitocentista e que não sentiram ainda o impulso do mundo!

Quanto à «Teoria do Romance», disciplina em que Leônidas Câmara é especialista, creio que ele tentou, com êxito, no segundo período, demonstrar aquilo que *Auerbach* chama «mistura de estilos» e gênese do gênero, deixando à margem os problemas, já vistos no primeiro período, de técnicas de composição. Também inseriu dois textos a pedido dos alunos: *O tempo na ficção de Thomas Mann e Notas sobre Franz Kafka*. Ambos foram discutidos em aula. Divulgando este roteiro de aulas de um de seus professores, o Curso de Mestrado está contribuindo para dar a voz de seus docentes um caráter de permanência que só o registro escrito é capaz de assegurar.

Cidade Universitária, julho de 1979.

César Leal
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE: TEORIA DO ROMANCE
Sofrimentos do Jovem Werther — 1774
O Romance de 1800 a 1850
(Dados para um Estudo Comparativo da forma)
A Obra Prima Desconhecida
Alguns Aspectos da Ficção Russa I
Alguns Aspectos da Ficção Russa II
Em busca do tempo perdido
Planos Ficcionais
Notas Sobre Franz Kafka
A Montanha Mágica.

SEGUNDA PARTE: (FILOSOFIA DA CIÊNCIA LITERÁRIA)
O Método Transcendental em Kant
Ciências do Espírito e Ciências da Natureza)
Idealismo (fontes)
O Irracionalismo e a Literatura
Teorias Fenomenológicas e Existencialistas I
Teorias Fenomenológicas e Existencialistas II

PRIMEIRA PARTE
(teoria do romance)

Sofrimentos do jovem Werther — 1774 —

Werther, a obra juvenil de Goethe, semi-autobiográfica, tem interesse para a investigação dos processos técnicos da ficção por dois motivos. Em primeiro lugar, o uso pioneiro do monólogo interior; em segundo plano, o modo como o poeta conseguiu transformar um material extraido em grande parte da sua própria vida, e de pequena distância, para o plano poético objetivo da forma. Estes dois pontos ocupam o centro de interesse da nossa aula.

Por outro lado, pretendendo Goethe uma grande e extrema fidelidade não aos acontecimentos exteriores apenas, mas aos sentimentos que motivaram a obra, parece necessário, a partir destes dados, tomar em consideração o *Werther* em duas partes distintas. Na primeira parte, o narrador coloca a sua personagem num contato íntimo e edênico com a natureza. Na segunda parte, seguindo em direção ao epílogo com a escolha do suicídio como solução honrosa para o impasse amoroso, Goethe joga com a sua personagem no espírito melancólico do «mal do século», sem que com isso recuse a contemplação da Beleza e a forma absoluta de exprimir o sentimento da natureza e do amor. Assim parece que tudo se encaminha para uma poderosa discordância entre a força e alegria do Werther, o pintor extasiado com a natureza de Wetzlar, e o artista sombrio e passional da segunda parte; a imagem que habitualmente fazemos do Werther como um livro soturno, cheio de brumas e sentimento de desespero, nem sempre é correta se levarmos em conta, por exemplo, num primeiro ângulo totalizante da obra, a influência helênica, que se verte nas descrições da natureza e no sentimento de identificação plena e feliz com a vida. Uma espécie de lirismo de exaltação épica ao modo feminino ou idílico da Ilíaca, de Homero. A combinação entre os dois tipos de sentimentos que revestem as duas partes da narrativa na primeira pessoa é feita de modo a refletir a criação dos elementos reais que combinado ao fluxo da consciência, tal como descreve o processo Henry James, e vem sendo praticado por Virgínia Woolf, Joyce, Machado de Assis e Graciliano Ramos, apenas para exemplificar.

condicionam o sentimento panteista com o sentimento mórbido da morte «em natureza». Ou por outro modo, o contraste entre a vida que a natureza dá ao homem e a vida que a sociedade *retira* do homem. A contrariedade entre as duas forças não elimina, mas reforça, a vindicação do natural e é porisso que a morte de Werther foi exemplar para a sua geração, representando a liberdade subjetiva do ser. Este movimento de inserção e destruição do real fornece a matéria prima da poetização temática da obra, capaz de transfigurar as imagens da existência através de uma alternativa entre a experiência sensível e a experiência ideal.

Mas o que vem a ser uso do monólogo interior num romance escrito através de cartas e na forma de um diário íntimo? Pretendi explicar que no caso de *Werther* temos um romance epistolar sem que essa forma seja de fato típica para o gênero, pois o que menos importa é o destinatário, que não participa da relação romanesca e é um mero recipiente abstrato da correspondência. Logo como romance epistolar, *Werther* quase não se integra à cadeia enorme de romances do gênero iniciada pelas «Lettres Portugaises» de 1669. O Diário íntimo seria a sua forma correta, com a nota do editor no epílogo relatando os fatos posteriores à morte do herói, parte do livro desmontável ou externa. Mesmo como um diário íntimo, *Werther* não deixa de ser um romance, embora eu reconheça que não tenha tido sequela além do círculo que vai até a morte do autor e se exaure por certo com o próprio romance epistolar, tomando como marco terminal a obra de Balzac-*Memórias de duas Jovens Esposas*. Isto quanto à existência do romance através de cartas. Quanto à fatura do diário íntimo, Goethe teve muitos imitadores, basta lembrar os mais originais como Ugo Posculo — Última carta de Jacobo Ortis, que sendo epistolar é essencilmente, como o Werther, diário íntimo; *O Child Harold*, de Byron e grande parte da literatura de ficção romântica do tipo *Corina*, Renée, Legenda de um filho do século, para referir apenas alguns autores a partir de Chateaubriand. Mas situando o *Werther* dentro de uma tradição, não creio que haja dado o modelo para o que chamamos, na terminologia de Lukács, «o romance viril burguês,» ou melhor, a forma madura da ficção realista à Flaubert e Balzac, cuja ascendência assinalamos em Laclos. A linha que parte desde o Werther pode ser retomada, formalmente, mais nos tempos modernos com o uso corrente do monólogo interior

Quando me refiro à quebra de sequência do Werther é no sentido temático e quanto aos valores axiomáticos do seu significado estético. Mesmo em *Morte e Veneza*, de Thomas Mann, que usei como recebendo influência profunda de Goethe, quis com isso assinalar aquela tendência de Mann para a combinação entre morbidez e natureza, beleza e morte, romantismo e helenismo, alternativas que frutificaram sem dúvida na troca de idéias entre Schiller e Goethe, ligando o classicismo à noção genérica de saúde e energia e o romantismo à enfermidade e à morte. Mann absorveu não só essa vertente clássica % romântica, que vemos em *A Montanha Mágica* e *Doutor Faustus*, como também a filosofia de Schopenhauer e Nietzsche. Este aspecto será visto adiante, mas nos interessa demarcar com exatidão o lugar do Werther. A sua falta de uma longa tradição significa sobretudo o esgotamento temático que ocorreu durante o romantismo, quer pela imitação excessiva, quer pela mudança que sobreveio na fase napoleônica para a construção do romance % no circuito burguês. O Werther pertence, ainda, a uma forma fechada do romance no mundo aristocrático dos sentimentos, das persongens, da esfera social onde a ação tem o seu curso. Embora seja uma obra popular, não é um romance do *quotidiano* e do *povo* no sentido de um Dickens, um Balzac e um Dostoievski. Ao discutirmos o envolvimento social do romance, sentimos com clareza a divisão das águas entre a forma aristocrática do romance e a forma burguesa, tomando como influente na primeira o drama e a tragédia clássicas e na segunda a «linha medieval» do teatro, da novela barroca, do romance epistolar lírico amoroso que se transformou no romance epistolar crítico e realista desde Laclos. Na verdade, o hibridismo do romance não está ainda de todo presente numa obra como o *Werther*, quer pelo conservadorismo de Goethe, quer pelo *sentimento* da forma ainda muito ligada ao biografismo, tanto que ao lado da própria obra há toda uma correspondência entre Carlota, Kestner (Alberto no romance) e Goethe que por si é suficiente para caracterizar o jogo das paixões fora e dentro da ficção... A ação decorre em Wetzlar, na primavera, num espaço de 4 meses, no ano de 1772. Werther vem a público em 1774.

Durante a exposição oral, em aula, senti dificuldade para exprimir com clareza o processo de acumulação de imagens em Werther. Recorri à metáfora, meio alegórica, do espelho, mesmo porque também me preocupava com a idéia do *fragmento*, uma

característica do *Sturn und Drang* desde Herder e Lessing, Novalis, Fichte. Assim o que de fato queria exprimir era o duplo aspecto da imagem visual (Werther era um jovem pintor) motivada do interior para o exterior e o processo inverso. Assim quando me referi aos quadros cheios de simplicidade da vida doméstica de Carlota, servindo o pão à mesa aos menores, ou quando uma criança jogava bola no pátio de sua casa, quis com isso detalhar que a vida possui uma realidade poética intrínseca e duradoura desde o «particular». A inter-ligação dessas imagens singelas forma o quadro panteista e amplo da natureza fluindo eternamente aos olhos do contemplador passivo. A intromissão dessas imagens isoladas e logo sucessivas no espírito apaixonado do jovem pintor vai se combinar com os acontecimentos passionais que o levarão à morte. Assim como em *Morte em Veneza* o herói passa da contemplação estésica da Beleza para o temor à morte e à ameaça da peste que irá destruir os valores absolutos que Aschenbach *agora* cultiva, assim também no Werther à destruição do quotidiano elevado à categoria do geral e do perfeito, ao modo platônico, é preferível a morte do protagonista, o que não significa revogação dos valores, mas sua salvaguarda. Neste caso Werther é o romance privilegiado, à época, para narrar *um caso agudo de consciência*, sendo a forma da primeira pessoa o meio eficaz de transformação da matéria subjetiva da *consciência do autor* para a objetividade artística que se reflete na *consciência da personagem*. Deste modo de ver as coisas, parece certo que o suicídio do herói, negativamente imitado por uma geração, o que desgostava Goethe, é *um episódio natural* dentro do conjunto narrativo, entretanto não o fator globalizante do entendimento da *mensagem*. Pelo contrário, a tristeza, a solidão, o amor, a natureza, tudo isso entra no Werther como uma consagração da existência natural do homem, que a sociedade através do Dever e da Ética pragmática das relações humanas, sonega. Mais adiante se verá que o romance terá outro curso, outros «suicídios», outras «mortes», centrados os elementos numa circunstância diversa da de Goethe:

À MARGEM

O interesse psicológico que o Werther poderia ter suscitado, e em parte suscita, fica atenuado pelo próprio depoimento do autor sobre a sua obra, sua gênese, suas intenções, quer na

autobiografia — Poesia e Verdade — quer na vasta correspondência que mantém com Eckelmann», como ainda nas cartas a amigos e familiares, sobretudo a sua mãe. Este compacto bloco de informações leva, sem dúvida, a considerar que o Werther, apesar da sinceridade com que foi *sentido* e depois escrito, é uma obra preparatória dentro do conjunto da extensíssima produção goethiana. Muitos dos elementos que a compõem voltam à tona em obras posteriores e especialmente a melancolia ali dominante, toda vez que no autor a imaginação empolga o campo criativo. Parece justa a idéia de Saint-Beuve de que o final do Werther nos apresenta «um falso Goethe». Como se sabe, Goethe encontrou nas circunstâncias paralelas do suicídio do jovem Jerusalém, apaixonado pela esposa do seu melhor amigo, o *medium* adequado da transferência de toda a carga psíquica e com isso curou-se, libertando-se do suicídio. Entretanto o detalhe mais importante é que o processo de transferência foi exatamente o fator preponderante para que Goethe conseguisse a necessária «distância» poética dos acontecimentos e transitasse do subjetivo para o objetivo, ou como já observamos, do nível da consciência subjetiva do autor para a consciência subjetiva e aguda da personagem. Goethe confessa que emergiu de uma espécie de estado de sonho com o suicídio de Jerusalém. A vigília que se seguiu a partir deste episódio, libertou o autor do «horror da sua própria condição» (sic). Assim podemos compreender a posição de Goethe como *artista*, não apenas como homem; e é por isso que forçosamente Werther é também um artista, um pintor. As obras que o narrador cita no curso da ação são sintomáticas de todo um estado de espírito das gerações românticas da Alemanha, uma sorte de romantização dos ideais clássicos e apolíneos da Grécia. Mas o Werther, nós o sabemos após a filosofia da negação e da vontade, por volta de Schopenhauer, instaura o princípio romântico da queda sem remissão, da construção e destruição sistemática de valores. Freud, que partiu para a vocação médica sob influência de Goethe, assim o confessa...tem considerado o seu autor predileto no dualismo romântico do ser e da vontade do ser. Eis todo o conflito.

O Romance de 1800 a 1850
(dados para um estudo comparativo da forma)

O romance encontra, afinal, a sua esfera adequada para um desenvolvimento autônomo das suas forças no período posterior à revolução de 1789, na fase de expansão napoleônica, na Restauração, logo durante a ascenção e decesso dos valores burgueses. Vale notar o 18 Brumário de Luis Bonaparte como marco desta ascendência, curva e crise. Tanto os elementos contribuem para a floração plena do romance como forma consciente da sua função, como os fatores vão sangrar o sistema burguês pela inserção capitalista. Logo a tensão entre os dois campos de força, num espaço de meio século, reflete simultaneamente através do romance como forma típica, não só o evolver de uma crise como a tomada de posição dos valores nela contidos e que o romance além de exprimir e condensar, extrema como processo agudo de todo um agrupamento humano. Assim ele — o romance — se universaliza através da própria tipicidade, ultrapassando a fase experimental de ensaio humanista e crítico, como gênero «impuro», do século das Luzes. Discrimino a situação do romance francês, sobretudo, do mundo burguês. À sociologia do romance compete a investigação deste assunto com propriedade. Mas o jogo de permutas entre formas e conteúdos sociais no processo de mutação histórica aqui assinalado, vale para a análise comparativa da mistura de estilos, sobretudo na transição entre formas aristocráticas da vida literária e formas estéticas da burguesia em todo o seu curso.

Esse fenômeno de cambiantes artísticas a mim sempre fascinou particularmente. Nas artes plásticas é impossível sequenciar o processo com maior liberdade de ação e evidências. No romance a tendência é isolar os campos romântico e realista de tal modo que o crítico tem dificuldade de apanhar a linha de desenvolvimento das formas para, adiante, no curso posterior a 1850, determinar ou o ecletismo ou a perfeita combinação de

estilos. Isto se deve em parte à análise isolada de autores e obras, ao invés da mostra sistemática das cambiantes formais e reintegração do tecido romanesco numa consideração histórica mais ampla de todo o processo. A «mistura de estilos» tem sido observada de modo notável por Meinecke em seus estudos morfológicos e pela conhecida análise da continuidade realista na cultura ocidental, em «Mimesis», de Auerbach.

Dentro da nossa linha de análises voltada para a gênese do romance moderno, e com o objetivo de uma ulterior comparação dos estilos de composição narrativa, importa justamente articular técnicas e formalizações na sequência estrutural do gênero. A organicidade de uma forma depende quer da própria estrutura interna de coesão, quer do destino dessa mesma estrutura no projetar-se externamente no acontecer histórico. Ou o *devir*. Deste modo, sem aderir de forma alguma aos métodos e princípios do estruturalismo ainda um pouco em voga, que surpreende a gênese da obra na inserção sincrônica e diacrônica e na reciprocidade ou homologia entre conteúdos sociais e formais, pretendo a harmonia do fato literário no mesmo lugar em que surgem os aparentes paradoxos e se instaura o espírito da aporia. Ou dito de outro modo, tento articular os estilos ficcionais que formam a peça na aparência assimétrica, no conjunto figurativo do tapete persa que é toda a literatura do romance moderno. Um processo que o *Ulisses* de Joyce leva à prática estética com a sua multiplicidade de estilos miméticos. Assim não parece fora de toda razão que o método comparativo morfológico possa alcançar com êxito uma totalidade objetiva e crítica de um gênero sob fatura como o romance, fixando, por exemplo, como nas artes plásticas, o contínuo desenvolvimento das formas a partir de uma visão estrutural cada vez mais ampla e livre. Atitude que garante ao crítico não só grande liberdade de movimentos quanto uma margem mais franca de julgamento dos fatos em cadeia. A meia-dialética estruturalista tem o seu preconceito mais vulnerável no fato de sempre colocar a sua *síntese* de um modo problemático ou hipotético.

As diversas manifestações do romance no período assinalado de 1800 a 1850 recebem ou o rótulo romântico ou o realista, quando a convivência dos estilos eventualmente ocasiona uma

terceira posição, que bem não seja necessariamente eclética pode pelo menos refletir um hibridismo formal de permanente desafio estético. Assim o tão discutido caso de Balzac formalizando a sua obra com a mistura de soluções às vezes pseudo-científicas, combinadas com o detalhismo realista do quotidiano e a caracterização romântica de personagens e situações, é apontado pela crítica como uma discordância notável entre a força criadora centrada na ironia romanesca do mundo burguês e a própria posição dogmática e ingênua do Balzac monarquista...Todavia não parece que o problema tenha uma raiz tão simples, e o que se aplica a Balzac também recai noutros termos sobre a *mística* de um Dostoiesvski messiânico, nos anos da velhice querendo destruir os valores raros da sua crença na bondade e na fé originais, quando o seu mundo povoado de demônios era frequentado por pouquíssimas criaturas angelicais...De resto esta é uma matéria que já resvalou para o anedotário crítico, basta ler Dinamov e Grib, críticos marxistas ortodoxos já desmotados pelo revisonismo. Mas mesmo assim persiste a crença ingênua, por exemplo, na «inconsciência» de um Balzac quanto ao significado da sua obra ou na desproporção entre as posições medíocres do homem Balzac e do artista Balzac. Essa pequena digressão serve para demonstrar que nem sempre a posição do escritor no seio do seu grupo coincide com a colocação da sua obra no tempo e sobre o tempo a vir, neste espécie de finitude do homem e infinitude da obra, o que não deixa de ser uma aplicação historicista até certo ponto plausível, se nos recordarmos da recomendação Stendhaliana de fazer-se entender por volta de 1885...com um seu livro voltado para 1830 e publicado em 1839... Também o Balzac do primeiro romance com relativo sucesso que foi «Le Dernier Chouan», de 1829, pouco tem a ver com o mesmo Balzac que escreveu, em 1832, «A Obra Prima Ignorada», sem nenhuma relação com o plano geral e ambicioso da Comédia Humana; e antecipando, quase profeticamente, a ausência de tema da pintura abstrata dos nossos tempos.

Alguns registros cronológicos podem contribuir para um estudo comparativo do desenvolvimento do romance. Até 1830 (e Stendhal começa a compor «Le Rouge et le Noir» por volta de 1832) o romance estava ligado essencialmente à poesia e à poesia romântica de ascendência em Prévost e Goethe, mas o Goethe sobretudo do «Werther». O período é dominado quase por inteiro

por Chateaubriand, com o enorme brilho retórico e apologético de «René», «Atala», «Natchez» e «Le Dernier Abencérage». José de Alencar publica «O Guarani» em 1857. «Atala» é de 1801. A linha de influência de Chateaubriand se estende ao «Obermann», de Sénacour, ao «Adolphe», de Benjamim Constant, ao «Proscrits», de Nodier, «Lélia», de George Sand. Por sua vez Mme de Staël com «Delphine» deriva quase diretamente de «La Nouvelle Heloïse», de Rousseau, tanto quanto da escritora o seu «Corine». À parte, distanciado da França e da formação do gosto romântico do falso tom de Chateaubriand, Xavier de Maistre despoja a forma e radicaliza a natureza da narrativa com «Viagem ao Redor do meu quarto» e sobretudo com suas histórias curtas depuradas. O romance atingiria de fato a plenitude entre 1830 a 1870 e quase o século inteiro francês pertence ao gênero. A floração de poetas-romancistas é intensa, mas o raio de influência na cristalização da forma romanesca é reduzido e circunstancial, salvo as exceções de alguns romances de Hugo e os romances «socialistas» de George Sand. Alfred de Vigny viveu entre 1797 a 1863, Lamartine, de 1790 a 1869, Musset, de 1810 a 1857, Gautier, de 1811 a 1872, George Sand, de 1804 a 1876 e Hugo, de 1802 a 1885. Balzac, Flaubert e Stendhal, que escapam ao círculo dos poetas romancistas e ao fogo retórico de Chateaubriand, viveram entre 1799 a 1850; 1824 a 1880 e 1783 a 1842, respectivamente.

Assim parece claro que o domínio da geração que vai de 1830 a 1870 é de George Sand, Balzac, Merimée e Dumas, segundo os antigos manuais de história da literatura francesa registram quase à unanimidade. (Ver Paul Morilot). Ora, Stendhal é colocado na geração de Chateaubriand e tido por muitos anos como um romântico rebelde, que entendia que Hugo dava sono, Vigny era lúgubre e néscio, Chateaubriand não tinha talento e logo seria esquecido... Balzac, como o sabemos através da famosa polêmica com Stendhal, foi o primeiro a notar o valor do homem que idolatrava o liberalismo de Napoleão.

O nome de Flaubert fica de todo isolado.

Este elenco de datas, de poetas-romancistas, de romancistas equivocados com o próprio gênero ou de autores extraordinariamente dotados de antecipações estéticas serve para revelar o desenvolvimento em planos distintos das duas linhas do romance de evolução e destino diversos. A ruptura com as formas aristocráticas da literatura de tradição clássica e fechada já se efetivou no próprio cursos dos primeiros trinta anos do século XIX em obras singulares. O problema vem magnificamente definido por Auerbach, em «Mimesis»: —A irrupção em Stendhal e Balzac, está, sem dúvida, em estreita correlação com o grande movimento romântico da mistura dos estilos, designado pelo «slongan» *Shakespeare contra Racine* e considero a forma stendhal-balzaquiana, a mistura do sério com a realidade quotidiana, muito mais decisiva, autêntica, importante, do que a do grupo de Victor Hugo, que queria unir o sublime ao grotesco». À margem da opinião de Auerbach, diga-se de passagem que o sublime-grotesco de Hugo recebeu uma nova versão desde os expressionistas, certo tipo de surrealismo e do novo realismo-fantástico-alegórico. Veja-se, por exemplo, na literatura latino-americana de ficção, como Julio Cortázar faz conviver o cômico e o grotesco como partes formadoras do *sério* ou do *dramático*, em «Rayuela». O contraste, sem dúvida, a que se refere Kierkegaard na reunião do cômico ao trágico na base da nossa moderna ironia existencial. E Kayser cita a propósito: — «A literatura burguesa, na sua ânsia de segurança, não achou a verdadeira relação com o grotesco, e também os intérpretes nem sempre quiseram ou puderam vê-lo. Na história da literatura há ainda muito que descobrir neste campo; sobretudo valia a pena investigar de novo, sob este aspecto, o romantismo, até agora interpretado demasiado pacífica e idilicamente. Já entre os teóricos, o grotesco desempenhou um papel espantosamente grande (comp. Fr. Schelegel, J. Paul, Cousin, V. Hugo (o prefácio do Crommwell é uma noção central). Mas também na literatura aparece com muita frequência (Arnin, Hoffmann, E.A. Poe, Byron, Ch. Nodier, etc) — Citados Kayser — «Análise e Interpretação da Obra Literária», Kierkegaard — «O Banquete» e ensaio do autor das notas — «O Duplo Registro na Ficção de Cortázar»).

Na realidade, voltando à estética romântico / realista, nem Balzac e nem Stendhal romperam, de fato, verdadeiramente com a tradição. Balzac por certa ingenuidade psicológica, que supriu pela criação de tipos, e Stendhal pelo seu deslocamento ambiental

e forte regressão a formas de existência, para ele mais plenas e verídicas, do final das Luzes.

Assim é que a partir da consideração crítica de obras tidas como românticas, cujo coroamento estético está na tentativa de resolução metafísica da divisão ou dualismo do *Ser*, e nos entraves entre possibilidades ideais da existência e pragmática do real, ergue-se a ironia romanesca que por sua vez terá ressonância artística no romance realista da fase dita problemática da derrocada de valores burgueses; do liberalismo individualista em processo de falência total, daí porque de início recordamos o marco simbólico do 18 Brumário de Luis Bonaparte. Um autor colocado no ângulo de visão de um Balzac das «Ilusões Perdidas» tende para uma distorção violenta do panorama dos conteúdos sociais com referência à vida individual. Logo a contradição flagrante entre o *dogma* do autor — a sua concepção da vida humana ideal — e as convicções estéticas, que fundadas na obra terminam no sistemático esgotamento das próprias forças. Ou de outro modo, quando a criatividade segue numa direção oposta à corrente da vida social, o escritor tende ora para uma mística romântica corretiva e utópica, ora para a ironia ascética de um mundo desprovido de significado e valores. O que faz Lukács exclamar, com ênfase: — Que Deus tenha abandonado o mundo, vê-mo-lo pela inadequação entre a alma e a obra, entre a interioridade e a aventura». (Teoria do Romance)

Assim as atitudes tomadas por um Dostoievski (Confissões de um escritor) tentando eliminar, como vimos, a sua única personagem bondosa e justa — Aliocha — de Os Irmãos Karamázov — ou quando Gógol não consegue concluir a segunda parte de «Almas Mortas» e ao fim da vida — em 1852, queima os seus manuscritos e Tolstoi se entrega ao cristianismo anárquico, revelam posições assim extremas uma projeção biográfica da própria desilusão do universo das personagens e das suas crises. A «mística» que em Flaubert é ascetismo formal e que na verdade isolou o seu nome do quadro evolutivo do romance burguês, segundo os critérios críticos vigentes ao seu tempo.

Niilismo, termo forjado por Turgueniev é bem a palavra adequada para não só exprimir a nulificação da existência como

também para colocar em aberto, segundo julgo, o processo realista da arte burguesa. Assim a hipertrofia do quotidiano e o ingresso do povo no universo romanesco formam as duas vertentes das novas categorias universais da arte, assim como o fragmento e a sensação rara das coisas era para os românticos o seu *leitmotiv* ideal, a sua norma estética privilegiada, o particular vertido no absoluto.

Para o realista-o absoluto não existe em termos de arte, pois o plano estético recortado de um conjunto restrito de circunstâncias desfavoráveis ao florescimento pleno do ofício de escrever, é quase sempre apoiado no mutável, no sucessivo, no passageiro, aí onde operam as forças do movimento da forma — no episódico existencial sem cidadania de eternidade. Stendhal, no início do processo de deserção divina, exclamava que o «bom Deus não existe, possivelmente jamais existiu, mas em troca Napoleão era um grande liberal». E então as cores vermelha — a revolução e o napoleonismo — e o «negro da batina», a reação clerical. Mas somente a partir de Flaubert, e nos anos de 1870, é que se pode cogitar de uma ausência total de valores nos planos secular e divino, fase que propicia ao naturalismo os seus grandes equívocos pseudo-científicos e a sua crença na Natureza pelo lado negativo do dogma. De qualquer modo, cabe ao romance, e quase somente a ele no período sob análise da mistura de estilos, encontrar através da auto-consciência formal o caminho crítico justo para a fundação de um humanismo sem mística e de uma arte sem mistificações. Processo evidentemente em curso e atravessado de violentos cortes desde Baudelaire, Mallarmé até James Joyce, Kafka e Proust.

A OBRA PRIMA DESCONHECIDA

estudo de uma novela de Balzac

A novela de Balzac — A Obra Prima Desconhecida — é um exemplo singular do deslocamento temático e estilístico de um autor de grande porte com referência ao conjunto da sua obra.

A novela surge em 1831 numa versão breve, mas é ampliada e na edição dos «Estudos Filosóficos» da «Comédia Humana» temos o texto definitivo. Na fase em que o autor trabalha numa terceira edição da obra, revela-se preocupado sobretudo com a teoria da arte e explica a sua novela «Gambara», que tem muitas afinidades com «A Obra Prima Desconhecida» e com «Massimilla Doni».

A rigor, «A Obra Prima Desconhecida» parece ter sido concebida de acordo com alguns princípios novos da estética romântica. Sabe-se que Balzac exerceu a crítica de arte mesmo antes de obter sucesso como novelista no período em que publica a «Fisiologia do Casamento».

No curso da sua carreira de escritor demonstrou sempre um grande interesse pela pintura e pela música. A sua admiração por Delacroix é conhecida. Assim, antes que Baudelaire se tornasse, de fato, o primeiro crítico de arte na França, de estatura verdadeiramente profissional, nos anos do *Salon de 1845*, Balzac pode ser tido como um seu precursor, sem dúvida o mais importante pela coincidência de idéias. Também refiro o Baudelaire de «As Flores do Mal» e dos sonetos de temas artísticos.

Na verdade coube a Diderot, como veremos, a genial interpretação antecipada de muitos anos, das coordenadas da estética romântica, especificamente da crítica e teoria geral da arte. Somente após 1750, aproximadamente, a crítica de arte vai

se separar da Estética. Diderot é quem consolida as principais atitudes críticas, revolucionárias para a época, do futuro programa romântico. Por outro lado, reunimos também os nomes de Hoffmann, o berlinense, e o pintor romântico Delacroix, os quais, junto ao nome de Diderot, influem em Balzac, sobretudo na composição de «A Obra Prima Desconhecida». Balzac confessou diversas vezes sua dívida para com o Hoffmann de «O Violino de Cremona» e aspirava até mesmo atingir o seu nível narrativo. O emocionalismo em arte impressionava Balzac, tanto quanto os elementos mágicos da ficção de Hoffmann.

Muitos pontos da estética romântica, tal como foi elaborada a teoria de Diderot, encontram o seu reflexo e aprimoramento na crítica de arte de Charles Baudelaire. Assim a concepção emocional e criativa dos românticos nem sempre é literalmente romântica, tanto que muitas das suas normas de universalismo artístico encontram ressonância e definição no espírito da modernidade. Tal é o caso, por exemplo, da interpretação a ser dada à novela de Balzac, que analisamos, e a muitos poemas de «As Flores do Mal». Uma estética do «feio» e do grotesco vertida em valores absolutos se dirige às vezes para uma concepção sensorial da natureza das coisas. A pequena novela de Balzac, na aparência, coloca apenas o problema da pintura figurativa e da pintura abstrata, da revogação do linear pelo relevo dos volumes numa esfera própria de representação vital. E no entanto dentro do campo de visão do seu autor, numa análise superficial da gênese da novela, as intenções são bem mais limitadas que o plano interpretativo que agora se oferece a partir dos valores da arte contemporânea.

A composição de «A Obra Prima Desconhecida» é bastante simples. Na primeira parte assistimos a magnífica lição de pintura dada pelo velho mestre Frenhofer ao seu discípulo Porbus, retratista da corte de Henrique IV, na presença de outro pintor, o aprendiz Nicolas Poussin. Poussin é tomado imaginativamente na novela, tendo sido na vida real um famoso pintor da escola rafaelita ao tempo de Henrique IV. A obra recua no tempo aos anos de 1612, dois anos após a morte do rei, logo o cenário se distancia do quadro social da *Comédia*.

Vemos, ainda na primeira parte, com que habilidade e ênfase o velho pintor expõe as suas idéias sobre composição e *vida* do quadro, retocando com rapidez uma Santa Maria Egipcíaca. Mas na segunda parte, e última, o leitor fica conhecendo com detalhes as técnicas figurativas do mestre, a *imagem* que na tela deveria adquirir uma verdadeira vida e sobretudo informa-se dos traços obsessivos da personagem. Durante cerca de dez anos o mestre trabalhou a sua tela em segredo. Agora decide revelar o quadro aos discípulos Poussin e Porbus. Os contempladores da obra ficam estarrecidos, pois diante de si havia apenas uma tela com um amontoado de linhas e cores sem sentido algum. O pintor resvala para um estado de loucura de onde emerge apenas uma vez para queimar os seus quadros e depois morrer. Uma lucidez terminal de um D. Quixote.

A julgar pelas intenções mais claras ou manifestas de Balzac, o artista, possuido pela desmedida ambição de criar, sucumbe diante da Beleza absoluta. Recordo de Hoffmann a obsessão ou a ânsia de penetrar» pela porta de marfim no reino dos sonhos». Numa segunda compreensão, abstraindo-se alguns exageros típicos de Balzac e aqui imitados por um Machado de Assis, talvez, através da dramatização simbólica da idéia pode-se acompanhar o anúncio de uma nova ordem para a arte e para o artista. É neste ponto que voltamos a Diderot e Delacroix. Quanto ao pintor romântico, as suas teorias sobre arte estão contidas no «Journal» e somente foram divulgadas após a edição da novela de Balzac, ao contrário do julgamento de muitos que acreditam numa influência direta de Delacroix sobre a composição da pequena obra. Também é possível que Balzac tenha se compenetrado das idéias do pintor em alguma entrevista que com ele manteve. Tanto um quanto outro pregam a necessidade de criar através da arte uma «ilusão da vida» ao invés da sua representação linear. Todavia a novela de Balzac não parece ser apenas uma ilustração dramatizada das teorias de Delacroix. Alguns pesquisadores dão uma margem mais ampla de conhecimento crítico da arte ao próprio Balzac, que lia Diderot e adotava muitos dos seus princípios, além da sua admiração ardente por Delacroix.

As idéias de Diderot que através de Balzac chegaram a Baudelaire, são aquelas que estão contidas nas obras «Salons»,

«Essais sur la peinture» e «Pensées Detachées». Não temos espaço, aqui, para uma análise ampla da estética de Diderot, mas abrimos o campo de coincidência entre os dois autores. Diderot julgava que «toda figura é um mundo, um retrato cujo modelo surge numa visão sublime, tingido de luz, designado por uma voz interior». O artista deve partir da visão original para a criação da vida ou da sua representação como ilusão da vida tendo a arte como meio. A personagem balzaquiana pensa do mesmo modo e expõe as suas idéias aos discípulos no ato de condenação de Rubens, um «copista», e no elogio que faz do jogo de luz e sombra de Rembrandt. O próprio artista é visto por Poussin, no ato de subir uma escada, como uma figura que se desgarrou do quadro e que leva consigo a atmosfera grave daquele pintor. A liberdade de invenção está acima de tudo. Diderot também parte dessa prerrogativa contra o estatuto da cópia do natural. E estabelece as regras técnicas de composição pictórica com o aproveitamento da luz, quando nos diz que «um corpo vermelho deve ter uma sombra vermelha, uma sombra deve corresponder à coloração do corpo e as sombras e os corpos se refletem uns sobre os outros». Balzac sequencia a idéia para nos dizer que «a sombra é um acidente». Tanto a personagem balzaquiana quanto Diderot privilegiam o contorno sobre a linha. E o pintor da novela manda que se «faça o ar circular em torno das figuras», regra que é preconizada igualmente por Diderot. Diante do seu próprio quadro, o pintor exclama: «Sente-se o ar circulando inteiramente». Diderot lança contra Rubens a acusação de que falta o ar aos seus quadros, «a vilania material da natureza flamenga». O pintor de Balzac proclama que Rubens é apenas um pintor de «uma montanha de carnes flamengas». Diderot exclama com eloquência: — «É a carne que é difícil representar». Baudelaire, por sua vez, vai dar ênfase à cor e ao instinto do artista para a criação da figura vital cheia de relevo próprio, o temperamento acima da mera habilidade.

Na verdade, Balzac pressentia na loucura do seu artista, além da idéia preliminar do enredo, uma sujeição ao absoluto, uma queda diante da Beleza inatingível, os direitos à criação figurativa abstrata. Aquilo que ele julgava uma *audição interior* na sua novela *Gambara*, não passa para nós do extremo subjetivismo criativo dos modelos da imaginação impostos aos modelos da

natureza formalizados na estética acadêmica. A «substância etérea de «Massimilla Doni». A comparação entre luz e som, vibração e sensação, e todo o cortejo pseudo-científico que habitualmente acompanhava Balzac na justificação dos seus pontos de vista à época em que compunha *Gambara* e *Massimilla Doni* para os «Estudos Filosóficos», vêm à tona no quadro estético da «Obra Prima Desconhecida». Mas Hoffmann, o berlinense, é um grande e reconhecido modelo para Balzac, a quem dedicou um novela e perfilhou até mesmo personagens. O Hoffmann das «Kreislerianas», quando música e pintura se assemelham. Balzac acredita na magia da unidade artística, quando «os instrumentos representam cores», existe um «ouvido interior» e «uma visão interior», com isso exprimindo, sem dúvida, a consciência auditiva da música e a consciência íntima e sensorial da pintura.

Entretanto a sua «Obra Prima Desconhecida» é bem dosada, como narrativa curta e revela uma contenção verbal pouco comum a Balzac. Talvez a menos característica das suas obras tem sido justamente a mais apropriada para exprimir um motivo artístico moderno e de uma maneira também moderna de representar a vida da arte e do próprio artista. Por outro lado, o fato de fazer a ação da sua novela recuar para os anos do Renascimento, possibilitou a Balzac jogar com o seu tema num quadro histórico distante da realidade social que a «Comédia» sempre representou. E Balzac assim teve outras vantagens na aplicação das suas teorias sobre artes, historiando a gênese do processo criativo de uma maneira humana. Do ângulo literário estrito, a novela de Balzac condensa de modo notável a articulação dos estilos, do assunto e do tema, do ponto de vista narrativo indiretamente centrado na consciência da personagem, do artista. Uma consciência que vive a crise da sua própria criação.

Alguns aspectos da ficção russa -I-

A contradição interna do realismo

A contradição interna é a característica básica de toda a ficção russa realista. Um realismo que aos olhos do ocidente sempre pareceu místico, primitivo e metafísico. A natureza complexa do homem russo, do temperamento eslavo tal como apreendemos pelas impressões de leitura dos romances mais famosos do século XIX é o resultado, sem dúvida, do choque de idéias entre a tradição, a pureza natural do russo típico e o processo de civilização ou ocidentalização que a literatura reflete. Assim, por exemplo, quando um crítico da estatura do hegeliano Bielinski intenta dar à Rússia os valores de civilização do mundo culto, sobretudo da Alemanha, e quando também os escritores tendem a cumprir um programa dessa ordem, de uma nova ordem, esbarram com a força original e incontrolável da «alma russa» e exprimem a contradição patética do ser lançado na aventura irracional da vida. Justamente a perplexidade do comportamento humano é o que nos surpreende dentro da ficção russa do passado. Estou recordando uma novela do tipo *Taras Bulba*, de Gógol. Ali o realismo é quase sempre lendário e se pode distinguir com exatidão o conflito a que me refiro. Os dois filhos de Taras Bulba representam, com vigor simbólico, a tradição de um lado e a morte desta tradição ou deste passado, do outro lado. Ambos morrem, um pela mão do próprio pai e o outro pela adversidade, o pai assistindo o sacrifício do segundo filho. As «duas Rússias» ali estão marcadas a fogo e ferro. Um herói deriva das gestas guerreiras, pertence à inspiração popular, aos cantos de guerra dos cossacos e o outro herói está do lado dos cantos líricos. Taras Bulba é um grande herói solitário que através da arte de Gógol recebe um tratamento estilístico bem diverso daquele que normalmente, na sua geração, é dado aos heróis do passado, satirizados e deslocados da sua verdadeira vida no curso da nova ordem ou da civilização. Mas Taras Bulba é visto de outro modo como um solitário ou uma figura engrandecida pelo mito e que vê o

mito destruido ao seu redor, uma auto-destruição enfim. O tom da epopéia é o escolhido para figurar tanto o herói quanto o mito e a queda sem remissão de ambos. Mas Taras Bulba reflete aquela «alma russa» cheia de contradições internas, mistura do afetivo e do cruel, uma humanidade natural, uma natureza complexa.

O romance encontraria uma geração — a de 1830 / 1840 — adequada para exprimir os dilemas do seu tempo no entrecruzamento histórico de ideais. O idealismo moral que às vezes se verte numa forma de idealismo abstrato. Na ficção, muitas são as personagens discursivas ou retóricas na linha de Bazarov de *Pais e Filhos*, de Turgueniev, o típico herói russo, estranho e complexo, irrealizado, tal o *Oblomov*, de Goncharov, do romance do mesmo título. *Rudine* é um romance quase sem ação e a sua personagem central é jogada de um modo difuso no seu meio. A discordância absoluta entre o ato pensado e verbalizado e a própria vida. Pertencendo à categoria dos «homens supérfluos» de Turgueniev, carentes de ação, Rudine é um ser *travado*, bloqueado para a ação, fechado no circuito estreito de uma vontade apenas verbal. Rudine alimenta esperanças no futuro, é um revolucionário filosófico, humanitarista, amigo do progresso e da ciência. Como outras personagens da ficção russa desse período, o Rudine de Turgueniev leva uma existência neutra, emocionalmente nula, daí a incapacidade para sentir e amar, para viver além da sua reflexão. A inconsistência da personagem contagia também todo o romance e o idealismo moral do autor não vai além de uma abstração de princípios. Falta-lhe aquela marca dramática das personagens dostoievskianas ou aquela aura patética de um Sanin, de um Peredov, um embate mais duro entre o homem e a realidade.

Comumente a ficção russa é portadora do princípio de desarmonia, simbolizada a contradição na personagem dissoluta ou cínica, ou no egoismo desumano da ação. Como caso mais notável — o velho Karamozov e seu filho natural — Smerdiakov. Do mesmo modo no romance bastante popular — O Demônio Mesquinho — de Sologub, que guarda com o de Dostoievski profundas afinades de tema e estilo. Peredonov é a personagem de Sologub e o nome «peredonovismo» ficou na Rússia significando cinismo ou atitude de extremo egoismo. Mas

Peredonov não passa de um pobre símbolo da burguesia corrompida, da sensualidade viciosa. Falta-lhe a essência demoniáca e quase inexplicável das personagens de Dostoievski. No romance de Sologub não é difícil perceber o sentido literal da ação e o plano psicológico da personagem, embora o típico da situação dramática se universalize, como em Oblomov, de Goncharov. No «Demônio Mesquinho» a Rússia é representada a partir da idéia de negação do ser positivo, o pacto com as forças malignas e obscuras é firmado com o selo da desolação e da ausência completa de esperança. Niilismo aqui é a fórmula de Bazarov, em *Pais e Filhos*, pois em Turgueniev assistimos ainda a personagem travando um conflito positivo com a geração passada e defendendo princípios novos, tentando levar de vencida a desilusão e a pobreza de idéias. O idealismo da arte delicada de Turgueniev não suporta nem a contradição de Dostoievski nem o pessimismo completo de Sologub. O embrutecimento, o contato íntimo com o Mal, a superstição, enfim todo um processo que culmina na loucura do herói e que reflete a alienação da própria Rússia na época do realismo tardio e do naturalismo de um Leônidas Andreiev. Necessário que se acompanhe a ocidentalização em termos de confronto com o nacionalismo, o trabalho da arte criando uma realidade estética que não resiste ao impacto brutal da realidade da existência grosseira e atávica de um povo estigmatizado. Romper com as sombras e visualizar um futuro, atitude mística-romântica que Tolstoi simboliza no contraste entre Levin, o russo autêntico, reto, justo, e Ana Karenina, passional, ardente, irracional na sua emoção e sentimentos. De resto, um confronto reiterado na ficção russa realista e romântica. A figura de *Sanin*, no grande romance de Arcybachev, repete o tema ao modo quase do ceticismo ateista de um Nietzsche. *Saninismo* seria o conceito essencial russo do herói cínico ou do juízo negativo, para usar um termo da filosofia. Essa personagem é verdadeiramente emblemática. «Vivo por mim mesmo», é o lema de Sanin. Este ser isolado, sem nenhuma comoção ou abalo, frio emocionalmente, desperta todavia ao redor forte influência e nos anos do começo do nosso século fascina toda uma geração. No próprio círculo de ação do romance, Sanin é um ser brumoso, retirado, enquanto os circunstantes se empenham na luta, na revolução. Contraditória atitude da mocidade que experimentou desde o niilismo revolucionário ao niilismo pessimista e agora

toma para si a liberação da existência. Sem religião, sem fé ou credo, sem ideologia, Sanin não conhece valores e no entanto não é um ser apático no seu isolamento. Desde o seu retiro, a sua presença vai se revelando pelo paradoxo da própria ausência, o ser que se recolhe para observar de longe o desenvolvimento das idéias que ele mesmo motiva com o seu singular exemplo. Diz numa passagem: «Não espero nada da vida, dela não pretendo nada». «Algo no tom gideano do imoralismo ou do ato gratuito. A diferença para com Dostoievski está no fato de que Arcybachev não coloca um elenco místico dos valores, não controverte a realidade da personagem, mas por outro lado tumultua a vida. Veja-se o culto ao amor livre e ao suicídio que a obra contém e motiva ao redor. Pode ser possível vislumbrar em Sanin traços de humanidade, ou sentimentos humanitários. Quando se apaixona por ele a sua irmã, Sanin, efetivado o incesto, procura redimir a sua vítima. Age por caridade ou para encontrar dentro de si a liberdade de toda a sua vida? A seu modo, a existência deve ser integralmente desfrutada com prazer, pelos sentidos, pelos instintos. Não conhece o temor. Um russo jogado num futuro que, na sua convicção, conhecerá a quebra de obstáculos entre o homem e a alegria de viver. Simbolizando o ateismo materialista, todavia não é de todo desumano como se julga correntemente. Intenta derrubar os ídolos da sociedade mesquinha onde vive. E basta a si próprio, com sua força existencial pura e simples. O idealismo moral que domina grande parte da ficção russa transcendente e mística encontra neste romance a sua contrafacção. O romance naturalista de Arcybachev é sem dúvida mais do nosso século que dos tempos de Lermontov com «Um herói do nosso tempo». Já nesta outra obra de um homem que morreu aos vinte e sete anos e que fez a apologia de Pushkin, a perspectiva é seguramente romântica na linha do *byronismo* eslavo. O modelo para «Um herói do nosso tempo» é o Onieguin, poema romance de Pushkin, mas com um destaque de maior intensidade das tendências românticas de caráter. Pechorin, o tipo central do romance, pretende ser um «alienado moral» que «quer viver mais pela razão que pelo sentimento». Claro que no contexto romântico, a personagem vive também uma contradição, pois suporta, como um sofrimento, uma aparente racionalidade. Lermontov reconhece que «O herói de nosso tempo» não é um retrato de um homem, «mas de toda nossa geração».

A comparação de figuras femininas da ficção russa ao tempo de Turgueniev e Dostoievski revela uma transição de sentido que vai do poético, de um realismo atenuado, com o primeiro, até ao elemento densamente trágico do segundo. Tolstoi, sem dúvida, cria as suas figuras femininas no contraponto da ação, assim Kitty e Levin forman o contraste com Ana e Wonskry, e em «Guerra e Paz» Natacha, a mais bem descrita mulher da literatura russa, polariza e atrai ao mesmo tempo a paixão de homens de convicções e modos de viver bem diversos. Em Turgueniev, voltando a «Rudine», Natacha é um ser ingênuo, de figuração poética, que se alimenta da força que provém das palavras de *Rudine*, um ser, como vimos, inconsistente no plano prático da vida, um «histriônico», conforme é descrito. A sua decepção amorosa, com a descoberta do verdadeiro Rudine, revoga todos os sonhos que as palavras do amante despertaram e as visões da natureza se convertem numa sombria contemplação da realidade. Mas Natacha é como figura simples, descrita com ligeireza e amenidade, um símbolo da ternura e da ingenuidade russa, o contraponto angelical face o *demônio*, que a sua própria mãe — Daria — representa como centro de perdição e vida material e grosseira. No *Idiota*, de Dostoievski, Nastasia Filipovna é, por sua vez, o ponto de intersecção entre o demonismo e a verdade. Já prenuncia e pré-forma o relevo psicológico da Gruchenka de «Os Irmãos Karamazov». Entretanto Nastasia de «O Idiota» é quase uma figura de tragédia grega e talvez a de maior dramaticidade emocional da ficção russa. Para compreender de fato *O Idiota*, e não se iludir com o título, basta lembrar a confissão do autor, para quem o príncipe Mysnhkin é sinônimo de um homem justo, equilibrado, de natureza bondosa. O contraste de forças mais uma vez vai se colocar na figura da mulher, simultaneamente um «pálido demônio» indomável e «melancólico anjo», essência da natureza e da vida de Nastasia Filipovna. O príncipe percebe a beleza de Nastasia através de um retrato, quando acha que o seu rosto reflete «profundas alegrias e profundos sentimentos». Na verdade, conquanto fiel ao príncipe a vida inteira, tal sentimento não predomina sobre a sua ação. Vício e virtude, loucura e pureza de pensamento, Nastasia aguarda que a redenção parta de alguém como o príncipe, que possa se aproximar da sua alma, livrando-a do pecado. E no entanto a solução interna do seu conflito é a fuga do casamento e na busca de autenticidade, Nastasia recusa a

piedade do antigo amante para aceitar o sentimento de um outro homem. Na aparência, uma trama romântica, mas só na aparência, de vez que a solução externa do conflito é dada por Rogojin, o adversário de Mynskin ao matar Filipovna e na cena além de todo senso de realidade do abraço que os dois adversários trocam diante do cadáver da mulher. A forma enigmática do romance, e da personagem central feminina, está justamente na contradição humana da sua atitude e das soluções temáticas que o autor apresenta.

O homem realmente bom e justo que é o príncipe em *O Idiota* simboliza, com efeito, para alguns críticos recentes, a imagem da natureza perfeita de Cristo. E no entanto tal homem não pode ter uma existência de fato real. Contrafacção de um Sanin, de um Oblomov, de um Peredonov, quando a soma das suas qualidades morais fica muito além, sobretudo pelo altruismo, da vida normal. E o príncipe é contraditório na sua vida, ou ao menos inadaptado às circunstâncias do seu meio, quando parece uma figura «idiota», sujeito à influência estranha, coagido e acuado e em outra pauta da existência é capaz de amar e sacrificar-se para através do sentimento de piedade encontrar uma razão que justifique a própria existência. Oblomov, no romance de Goncharov, do mesmo título, é por sua vez contrafacção do príncipe Mynski pela sua inércia e ausência de energia, de vitalidade, de sentimentos, de nada adiantando os seus sonhos de realização objetiva de planos, de uma motivação enfim para a vida. O tipo de Oblomov, é calcado no período imediatamente anterior à libertação dos servos da terra e vem de mistura com acontecimentos reais e elementos autobiográficos. A educação tradicional, a formação à antiga, tais coisas determinaram a sua apatia e um vago idealismo inobjetivado. De acordo com Goncharov, a sua personagem representa a estagnação russa, um mundo de negação de valores, carente de verdadeira vida. E no entanto Oblomov é uma personagem bem verdadeira na sua interioridade, na inarticulação entre o ideal e a prática. O seu egoismo é apenas uma derivação da inércia. E assim parecia ao autor ser a Rússia do período que ele descreve. Já o princípio de desarmonia ou a sistemática negação da vida, que o Bazarov encarna em *Pais e Filhos*, revela a crença no progresso científico e considera o amor, ao qual termina por se subjugar, como uma «loucura romântica». Turgueniev vê-se na

contingência de matar o seu herói para afirmar por sua vez a forte convicção nos valores naturais da vida e do sentimento. Um recuo à primeira metade do século XIX nos mostra o romance como medida de fidelidade aos costumes, e até reconhecimento estóico da realidade social da escravidão dos trabalhadores rurais, os servos da gleba, na figura nobre e ao mesmo tempo rigorosa do escravocrata Bagrov, na «Crônica de Família», de Aksakov. Assim a tradição justifica o fato de Bagrov «ser afetuoso como um pai» e também implacável carrasco, tudo em nome da antiga ordem, da ordem que Bazarov mais adiante quer revogar pelas luzes. De resto, o romance de Aksakov é autobiográfico se bem deva ser compreendido como uma idealização construida com base na história. Todo esse conjunto das contradições internas que marcam o caráter russo do século XIX vai encontrar uma resolução estética, humana, social e até mesmo filosófica no pequeno conto O *Capote*, de Gógol. A natureza humanitária do conto transcende para causas espirituais e penetra no domínio do fantástico. A rigor, iniciando este conto o autêntico realismo russo, longe de se opor ao romantismo, dele parece tirar grande parte da sua essência. Transita, assim, do realismo psicológico tão característico do romance russo até à literatura grotesca. Antecede a personagem Akaki Akakievcht simultaneamente Kafka e as figuras, para nós já habituais no consenso da vida moderna, do *teatro do absurdo*. Justamente a nulificação da vida, ou a sua mesquinharia, formam a grandeza da personagem, a humanidade jacente. Mas no caso de *O Capote* o efeito sobre-humano da obsessão da personagem, que equivale sem dúvida à vindita ou reconhecimento do ser e da sua dignidade, é um fato fantástico jogado além da morte. Dostoievski tem uma consciência mais consistente e prática do conflito, uma mística menos satírica que a de Gógol, uma fé mais contemporânea à ação. Em seu primeiro romance de sucesso — Pobre Gente, na verdade para nós sempre pareceu um tema à Chaplin, a personagem principal — Devuchkin — afirma com maior compenetração a sua dignidade, partindo das próprias limitações da sua pobre vida. Funcionário copista, um subalterno que não ofende a ninguém, sombra discreta, jamais perde a sua razão de existir no estoicismo. Não faz do seu amor por Varenka um modo egoista de sentimento e amplia a sua afetividade aos demais. Bondoso e pobre, pouco instruido, não é entretanto uma figura destituida de caráter e vigor. A cena

em que Varenka o faz ler *O Capote*, de Gogól, é significativa, pois Devuchkin, embora um «humilhado e ofendido», recusa qualquer identificação com Akaki Akakievich. Com efeito, Devuchkin não se sente um *inútil* segundo o conceito geral da ociosidade nobre ou de pobreza inválida que invade a representação dos tipos russos. No romance mais antigo de Herzen — *De quem é a culpa?* — de finalidade política e moral, temos um quadro quase perfeito das correntes da cultura russa e das razões em que se funda o espírito eslavo tradicional. A personagem Beltov é um ser inútil, educado na Suiça, mas o seu desajustamento vem do sistema russo de vida rural e aristocrática. Uma personagem em tudo parecida a Rudine, de Turgueniev. A insatisfação pela vida e a inadaptação se escondem por trás de ideais, de moralismo edificante, entretanto falta-lhe a vontade para agir. Tem sido comparado ao *Emílio*, de J.J. Rousseau. A imperfeição relativa do romance está no fato de Herzen não ser um artista, como o foi em alto grau Turgueniev, mas um político de amplas idéias morais que soube distinguir com acerto os dilemas do homem russo do seu tempo. A *inutilidade* de Beltov ou de Rudine ou de Oblomov vai encontrar em *O Capote* e em *Pobre Gente* um correlato crítico extremo, já sob o domínio do niilismo em suas diversas facetas, a revolucionária à Gogol e a humanitária e mística à Dostoievski.

O extenso elogio que fez o crítico Dobrolybov à personagem feminina do drama *A Tempestade*, de Ostrovski, chamando-a uma «luz nas trevas» — é um dos primeiros sintomas de uma mudança completa dos critérios críticos. Para uma grande parcela da crítica contemporânea ao advento da ficção realista, o passado estava sepultado. Ao futuro pertenciam aquelas obras que além da expressão integral da ideologia eslava e da assimilação da cultura estrangeira, possibilitassem, também, os necessários estímulos criativos do esquecimento do niilismo ou de certa angulação deste. Assim a Katerina Kabanova de *A Tempestade*, com a sua morte no Volga, um suicídio simbólico, é o sinal manifesto da resistência heróica da classe inferior. A sua coragem, a sua rebeldia, a sua espontaneidade vital e amorosa, a religiosidade verdadeira, o seu estranhamento no meio social superior, todo este complexo quadro faz da personagem de Ostrovski, com a sua grande capacidade feminina para o sofrimento, um ser voltado para o futuro e a sistemática condenação do passado odioso e cruel. Gógol, Tolstoi e Dostoievski dividem a crítica, tanto quanto muitas obras de

Turgueniev de aspecto contraditório, como, por exemplo, *Terras Virgens*, assunto que merece maior espaço para análise. Mas para dar apenas um exemplo da discordância entre a intenção ideológica da tese — uma falácia do autor — e o plano estético, refiro de passagem *A Sonata a Kreutzer*, de Tolstoi. O escritor parte da idéia infundada, sem dúvida, e radical, de que não é possível o amor espiritual fundado numa relação carnal. Sob este ângulo condena o casamento fundado na paixão dos sentidos. Mas no preparo artístico do seu texto, a novela se deixa levar, quase à revelia do autor, para um nível naturalista, pois a trama do ciúme e da paixão dá ao livro uma natureza verdadeiramente humana. Assim a tese termina por ser dominada pela arte. Na verdade assistimos a afirmação mais livre e incontrolável da vida sobre a idéia. Recusar a concessão aos sentidos é um princípio artificial que a trama romanesca termina por diluir.

Alguns aspectos da ficção russa - II -

Dostoievski e Tolstoi

Conquanto artistas diferentes, Tolstoi e Dostoievski dominam a ficção realista e sem dúvida são os maiores nomes da literatura daquele país. Ambos influem poderosamente na formação do romance ocidental, Dostoievski pela forma ficcional metafísica e psicológica, mística e transcendental; Tolstoi pela artisticidade e técnica no gênero. Também desenvolveram um papel secundário como teóricos da literatura e ambos são contraditórios à sua maneira. Tolstoi por dissolver a sua obra extensa, e até renegá-la, nos anos da velhice, em favor de um cristianismo individualista e anárquico, messiânico e utópico; Dostoievski pelo caos generalizado das idéias no próprio conjunto da obra, de modo que dentro de um romance ou na sequência do seu trabalho muitas vezes afirmou e desmentiu as suas próprias teses. Valle Inclán faz notar que a visão de Dostoievski é teológica e a de Tolstoi política, proveniente do espírito de um estadista. Como artista puro, Tolstoi é muito mais perfeito que o seu contemporâneo mais velho e viveu o suficiente para assistir o acesso popular da sua obra e alimentar profundos desgostos. Dostoievski é menos puro como artista, mas sem dúvida muito mais complexo e profundo no debate de idéias. Conhecida a classificação que Thomas Mann faz dos dois escritores russos: Dostoievski é um homem doente e projeta a epilepsia no mundo caótico dos seus romances. Filho de médico, como Schiller, tem o senso mórbido acentuado, enquanto Tolstoi é um homem sadio, dotado de um corpo e de uma mente saudáveis, um espírito tão universal como o de Goethe...A distinção é falaz, mas há certa razão de ser no que diz Lukács, pois em Dostoievski o homem da grande cidade, São Pertesburgo, antecipa o grande romance realista do século XX e coloca toda a problemática do indivíduo nas metrópoles onde a vida é anônima. Por sua vez Tolstoi representa o passado, o campo, o mundo aristocrático, os mujiques, o círculo familiar eslavo.

Tolstoi funda o romance a partir de uma concepção aberta da existência ou se preferirem, para usar o termo corrente, de uma ideologia épica, no tom da epopéia, quando a vida está bastante próxima da natureza, dos instintos, dos impulsos mais naturais da vitalidade humana. Já o mundo de Dostoievski encampa a visão subjetiva e social do homem, isto é, do homem dentro da sociedade onde os seus valores particulares se oferecem à resistência e ao desafio das forças contrárias e sòbrehumanas. Uma constante luta entre o indivíduo e as potências que regem obscuramente o seu destino. Daí a solidão que se instaura no centro do ser e determina quer a sua natureza, quer a sua maneira caótica de existir. Assim, Dostoievski é obrigado a mergulhar no inferno da grande cidade e se torna um escritor comparável, neste ângulo, ao labirinto dantesco. A expiação, o sentimento de culpa, a catarse, o crime, o remorso, o pecado, a virtude, a redenção e a queda, eis um quadro frequente no frio egoismo da vida moderna e que as suas personagens refletem num ritmo acelerado, obsidiante, vertiginoso. Tolstoi traça um grande painel da vida social onde os valores humanos de tipificação mais clara encontram uma hierarquia mais definida. E além disso Tolstoi praticamente elimina da sua obra épica, de um realismo objetivado pela vontade do autor, a tendência para figurar o *mal* tão característica de Dostoievski. Neste ponto, Tolstoi é um escritor mais ligado diretamente ao processo vital da natureza e da sociedade, que ao sistema intelectual que manipula uma arte tão específica quanto o romance. Assim, a impressão de que o autor concede ao romance uma liberdade ampla de desenvolvimento, e é isso que Tolstoi provoca no leitor, é em parte devido à descontração do método de narrar e também à forma pela qual ele deixa que a vida ingresse, integralmente, na ficção. Dostoievski, pelo contrário, através de uma complexa rede de preconceitos, dogmas, concepções místicas e morais, *prende* a sua personagem ao círculo infernal das idéias, donde elas se retiram ora mutiladas, ora viciadas pelo intelectualismo ortodoxo. A tentativa que ele faz de superar, como sabemos, o niilismo, nem sempre se efetiva pelo motivo exposto do aprisionamento da criatura a um mundo particular. Tem-se a impressão, assim, de uma existência jogada sempre num processo limite e daí decorre um grande desgaste para a própria organização da matéria romanesca. Tanto um quanto outro escritor estão dominados por aquele sentimento de negação

ou recusa que empolga toda arte eslava do século passado desde 1830. Mas no caso de Tolstoi o desgaste ou a negação é atenuada quer pela intimidade mais direta com a vida, quer pelo sentimento também de melancolia ou divagação das suas criaturas centrais. Em Dostoievski a negação é tão radical quanto o autor que não pode alcançar a sua fé, a determinação exata dos valores teológicos que o perseguem na vida e não encontram harmonia ou ressonância na existência da arte. Em Tolstoi a realidade é composta artisticamente num princípio estético de grande distância ou altitude. O autor é o guia do leitor e o revelador das coisas que o romance apresenta. Sentimos a manipulação bem de perto, pois Tolstoi, como grande épico, controla a fantasia numa proporção adequada com a realidade prática e no seu caso, uma realidade prática histórica. Dostoievski vive com terrível peso o quotidiano e não tem perspectiva para um futuro redentor, embora vislumbrado e desejado, nem a distância heróica do passado. Está tão enraizado no presente, e no presente que invade a sua consciência de homem comum, que as suas personagens exprimem a falta de fôlego necessária para avaliar a vida com objetividade. E o pior é que essa vida é objetiva e real, não cabendo à arte transformá-la poeticamente. Isto é: modificá-la até um limite suportável para o autor e para a personagem e consequentemente para o leitor, que cada vez mais se distancia do ponto de vista do narrador. A intimidade com o Mal é para Dostoievski a única perspectiva quase, daí a sua visão teológica entrar em colapso e não haver uma possibilidade de salvação. O moralismo e a desilusão acompanham o escritor no centro da vida burguesa e os seus ateus são sempre tão numerosos quanto os seus homicidas, os seus blasfemadores, os seus solitários cheios de remorsos, os seus fracassados na vida, casos de consciências atormentadas. Verdade que Tolstoi conhece de perto o sofrimento, mas o torna uma medida de grandeza, uma justificação para a vida, um finalismo humanitarista. Assim em Levin, de *Karenina*. Ou em *Ana*, extraviada pela paixão, adúltera no sentido passional elevado do termo, isto é, arrastada pela coação do amor, uma força irresistível da natureza. Em Dostoievski o papel de redenção amorosa frequentemente vem das prostitutas ou das grandes levianas, duplo jogo de anjo e demônio, basta recordar *Gruchenka* em Karamazov, Sônia em *Crime e Castigo* e *Nastasia Filipovna*, de *O Idiota*. Com Tolstoi, os aspectos morais são organizados para adquirir de imediato a adesão do leitor, como é o caso patente de

Ana Karenina. Tolstoi tece o argumento do adultério sem aquela neutralidade de Flaubert, em *Madame Bovary*, ou melhor, Flaubert não cuida de estabelecer os filamentos emocionais condicionantes do juizo moral do leitor. A sutileza de Flaubert está na disposição psicológica do enredo, enquanto Tolstoi acena para aquilo que se convencionou chamar «imaginação moral», um recurso que nos vem da tragédia grega. Isto é, a adequação de linguagem e narrativa com a vida externa, com o leitor reativo ao nível da emoção ali encenada. Dostoievski representa um *processo*, requer um juízo, sem dúvida, mas nos priva da consciência moral de julgamento e afinal extingue, de uma só vez, qualquer sentido de ordem diante do seu texto contraditório. Representação cênica, quase, de situações e personalidades irremovíveis, irrevogáveis. Quando o juiz de instrução faz a *catarse* de Raskolnikov e afinal o herói do romance cai em si e tenta uma recomposição moral para salvar a sua humanidade, temos sem dúvida um falso desfecho, um desfecho que atende mais aos dogmas místicos do autor que à expectativa do leitor e da própria história. Já em outros romances de Dostoievski é possível alcançar um mínimo de racionalidade na medida do patético. No caso do suicídio, motivo reiterado no autor como auto-punição, também é adequado explicá-lo como a desilusão final da moralidade idealista fracassada. Tolstoi atinge outro nível e o suicídio de Ana ainda é um ato que cede mais à *vida negada*, como paixão, que à desilusão moral ou ao remorso. Em Tolstoi dos grandes romances centrais (antes que enveredasse de vez na crise mística da velhice) a vida tem o seu próprio sentido poético e grandioso suficiente para explicar a ação total, o que significa de plano uma harmonia perfeita entre forma da arte e existência. Talvez por isso represente uma linha de grande romantismo épico vertido no moderno realismo que escolheu o romance como a sua forma privilegiada ou, pelo menos, um gênero escolhido na ausência ainda de uma outra forma. O programa que *O Ulisses* resolveu, com Joyce, na estruturação complexa de um novo tipo de narrativa chamado ainda romance numa concessão final a Hegel.

Uma concessão final ao Hegel da *Filosofia da História*, quando inverte os termos tradicionais da questão crítica, dando à estética o valor de aferir a ética, isto é, acolhendo a mutação cultural que consiste em conferir à moral a nova categoria de

juízos, o ato que qualifica a própria cultura como fenômeno emergente e novo. Assim a categoria da qualidade não é uma norma de subordinação aos princípios do saber, mas da realização do saber, o que faz da literatura um prazer qualificado como conhecimento individual do ser, e do todo, atitude que não se limita à lei da utilidade, mas da transcendência, o modo de ser do fenômeno, o estilo que a arte imprime pela estética ao condicionamento ético. Tolstoi, como um escritor de universalidades formais, levou em consideração, é possível, a dominação estética sobre a moral e mesmo contra a sua vontade, como na *Sonata a Kreutzer*, assistimos o triunfo da vida artisticamente concebida pela emoção e pelo instinto sobre a idéia moral do procedimento. O prazer qualificado ou o hedonismo de Freud é um aceno desde Tolstoi, embora Dostoievski pertença ao lado noturno da vida que a psicanálise tentou clarificar.

A força de Tolstoi está justamente na aderência à vida instintiva, o elemento natural básico da sua identificação com a vida e com os mecanismos libertos da opressão. Libertar a imaginação é para Tolstoi o mesmo que para Dostoievski aprisionar a imaginação ou acorrentá-la à visão interior, à introversão dos grandes conflitos solitários das suas personagens desesperadas, monges, beatos, carismáticos, fanáticos, extremados no vício ou na virtude, mas todos, enfim, torturados quer pelo pecado, quer pela virtude. O príncipe de *O Idiota*, nós o sabemos, e isto é a grande contradição do realismo, faz tanto o mal com o sentimento piedoso e o senso de justiça, que as outras criaturas perversas também o fazem.

Necessário considerar um outro campo do romance em Tolstoi, a notação convencional que culmina o drama ou soluciona o desenlace de trágica expectativa. O fato de a vida seguir o seu *curso apesar de tudo* ou a constante possibilidade de recomposição da normalidade, são sintomas indicativos de um acompanhameto sistemático e até tedioso da existência. Kitty, em *Karenina*, luta por afirmar-se uma pessoa normal e quebrar a regra do amor lendário, do heroismo. Em *Guerra e Paz* o príncipe André, dado como morto na guerra napoleônica, regressa, e Ana Karenina, depois de grave enfermidade, regressa à vida e a sua morte trágica está acima da racionalidade circundante. Para Wronski a guerra é a

solução ou a expiação, mas mesmo assim ele retorna à caserna, à antiga normalidade. Em Dostoievski não há um retorno, mas uma esperança, desacreditada depois, de um ponto ideal. A idéia de que o homem vive alguma coisa apenas temporária foi notada por Georg Lukács ao se referir à fala de uma personagem: «Todos estamos à espera de um trem para saltar numa estação qualquer. Mas nós sabemos que a estação não é definitiva». Também na *Recordação da Casa dos Mortos* é lembrado o fato de que mesmo os prisioneiros com penas de trinta anos estão ali na Sibéria de passagem, aquilo vai passar um dia. O caráter revolucionário de Dostoievski se revela neste inconformismo com o tempo presente e a realidade imediata. Até na consciência ateista do Ivan, e da «Lenda do Grande Inquisidor», vê-se que a negação de Deus é meio de provar a sua existência, daí na *Lenda* a notável passagem do beijo do Cristo, na recusa dessa presença, no temor dessa existência, no «vai e não voltes nunca mais» e na loucura do intelectual ateu como recurso supremo para evitar a fé. O Kirilov de *Os Demônios* recusa Deus do ponto de vista da crença posta como meio eficaz de expurgar a idéia da morte e o medo; mas Ivan recusa Deus Criador, não um princípio abstrato como o de Kirilov, mas um princípio concreto, que Cristo encarna, e o seu temor é maior que a sua descrença. O pensamento revolucionário está justamente na crise de consciência de um presente e não era possível ao autor escapar aos grandes dilemas do seu tempo sem colocar a sua fé de um modo vulnerável dentro da destruição burguesa. Neste ponto é mais patético que o seu grande mestre Balzac, pois não lhe competia a outorga de consciência que constitui a ironia realista-romântica do francês. As personagens são desdobramentos dolorosos do *eu* dostoievskiano. Com efeito, parece que o escritor projeta para as suas criaturas uma predicação dogmática muito além das suas forças ou possibilidades e esse desajuste crítico dá aos seus romances a controvérsia ideológica motivadora da polêmica com o mundo, ou noutros termos, cria um universo romanesco superposto aos limites humanos, então se pode falar quer da inconsequência de princípios, quer da riqueza extraordinária da vida interior contida. O que fascinava Freud, e inspirava no psicanalista o *temor* ingênuo pela grande literatura de fantasia realista. Marx podia distinguir em Dostoievski a imanência do conflito como grande economia de forças no processo revolucionário, a visão quase

fantástica dos novos tempos, o messianismo revolucionário surgindo da descrença na sua geração e na crença no futuro. E não importa, aqui, a definição ideológica do autor, mas a previsibilidade desesperada do artista desde o momento em que projeta a arte adiante do seu tempo, tomando o próprio tempo como uma relatividade de valor.

Os mais agudos críticos modernos, e os teóricos da literatura, compreenderam, mas compreenderam com certa lentidão, que as formas romanescas revestem significados típicos universais enquanto ao mesmo tempo indagam e respondem à realidade. Apenas a variação do conceito de realidade pode ser mais lento que o conceito dinâmico da forma, isso que faz de Tolstoi, a seu modo, um épico que desde o passado emerge para um mundo de novas totalidades existenciais ligadas à natureza e ao livre instinto da vida; e que faz de um Dostoievski um escritor historicamente, filosoficamente, centrado num universo em profunda mutação e promessas, dando-lhes assim uma consciência da forma irremediavelmente ligada à estrutura a vir, quer seja sonhada numa intuição de desespero, quer seja vivida já com larga margem de antecipação. No caso de Tolstoi, a arte encontra a sua forma plena, que é a própria forma do destino poético do homem; no caso de Dostoievski a forma é um instrumento incompleto de um mundo também incompleto, tudo se encaminhando para a integral visão da vida, num certo instante do processo histórico.

Em busca do tempo perdido

Marcel Proust publicou fragmentos de «Em Busca do Tempo Perdido «antes mesmo que a sequência de sua obra, em dez volumes, viesse à luz, os quatro primeiros conjuntos em vida do autor e os seis restantes depois da sua morte. Entre 1906 a 1912 Proust já havia preparado a primeira versão da *Recherche*. Procedeu a diversas revisões, e com exceção de *A Prisioneira*, todas as outras sequências foram reexaminadas pelo autor. Os últimos retoques dados em seu livro se referem à morte do escritor *Bergotte*. Ditou a passagem revisada a uma criada e na mesma noite em que trabalhou com o texto, morreu. Apesar do silêncio e da discrição que acompanharam o preparo da obra, vê-se que Proust levou toda uma existência, em grande parte reclusa, amadurecendo o seu projeto e teve de defendê-lo vigorosamente da incompreensão crítica inicial, que julgava, por alguns fragmentos publicados, a obra carente de unidade, embora genial pelo estilo. Quanto ao estilo, Proust admirava sobretudo Flaubert, os escritores ingleses como Ruskin e Dickens, embora sua obra não fosse escrita à feição desses autores. À perseguição estética de Flaubert o agradava como forma exclusiva de defender a arte da vulgarização e dar-lhe autonomia. E Proust vai além desse princípio ao colocar a arte sobre a própria vida como solução estética definitiva. Balzac o impressionava pela criação de tipos. Saint Simon das *Memórias* lhe valeu um ensaio e ingressa na sua obra ao lado de Madame de Sevigné e de George Sand. As predileções literárias de Proust também se voltam para a ficção lendária oriental das «Mil e uma Noites». Quanto à composição ambiciosa do plano estrutural da sua obra, ele preferia ora compará-la a uma catedral e suas partes, a nave, a cúpula, os vitrais, ora aos *leit-motive* wagnerianos como elementos sinfônicos, o que significa que os fragmentos se dirigem a uma função arquitetônica ou a uma audição sinfônica.

Sabe-se que Proust escreveu o último capítulo da sua obra imediatamente após o primeiro capítulo e retomou os motivos originais, assim os mesmos sons, perfumes, o beijo noturno, a leitura do mesmo romance de George Sand-François le Champi, de modo que Combray do início retorna no final na «matinée chez la Princesse de Guermantes».

É o próprio autor quem reconhece que no artista criador há um ato da memória, de certa memória involuntária, mas na verdade existe uma lógica para esse tipo de criatividade, quer seja em parte a lógica do inconsciente, quer seja também uma espécie de vigília sobre o sonho — tanto que ele acrescenta: — «Meu livro é uma obra dogmática e uma construção». E «tudo que toma forma e solidez, sai, cidade e jardins, da minha taça de chá», referência ao êxtase provocado pela «madeleine».

A compreensão da estrutura de causa e efeito, uma estrutura circular, depende justamente da superposição de planos sucessivos, as «junturas» a que se refere o autor, matéria dupla articulada através dos fenômenos da memória, os meios-sonhos noturnos e os sonhos despertos ou divagações ou êxtases de repercussão sinestésica. Assim os fragmentos como partes aparentemente isoladas do tempo que flui, ou como suspensões sobre-temporais, conhecem uma lei simétrica que consiste no fechamento do círculo através da extensão do raio que reune os polos antes incomunicáveis. Idéia na aparência especiosa, contudo insinuando o tempo como uma quarta dimensão, abstraindo, portanto, o mecanicismo físico. A depender do ângulo de observação, sabe-se que as coisas podem variar da perspectiva mesma do observador e das coordenadas espaciais. Como nota Edmund Wilson, pode haver uma estrutura absoluta para o mundo das aparências, embora as observações sejam relativas e cada realidade mesmo sendo um evento único pode ser repetida somente ao nível de «padrões semelhantes» no fluir do universo. A correlação entre o método de Proust e o de Einstein é aqui lembrada, pois a obra de Proust parece ser um «equivalente ficcional» da teoria física da relatividade ou da «metafísica da nova teoria física», o que de fato consagra a confessada filiação do escritor pelo antimecanicismo de Bergson. Aproveito para acrescentar o conceito experimental de quarta dimensão no

Grande Vitral de Marcel Duchamp, quando os diversos planos de visão obedecem ao vertiginoso deslocamento da perspectiva do observador, a *peça única* como essa *estrutura absoluta* de partes de um todo na desconsideração radical do ângulo fixo contemplativo da «ilusão de ótica» que se converte, afinal, na realidade efetiva do objeto.

Possível entender, a partir de certos recursos estilísticos de Proust, alguma coisa mais profunda que o impressionismo ou também o esteticismo que uma leitura superficial ou apenas uma primeira leitura pode provocar. Verdade que em Proust há uma insistente ansiedade estética, como o havia em Flaubert, mas no caso do primeiro a obsessão esteticista tende a dominar o campo de observação da realidade, é uma pré-determinação. O uso de personagens-artistas, o pintor Elstir, o escritor Bergotte, o compositor Vinteuil, ou de personagens que fazem da sua própria existência uma arte, como Swann, é característico daquela ansiedade dominante. O mesmo Swann vê em Odete uma imagem ou um duplo de uma figura do *quattrocento*, a *Zéfora* de Botticeli, da Capela Sistina. Ele próprio pretende a vida inteira escrever uma obra sobre o pintor Vermeer, irrealizada. Um homem culto, sensível e inteligente, que converte a sua idealização intelectual na fantasia neurótica de uma projeção no *duplo* renascentista. Por sua vez, Saint Loup julga encontrar numa vulgar bailarina a projeção, também, cheia de harmonias, das suas aspirações artísticas, do seu padrão estético ideal. Artistas ou temperamentos de artistas que em função mesmo da sua arte ou quase arte terminam por ser humilhados e sistematicamente destruidos como homens para, em contrapartida, assegurar a vitória da arte sobre a realidade. No caso que parece ser uma exceção do narrador e Albertine, quando a relação amorosa escapa ao convencionalismo emocional, também o livro que ele narra é a própria maneira de retomar o tempo da memória na dimensão estética-afetiva. Ou na fórmula de Georges Poulet: — «O romance de uma existência à procura de sua essência», que é para Rousset «uma peregrinação ontológica», a «aventura de um homem à procura daquilo que escapa ao tempo, a perseguição, através da intermitência e descontinuidade, de um eu unificado e criador».

O grande choque com a realidade, que faz com que o livro e suas personagens afundem na depressão, no vício, na guerra, na

decadência, pois esse impacto, desde a morte de Albertine e o período do sanatório, desloca o ponto de vista do narrador desde a desintegração do eu à solução estética final, a vitória da arte sobre a realidade recusada. Ora, no livro de Combray o ponto de vista do narrador é situado da perspectiva do menino Marcel que vê o cavalheiro Swann como um herói, uma figura lendária, deslumbrante e desproporcional. Conhecida a passagem em que Marcel, diante da morte de Swann, um episódio de resto irrelevante ou vago, reivindica para si os direitos de fazer ainda o antigo herói ter uma vida na memória dos homens, ele, o narrador, antes visto pelo Swann como um «pequeno imbecil». O processo de transfigurações ou conversões das realidades aparentes e subjetivas ou das ilusões de realidade em matérias concretas e definidas, somente ocorre quando o narrador, homem feito, suporta a experiência amorosa e se sente próximo do colapso das suas forças. Mesmo assim a interveniência das reminiscências, das analogias, das livre-associações, das imagens duplas, das metáforas arbitrárias, tudo o que constitui a parte central de uma *memória involuntária*, contribui para o recondicionamento estético da mesma realidade afetada pela deformação crônica da passagem cronológica do tempo. Os dois tempos visíveis no texto se combinam às vezes de um modo indistinto, assim sendo possível que Albertine, morta numa queda de cavalo, ressurja prisioneira da memória, que ela já possa ser simultaneamente Gilberte e ela mesma, lésbica ou inocente, Morel a imagem dupla e estereotipada de Odete, a princesa de Guermantes se transforme na velha imoral e intrigante que é a burguesa Verdurin, a duquesa de Guermantes, antecipada pelo narrador em sonhos como uma heroina mítica surja em cena com o seu nariz comprido e seus olhos azuis penetrantes, sem nenhuma beleza mais. E enquanto o leitor sabe com Marcel, o narrador, que Odete vai por fim dominar o inteligente Swann, que dela formamos com o narrador a imagem voluptuosa, sensual e bela de uma mulher apaixonante, também é com o narrador, e somente através dele, no momento preciso da sua desilusão, que tomamos consciência verdadeira dos fatos, quando Odete é uma mulher vulgar, pouco inteligente, sem tanta beleza, ambiciosa e superficial e Swann, apesar da cultura e da experiência na vida, um pobre homem remoido de ciumes e destruido por causa de uma ligação leviana. Mas Albertine é o ponto nuclear da divisão das águas, o relógio desse tempo ambíguo de impressões e sensações

eternizadas, condicionando o estado de espírito do narrador nas suas regressões à infância, ao beijo noturno da mãe, à imagem rediviva da avó, ao sino de Combray, ao mar de onde Albertine, uma criatura marinha, parecia provir a cada gesticulação do sonho. Albertine sendo também o princípio de identidade do presente e do passado na recordação afetiva do narrador e o próprio fundamento da sua arte, da sua criação.

Proust faz a seguinte confissão: — «O que acreditamos ser nosso amor, nosso ciúme, não é a única e mesma paixão, «contínua» e «indivisível». É composta de uma infinidade de amores sucessivos, ciúmes diferentes que são efêmeros mas que, através de sua ininterrupta multiplicidade, dão a impressão de continuidade. a ilusão de unidade» (Citado por Georges Poulet — Ensaio sobre o Tempo Humano) No episódio da morte de Albertine, Marcel faz notar: — «Pour me consoler, ce n'est pas une, ce sont d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier».

A posição de Marcel, o narrador, é bem analisada por Auerbach em «Mimesis», quando nos adverte de que «não se trata de uma escritor que narra de fora, mas de uma personagem subjetiva enredada na ação», o que de resto classifica como uma espécie de «subjetivismo unipessoal». O tempo interior de Proust, nestas condições, seria um reflexo moderno da teoria neoplatônica e de acordo com o próprio escritor o «arquétipo do objeto estaria na alma do artista». Também Auerbach participa da idéia de Proust de que a sua procura se dirige à essencia do acontecido através de um movimento de liberação da consciência das condições coativos do passado, das antigas «prevenções» de forma que Proust «vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de modo perspectivo». A memória proustiana seria colocada de forma a libertar o ser «da sequência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade».

Não parece fora de dúvida que no caso de Proust a tentativa de superar a unidade de um objeto da natureza pela afirmação de uma unidade do próprio sujeito é a operação fundamental da sua teoria do tempo derivada de Bergson. Alguns teóricos já observaram no próprio Kant o postulado da «síntese imaginativa» para exprimir com isso a recriação do eu, tanto que Bergson transfere essa unidade do objeto natural para o sujeito. Assim

pudemos assistir a combinação, em Proust, através de Bergson, dos dois tipos de memória, uma sedimentada pelo costume, pelo hábito, e a outra destinada à captação dos acontecimentos isolados e únicos, experiências irreversíveis, que não se repetem.

A sistemática procura das «essências metafísicas» de Proust demonstra a linha evolutiva desses acontecimentos isolados que são conservados na memória, daí que o escritor nos fala dessa «única substância onde as lembranças são condensadas», pois «um único minuto libertado da ordem cronológica do tempo recriava em nós o ser humano similarmente libertado».

A liberação que a arte concede ao homem como um prêmio pela conquista do tempo interior e que em Proust se reflete numa mistura de sentimentos alternativos, propicia, também, um encontro do essencial, a bem realizada aventura de vencer o medo da morte, o esteticismo sendo por sua vez um sentimento vigoroso e alentador. Nestas condições os três artistas que Proust coloca na sua obra efetivam um ideal estético cuja supremacia sobre a vida concreta, o desgaste do tempo sobre o homem, define com exatidão o ponto de harmonia entre virtualidades reais e artísticas, tanto que a perfeição platônica consiste no saber conjugar um começo e um fim ou no saber dirigir a vida para um ponto ótimo da realidade estética. Do ângulo biográfico, Marcel justifica Proust para demonstrar a necessidade extrema dessa ligação entre o início e o fim da sua vida. Veja-se como o mesmo Proust, bastante enfermo, arrisca-se a comparecer a uma exposição, em Paris, do seu pintor predileto — Vermeer de Delft e do modo como retoca o episódio da morte do escritor Bergotte na véspera mesmo da sua morte. E o episódio em si exprime, pela obsessão do «amarelo no muro», aquela côr que extasiava Bergotte na sua agonia, toda a dignidade da existência vista pela arte ou vivida através dela. Assim o esteticismo proustiano é elevado a uma categoria filosófica de valor e onde esse valor é deserto toda a significação cede terreno à deformação, ao vício, o grotesco e ao mesmo tempo doloroso quadro das cenas de lesbianismo, homossexualismo, masoquismo e sadismo como degradações, decadência e ausência de finalidade para a vida. A guerra é um grande sintoma do Mal, a destruição dessas essências absolutas que a arte ensina a gozar, pelo menos serve no livro como marco para a caracterização da

queda e da velhice das personagens de grande projeção no primeiro plano e o narrador toma a perspectiva descritiva de um golpe, sem continuidade narrativa de tempo, num lance de surpresa e desolação.

Talvez porque o sentimento da arte seja mais compensador que a vitória sobre a morte, haja Proust escrito em «La Prisonnière», sobre a morte de Bergotte: — «On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposes trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'étais plus, le symbole de sa réssurrection».

Planos Ficcionais

1. Na elaboração da matéria ficcional o autor se movimenta de modo a restaurar um princípio privado da realidade como verdade artística intrínseca, que leva em conta:

a) Apreensão do objeto real e sua transfiguração perceptiva por um movimento em cadeia da consciência móvel em face de circunstâncias que dão ao objeto, também, a sua dinamicidade, numa relação espaço e tempo cambiante de significados. Logo não existe um objeto estático e uma consciência singular imóvel;

b) Tal processo supõe, no mínimo, que a consciência do autor dinamize, compulsoriamente, o objeto transfigurado pela «poetização». O termo, aqui, tem força retórica, de forma que a cada vez que entra em jogo uma mutação circunstancial de tempo e espaço, a consciência do autor restaura a imagem do objeto na nova extensão do campo ficcional projetado.

Assim, por exemplo, toda vez que o autor se aproxima do objeto real somente consegue inserí-lo numa esfera de totalidade que se amplia e se eleva quando percorre o movimento reverso da distância. Isso pressupõe um jogo múltiplo de adequação à realidade, correção poética e deslocamento sucessivo do ângulo subjetivo de apreensão ao ângulo objetivo da construção, no âmbito da esfera significativa. Procedimento irônico realista. O desempenho consciente na relação autor / objeto é de modo a determinar uma outorga de um plano primariamente subjetivo, mas forçosamente deslocado a um plano objetivo situacional. Esse mecanismo de oscilação pode levar à proximidade excessiva do objeto, cuja imagem se deforma por hipertrofia ou ao pólo contrário de um movimento de recuo até que o autor alcance a chamada onisciência dominante. Assim se explica que a bem realizada autobiografia ficcional siga as regras do próprio romance, tanto quanto o romance histórico não possua, como ficção que é, uma exata «consciência histórica» ou um grau de verossimilhança plausível. Idem para a chamada biografia romanceada e outros

gêneros híbridos cuja solução de êxito na esfera total da ficção depende do afastamento da circunstância de um possível quotidiano real por uma verdade ideal construída.

c) Logo a consciência opera ou por sobreposição ao objeto real ou por sub-posição, criando-se ora uma hipertrofia da realidade, ao nível do naturalismo, ora o «caso limite» da literatura fantástica-realista. Também o realismo pode se resolver numa concreção do quotidiano. Nesta última hipótese a consciência opera através da poetização retórica da existência trivial, embora não projete idealidades, mas exercendo um esforço crítico / racional dentro de um sistema fechado de valores circunscritos à ideologia do artista e à sua visão particular do mundo independentes da casuística existencial ética. É sempre uma consciência presente à transformação de materiais esgotados pragmáticos, sob recusa, substituídos por valores abstratos corretivos. Daí a «dramaticidade» realista confundir-se, às vezes, com a natureza do conflito dramático romântico, a primeira resolvendo-se pela omissão de juizos éticos construtivos, a segunda construindo sua ética ideal. Trânsito da ironia romântica para a ironia realista.

2. O mundo ficcional é verdadeiro não no sentido do real, mas pela restauração consciente de imagens circunstanciais do objeto numa escalada ao arquétipo. Assim é discutível:

a) Que num romance como Madame Bovary esteja presente um mundo real, mas a realidade projetada pela consciência do autor toda vez que ela consegue manter o objeto no limite adequado para a determinação do seu contorno de valor. Mesmo assim se trata da aparência ou da imagem de um objeto sob intermediação sensível, imaginativa, inteligente.

b) É falso supor, como é corrente desde Paul Valéry, que a «consciência» do leitor seja criativa ao nível do autor, dito, às vezes por equívoco, «onisciente». O leitor não segue o processo da consciência do autor que se transfere ao objeto para nele permanecer através das mutações circunstanciais impostas por espaço e tempo onde a realidade se desloca e a consciência descreve o seu giro contingente de movimentos de aproximação e distância. A mutação, em cadeia, do autor é diversa da mutação «conduzida» do leitor, que cede à ficção como adessão

aprisionada e estésica. Seu juizo, o do leitor, é sobreposto à imagem de um objeto já integralmente restaurado. Assim o leitor, mesmo racional e crítico, adere ao processo lúdico integral, cabendo-lhe num plano objetivo e *a posteriori* emitir juizos de valor sem que se liberte de preconceitos culturais ou idiossincrasias pessoais...

c) Assim se compreende quando Sartre nos diz que o prosador se dirige a um leitor «universal» ou quando verificamos que Joyce pressupõe um leitor abstrato.

3. A «identificação» do leitor é ao modo romântico juvenil mística ou histérica-feminina, mas pode ser também um processo de pura sobreposição consciente não racional e crítica, como no caso do sonhador que tenta avaliar o próprio sonho. Ele não possui o conhecimento causal do fato gerador do sonho, porisso tenta contornar sua posição «ingênua» pela emissão de juizos falsos de uma meia-consciência ou de uma consciência circunstancialmente ajustada às imagens do sonho, mas deslocada com relação ao verdadeiro objeto. A releitura de obras em fases diversas da vida e sua mutação de nível consciente não é criatividade, mas pragmática existencial. O objeto original do autor permanece único; isso é válido para o indivíduo singular como para as gerações, o que comprova a percepção do autor como um caso-limite e a percepção do leitor como uma intermediação de valores e juizos móveis.

Notas sobre Franz Kafka

No epílogo da 2a edição alemã da biografia de Franz Kafka, Max Brod diz o seguinte: — «Tem-se em geral a impressão de que só são imitados ou analisados aspectos exteriores do método de Kafka e não sua aspiração essecial, que talvez seja inacessível a alguns daqueles que escrevem tantas palavras sobre ele e sobre a sua arte».

A evidência de que considerável parte dos valores mais significativos da obra de Franz Kafka — 1883 — 1924 — alcance a sua efetivação, a posteriori, é um fato que antes de elucidar a crítica mais a embaraça. Absorvida com avidez por várias correntes do pensamento moderno e entregue a obra a um campo complexo de interpretações, nela sempre se reconheceu, contudo, que determinados aspectos permanecem latentes; ou se deixam analisar à unanimidade de exegèses heterogêneas e às vezes contraditórias; ou os conteúdos simbólicos passam ao nível da alegoria ou a alegoria é uma forma velada de imagens ou um jogo circular de metáforas. De todo modo uma parte da obra é quase indevassável ou se oferece ao juízo singular do psicanalista, do sociólogo, do esteta, do teólogo, do crítico literário, do crítico de idéias, do historiador da arte. Fato que não comprova que aqueles setores potenciais possam ser reduzidos aos limites da cultura contemporânea. Noutros termos, que a efetivação histórica da obra de Kafka, ao nível profético tão vulgarizado, seja a medida de valor adequada ao seu julgamento em definitivo. Kafka é um escritor «antigo», pode ser situado além de um equacionamento histórico burguês, e pode, também, comportar-se na circunstância secularizada que deu maturidade à sua obra. Talvez por isso seja tão babitual à crítica ter como seu parâmetro o *Dom Quixote*.

Todos os planos de intrepretação de Kafka podem incidir numa esfera de enganos ou de acertos. Assim como a própria ambiguidade do autor, a permanente indefinição dos seus relatos,

a mescla do contraditório e do afirmativo, também a análise das suas obras parece contaminada pelo jogo de meia luz kafkiano. Albert Camus nos adverte que nada é mais difícil que a interpretação de uma obra simbólica e no cso de Kafka nos aconselha a uma releitura, ou, talvez, a uma dupla leitura. Muitas conclusões levantadas, cuidadosamente, pelo melhor biógrafo de Kafka, o seu amigo e confidente Max Brod, que conviveu com o poeta durante vinte e dois anos, são, desde 1937 ou contestadas com vigor ou distorcidas. Brod reconhece em Kafka uma natureza profundamente religiosa e constrói esteios básicos, no seu entender, para a penetração na obra do seu amigo. Num primeiro plano ergue os fundamentos da personalidade de Kafka, a sua bondade natural, a compaixão pelos homens, a crença na natureza, a alegria comunicativa, a «santidade» do seu procedimento, afastando com ênfase a imagem do homem melancólico, taciturno, angustiado, pelo menos nos anos de mocidade...Os dados biográficos de Max Brod sequenciam e completam os *Diários* de Kafka. Numa segunda etapa nos revela os impedimentos da vida privada do autor, a inimizade com o pai, os entraves dos noivados, a inadequação ao trabalho burocrático, as crises de depressão, a doença, a morte. Tanto quanto pôde recolher através de conversas com Kafka e manuscritos inéditos, dá-nos algumas versões das *intenções* do autor ao elaborar determinados trabalhos e julga nos oferecer a chave de *O Castelo* e *O Processo*. Reconhece, é verdade, que o seu esforço não é definitivo e eficaz, mas uma tentativa de penetrar nas intenções de Franz Kafka. Mas Brod está empenhado apaixonadamente em nos mostrar o lado judeu de Kafka e a sua visão total da existência desde o ângulo teológico de onde os símbolos do autor encontram a sua raiz e o seu objeto essencial. Para Brod, a obra de Kafka não é alegórica, mas simbólica, e o simbolismo seria uma síntese ordenada e ideal de uma procura de Deus. Max Brod nem sempre consegue deduzir as «verdades» de Kafka através da sua obra, mas define os princípios de uma fé problemática do seguinte modo: — «Não o expressou com palavras, mas com a conduta de toda a sua vida». Pois a «visão fundamental de Kafka poderia reduzir-se mais ou menos à seguinte fórmula: — «Quase tudo é inseguro, mas a partir de certo grau de conhecimento ninguém se engana mais. É a doutrina de Platão em sua forma mais pura». Max Brod acha, sem que Kafka entretanto o confesse, que a «sua experiência fundamental» está em que «o absoluto existe, mas é incomensurável para a vida

humana». A colocação religiosa de Brod se afasta da *solidão* do Kierkegaard da «Teologia da Crise» para aproximar-se do Livro de Jó. E neste caso, na luta renhida entre Jó e o Senhor, Kafka «fica do lado do homem».

Claro que como é difícil ou impossível dimensionar pelos meios humanos as formas do absoluto — a transcendência — ocorre em Kafka o retraimento e o estoicismo. Pascal de um lado, Kierkegaard da outra margem. Ou ironia e humilhação.

Se por acaso a obra de Franz Kafka tivesse sido escrita, assim como foi lida, durante e depois da 2a Guerra, os valores simbólicos ali contidos encontrariam uma legibilidade descritiva de painel, à *Guernica*... A grande carga de ambiguidades seria canalizada, de imediato, para a vala comum da depressão e das rotineiras emanações do anti- fascismo. Na verdade não nos libertamos, totalmente, desta cômoda contemporaneidade crítica, e, do modo como procedemos com relação aos remanescentes do expressionismo, também quase por igual agimos com respeito a Kafka. E daí que a sua obra tenha sido tutelada pelos existencialistas, recusada pelos marxistas dogmáticos, revista pelos neo-marxistas, jogada no leito de Jocasta, no sofá do psicanalista, na *bricolage* até dos estruturalistas, empolgada pelos surrealistas e pelos arrivistas de todos os matizes. Quando nos referimos à «antiguidade» de Kafka, queríamos inclusive destacar a indiferença pela normatividade de valores metafísicos metamor foseados em axiomas éticos, isto é, a sua ausência de *praxis*, e, simultaneamente, por um paradoxo típico, sua figuração de valores filosóficos às vezes recusados. Mas ou menos na concepção de *Camus:* «As personagens de Kafka abraçam o Deus que as devora».

Do ângulo propriamente artístico, Kafka coloca, modernamente, com grande êxito, um jogo das contradições internas entre o equilíbrio da expressão, através de imagens sequenciadas, e a lógica natural e irreversível dos fatos. Aquilo que se costuma chamar tensão entre o mundo vivenciado e o mundo objetivado, que em Kafka encontra uma valente resolução artística, pois ora significa não retroceder ao nível da expectativa do leitor, ora não avançar além das fronteiras da naturalidade racional. Assim, o

sobrenatural apontado em Kafka pode ser, apenas, um efeito subjetivista do leitor. Tudo vai depender de como enfrentamos o conceito de racionalidade — no caso de Kafka uma coerência de imagens e acontecimento — e naturalidade literal das formas puras ou inocentes das coisas do mundo. A dimensão do humano e do material que, eventualmente, parece ser a possibilidade da dimensão, também, do absoluto ou transcendente. Mas só a possibilidade. Um dos motivos, talvez, porque Kafka deixou, ou pareceu deixar, muitos dos seus relatos inconclusos ou indefinidos, intensificando a imprecisão através da ruptura radical do tempo, desconsiderado como categoria axiomática.

Então quando se discute se o autor exerce «o mecanismo do inconsciente» (Wladimir Weidlé) — último dos pecados racionalistas — ou o «subjetivismo formalista (Lukács sobre Kafka, Proust e Joyce) comumente fica à margem aquela posição que Walter Benjamim assinalou: — «A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, muito distanciados um do outro, estão determinados de um lado pela experiência mística (que é sobretudo a experiência da tradição) e do outro lado pela experiência do homem moderno da grande cidade. (Iluminaciones I)

O mimetismo crítico que se exerce sobre Kafka será, portanto, o resultado direto de uma exegese que procura, a todo o custo, um ajustamento das imagens circulares por êle criadas, aos fatos concretos da existência. Os conceitos — chave universais de Kafka — Lei, Autoridade, Castigo e Vontade e Resistência, derivam desde os dados biográficos à situação deslocada de um judeu numa Praga alemã; do judeu demitido da sua antiga tradição numa espécie de grande culpa secular. O fato de as obras maiores e centrais — *O Processo, O castelo* — formarem uma projeção espectral dos contos e fragmentos, não é prova suficiente, apenas, de uma tautologia temática no vértice de um obsessão onírica, mas a reiterada persistência das regras fechadas de um jogo, ou melhor certo exorcismo do objeto poético que se quer conjurar numa ascese sem fim. Tanto que o tempo não ingressa no quotidiano, ou, noutros termos, o quotidiano trivial é desconsiderado pela obra de Kafka. Max Brod assegura que também o quotidiano é superado pela própria vida do escritor.

A questão permanece em aberto toda vez que a crítica, diante do jogo simbólico de Kafka, tende para um tipo também ambíguo de decifração e definição, do tipo: — «É um realista do mundo desumanizado, mas também o seu glorificador». Ou ainda: — É ateu, mas faz do ateismo uma teologia». (Günther Anders-Kafka: Pró e Contra). Definições dessa ordem se anulam pelos seus próprios termos e apenas imitam o contraditório que há em Kafka; contudo Kafka cultiva o paradoxo como recurso irônico e dialético e mais por uma exigência matemática da ordem; por uma espécie de inquisição judicial, quando toda afirmativa categórica tem sua contrapartida numa negativa categórica até ou se volte ao ponto de partida ou se prossiga interrogando e respondendo infinitamente.

Assim o demonstra «O Guarda da Lei» no final de *O Processo*. Procedimento que apesar de uma extrema e enervante racionalidade, pode atingir o irracionalismo ou deter-se no abstrato. Quando uma personagem kafkiana se interroga, no círculo da incomunicação, vedado o diálogo, que se deseja elucidativo, o faz de modo a encontrar razões plausíveis e fatos materiais que justifiquem a mutação mecânica da sua existência. Mesmo que as respostas sejam sempre dúbias, suspendendo a razão final da Ordem, a personagem continua na sua perquirição, e entre um vislumbre de luz e uma projeção de sombra, funda a sua esperança de redenção. *Camus* emprega a seguinte fórmula: — «Kafka exprime a tragédia pelo quotidiano e o absurdo pela lógica».

Na *Metamorfose*, Gregor Samsa ao despertar de um sonho, transformado num «monstruoso inseto», não se aflige tanto pela sua nova condição física, mas pelo entrave que daí decorre para enfrentar a vida diária. Daí que da interrogação do início: — Que me aconteceu? — até à convicção final» de que deveria desaparecer», os verbos mais empregados por êle são: aprender, compreender, convencer-se, conhecer. Não ocorre, entretanto, um suicídio, «pois contra a sua vontade sua cabeça tombou por completo, e seu focinho despediu debilmente seu último suspiro». No conto — *Um artista da fome* —, o jejum não era uma impostura, mas a contingência e o orgulho do jejuador era um melancólico e equivocado reflexo de uma ordem rigorosa e cega imposta à sua vida. A pantera exuberante que vai ocupar o lugar do jejuador na jaula do circo, representa, por ironia, o modo de

existência que o artista jamais poderia ter alcançado. Assim como a irmã de Gregor Samsa surge florescente de juventude e vitalidade com o desaparecimento do irmão.

Ordem rigorosa e cega é uma frase que aqui empregamos como lugar comum provisório, *sub specie*. Primeiro, a ordem em Kafka é clara e a obscuridade decorre de um ângulo agnóstico do leitor, e mesmo porque, como sabemos sobejamente, Kafka dispensa a onisciência. Depois, quando êle escreve, o ponto de vista do narrador não é tocado pela antropomorfia, mas aproximado do detalhe e da análise. Não é o narrador quem suscita as variações internas do conflito nem o seu evolver, contudo o próprio evento rege objetivamente a narrativa, como se narrasse e fosse narrado. Por outro lado, sem fazer uso da caracterologia, Kafka coloca a personagem ao nível comum da consciência, da sua e da nossa. Isto não vem a ser, apenas, como muitos pretendem, anonimato, reificação, demissão da personalidade no mundo burguês, coisas assim, mas um recurso técnico de modéstia expressiva, pois parece ser necessário nomear ou caracterizar tudo aquilo que se deseja tão somente «ficção» ou fantasia. Noutros termos, a matéria ficcional que encontre seu correlato na realidade, quer ao nível do evento, quer ao nível da «persona». Por um paradoxo, em Kafka a verossimilhança pode revestir uma neutralidade muito habitual às representações simbólicas, assim como os serviçais gêmeos de *O Processo*, reduzidos por Josef K. a uma só identidade. Mas nos relatos de Franz Kafka não existe nenhuma indicação daquele tipo de fantasia que procure um *identificação* com o real, com o quotidianidade, quando a ficção seja reconhecida como tal se refletir as condições reais da existência. Na *Metamorfose*, Gregor Samsa é um caixeiro viajante sem tipo físico e psíquico definido, até o momento em que se transforma num «monstruoso inseto». Na realidade, no campo de visão do leitor não existe uma anterioridade, pois do sono a personagem emerge para o pesadelo, que é um estado real. Assim o narrador nos oferece uma detalhada descrição do inseto e do seu evolver, conservando a identidade de Samsa, sua consciência bem lúcida, a maneira como se adapta à situação inédita. Como o caso de Gregor Samsa é único (ele apenas imaginou que poderia suceder coisa igual ao seu chefe), e o correlato com a realidade um dado indizível, o narrador caracteriza e tipifica à exaustão. Da

mesma forma procede com a *máquina* de a *Colônia Penal*. Os efeitos desta técnica logo se efetivam no princípio da absoluta convivência, ou indiscriminação, do natural e do sobrenatural. No conto muito estimado por Franz Kafka — *O médico rural* — lemos o seguinte: — «Desnudo, exposto à nevada desta estação infeliz, com um *carro terreno e cavalos extra-terrenos*, vagueio pelos campos, eu, um ancião». (grifei)

Um relato de Kafka é quase sempre uma sujeição a princípios inflexíveis e rígidos, de modo que a personagem que suporta o fado não possa mudar as regras do jogo., como na essência do *deus-ex-machina*. E no entanto não se trata, como parece patente à crítica, do herói trágico, do *pathos*. A vontade de lucidez e de conhecimento trava uma verdadeira batalha com o adverso e a submissão significa em Kafka coerência. Assim como no suicídio do carrasco e guarda da *máquina* em *A Colônia Penal*, que pretende a legenda inscrita na carne: — *Sê justo*. Num outro conto, tendo como epílogo o suicídio, para Max Brod uma auto-punição poética, que é *O Julgamento*, também a personagem assume — mesmo inocente — a pena imposta pelo pai. Afinal, julgado, nada fazia mais sentido na sua vida e tudo lhe parecia falso. Em *O Castelo* não se pode falar de uma perda da liberdade, pois o agrimensor estava livre para abandonar a aldeia que o recusava. O arbítrio, nos relatos de Kafka, não é subtraído, em geral. Mesmo no caso de *K* de *O Processo*, sua detenção perante a lei não tolhe os movimentos da sua vida diária. Determinada a liberdade como um conceito à margem dos nossos princípios consensuais, pode-se acompanhar em Kafka a réplica do sacerdote na fórmula do *Guarda da Lei*, em *O Processo*, como um meio indicativo da relatividade dos conceitos: — «De modo algum partilho desta opinião — declarou K. meneando a cabeça, — pois a aceitá-la é preciso admitir também que tudo o que diz o guarda é verdadeiro, o que, porém, não é possível, como tu mesmo o expuseste tão minuciosamente. — Não — disse o eclesiástico — não é preciso considerar verdadeiro tudo o que diz. É preciso considerá-lo apenas necessário». E isto encerra a discussão.

O conceito de liberdade, em Kafka, não pode ser inferido dos valores médios da existência, mas de medidas do absoluto. A idéia

dominante do Dever é traço da transcendência inatingível, mas nem por isso falsa ou ilusória. O mundo de Kafka é verdadeiro, como assinala Sartre, e de resto todos nós sentimos isso no contato com *O Castelo* e *O Processo*. O problema não está na determinação da verdade, mas no modo como não é possível alcançá-la, uma questão metafísica que Kafka extremou numa espécie de misticismo estético. Quando Gregor Samsa, na *Metamorfose*, é ferido pelo pai com uma maçã incrustada no dorso, compreende daí por diante que esse estigma vai matá-lo e se sente sitiado, exilado definitivamente. Mas não perde nem a consciência nem a lucidez nem o sentimento melancólico da solidão, à medida em que avança para a morte, Samsa se torna mais analítico e agudo, enquanto o mundo se fecha em trevas ao redor do seu quarto. Da vez em que abandona o seu refúgio, atraído pela luz e pela música, fica decretado o seu fim.

Não parece que a imperativa opção ditada por Lukács ao intelectual burguês, tenha necessidade, de fato, de ser colocada com tanta ênfase nos dias que correm: — «Franz Kafka ou Thomas Mann? Uma decadência artisticamente interessante ou um realismo crítico verdadeiro como a vida?»

Kafka é tido por Lukács como um «grande realista» dominado por um *medo pânico,* no círculo apertado de um «capitalismo cruel». Kafka é considerado um escritor de vanguarda que escolheu para si, usando a terminologia lukacsiana, a forma totalizante da alegoria. Para um Gaetan Picon, Kafka seria um dos reformadores da moderna literatura, um «influenciador» do quandro cultural que se modifica a partir de 1850. Mas para Marthe Robert, Kafka é um «clássico» no sentido que o termo tem para o século das Luzes. Todos notam que a marca fundamental de Kafka é a originalidade. Contudo aqui não se trata de uma originalidade meramente estética — como Hauser sublinha na linha do maneirismo — e talvez creio que a palavra surpresa fosse melhor empregada para o choque que a obra de Kafka provoca ao lado da de Joyce e da de Proust, as três grandes energias renovadoras do romance como gênero novo.

A anagogia kafkiana tem, no entanto, para Lukács a mesma idéia dominante em muitos críticos: força simbólica antecipadora

de eventos de uma realidade nazi-fascista, que na verdade, ressalta a tempo, não pertencia ainda à prática do seu mundo, não era a *sua realidade* ainda. Entretanto é necessário considerar, glosando Lukács, que o «espírito realista decadente» de Kafka pode ser deslocado desse prisma de momento histórico iminente para uma sorte de sentimento mais amadurecido ou viril que o da premonição, pura e simples, de futuras desgraças...O realismo detalhista de Kafka, elevado às totalidades alegóricas da sua obra, bem pode exprimir uma atitude crítica, mística e histórica capaz de retroagir e avançar para as linhas marginais do tempo circunstanciado ou datado. Assim quando Lukács nos fala de Kafka como «o exemplo clássico do homem que se imobiliza num medo pânico e cego da realidade efetiva», esquece com certeza que a obra kafkiana, pela força simbólica que contém, possui um dinanismo interno identificado com a energia da natureza e dos mecanismos que regem a sociedade, ou certo tipo dela. O *imobilismo* é em Kafka uma aparência, apenas, da posição do ser e não o próprio ser no seu evoluir e significado. Dai o caráter de permanente luta que alenta as suas personagens. Verdade que existe, para Lukács, uma «ruptura alegórica entre o ser e o significado», contudo o ser não se divide em Kafka e o monismo é uma das suas regras. Quanto à «ruptura alegórica», talvez fosse melhor cogitar de circularidade de imagens, a viscosidade kafkiana, cujos efeitos subjetivos empanam, quase sempre, a visão objetiva do verdadeiro problema. O significado, em Kafka, é posto em termos absolutos, é certo, mas o *ser* conserva uma dialética que o andamento da narrativa reflete, pois enquanto Kafka conduz o tema com extrema racionalidade, o próprio tema é, em si, irracional ou obscuro na sua essência. A originalidade consiste, justamente, não numa quebra de compromissos do homem, mas na ausência de uma direção para o Dever. A repetida citação de Kierkegaard: — «Quanto mais um homem é original, mais a sua angústia é profunda». E em Kafka a originalidade e a angústia são fatores quase primitivos da sua personalidade. Entretanto sabemos como Kafka se esforçou para eliminar a sua tendência natural para o elemento onírico, dando à compulsão do sonho obsessivo uma coerência disciplinada e lógica, exercendo sobre essa inclinação uma vigilância extrema. Primitivista que escuta as coisas subterrâneas que o mundo contém, Kafka optou por uma expressão ritual e sistemática de símbolos, o que é próprio também da sua natureza

mística. Assim o «mêdo pânico» pode encontrar em Kafka, quando o reverso também é verdade, uma atitude de coragem que lhe possibilitou a clarividência dos fatos de uma «realidade efetiva» que não pertencia, de fato, à sua existência, mas de certo modo era *já um seu mundo* pré-formado pela cosmogonia artística consciente. A maneira de converter as forças poderosas de uma realidade objetiva, a vir, numa subjetividade lúcida e consciente não pode ser vista como uma ruptura alegórica, mas um beco sem saída que um escritor tido como profético, contudo não um utópico, visualiza com exatidão. Mas não é só o devir o responsável pela «mosca presa na armadilha» de que nos fala Kafka; a realidade objetiva pode retroagir num sentimento antigo ou primitivo, típico do judeu, de um judeu sobretudo que pôde escrever um conto como «Josefina, a Cantora da Cidade dos Ratos», pois não parece errado supor no seu caso que o espírito messiânico e religioso pode ter fracassado no homem e de certo modo triunfado na obra. Talvez um espírito que tenha ultrapassado as intenções do autor, como o *Quixote* para Cervantes...

Reconhecendo-se uma mais profunda intimidade entre arte moderna e religião, ou até arte como *religião*, talvez seja possível alterar certos pontos da análise kafkiana. E no entanto Lukács colocou muito bem a observação crítica do escritor dentro do mundo burguês do seu tempo, o duplo império dos habsburgos de Praga. Mas Kafka não é escritor para ser visto, apenas, dentro dos limites de um «capitalismo cruel». Vanguarda é para ele, frequentemente, uma palavra sem grande sentido.

— «Aborrece-se e detesto tudo o que não é literatura» — escreve Kafka ao pai de sua noiva. E confessa que para ele escrever é cumprir um *mandato*. «É um *mandato*, conforme a minha natureza eu só posso aceitar um mandato que ninguém me tem dado, só posso viver nesta contradição, unicamente dentro de uma contradição».

Mesmo que a natureza do mandato lhe seja desconhecida, o modo de cumpri-lo pode ser, alternativamente, uma tarefa messiânica, mística ou sagrada ou realista, voltada para a simplicidade do homem, a que defende e justifica. Assim Kafka surge como um asceta da sua arte religiosa, ou quase religiosa,

predestinada. Em Flaubert, a contradição da arte como mística daqueles que não crêem em nada, no remate do Deus está morto, de Nietzsche. Assim a obra deve ser a voz e a ressonância para que a contradição a destrua. Mas Kafka não se encontra redimido, ao final da sua vida, quando pede ou ordena a Brod que queime as suas obras, mesmo ao se dedicar, intensamente, ao sionismo, aprofundar os conhecimentos de hebráico e sonhar com uma viagem a Palestina, onde trabalharia como empregado de restaurante... Anos que conhecem a realização de *O Castelo*, como mensageiro Barnabé, um nome bíblico, e o agrimensor *K* na persistência de realizar o seu ofício simétrico, de alcançar um ideal concreto de existência a que se julgava com direito numa terra estranha. Dois anos antes de morrer, já bastante enfermo, Kafka escreve a Brod o seguinte: — A criação é uma recompensa doce e maravilhosa. Mas em troca de que? Esta noite, vi claramente com a exatidão de coisas infantis, que é um salário do diabo. Afinal, «nada se sabe quando se escreve histórias a pleno sol...» Ou: «Talvez haja também outra literatura, mas eu não conheço senão aquela; de noite, quando a angústia não me deixa dormir, não conheço senão essa...»

No Conto «Preocupações de um Chefe de Família», o misterioso objeto ODRADEK pode simbolizar uma auto-crítica da sua obra inteira. Conforme nota Marthe Robert, os escritos de Kafka «participam de duas línguas e se baseiam sobre três culturas diferentes, a alemã, a eslovaca e a judia, sem que possam reivindicar nenhuma». Também «Odradek» é um emaranhado de fios e bobinas que se apóiam numa estrela, símbolo sionista, talvez, e que fala grotescamente, que ri «como se não tivesse pulmões». O conto, note-se, «escrito no inverso de 1916/1917, contém como coisa notável uma alusão muito clara à tuberculose de Kafka, que no entanto só se manifestaria à altura do mês de julho do mesmo ano».

Do *Diário* de Kafka extraio mais duas notas e encerro com isso minhas observações:

10 de abril de 1923: «Era preciso que a morte o suspendesse fora da vida como se ergue um aleijado das pernas para fora de uma cadeira de rodas. Estava tão pesada e solidamente sentado em sua existência como o aleijado em sua cadeira de rodas».

10 de junho de 1916: «E porque levava uma existência divina, Deus tomou-o para si e ninguém mais o viu».

Referências: Max Brod: «Kafka» — O Livro de jó — Kierkegaard-Teologia da Crise — Albert Camus: Le Mythe de Sisyphe — L'espoir et la absurde — Wladimir Weidlé — Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes Georg Lukács — La signification présente du réalisme critique — Walter Benjamim — Iluminaciones I — Anders Gunther: Kafka: Pró e Contra — J.P. Sartre — Aminadab, Situations I — Gaetan Picon — Le L'écrivain et son ombre — Marthe Robert: Franz Kafka y el processo de la literatura — ECO — outubro de 1965, Bogotá — A. Hauser: Literatura y Manierismo. Obras de Kafka em geral e especialmente a edição francesa dos contos, da Gallimard, 1955.

A MONTANHA MÁGICA

— O tempo na ficção —

A grande paixão de Thomas Mann pela música talvez pudesse justificar que o seu primeiro romance da maturidade — A Montanha Mágica — seja uma sinfonia do tempo e da doença, enquanto sua obra da velhice — o Doutor Faustus — representa a sinfonia da loucura e da própria música no lado extremo do seu romance de juventude — Os Bruddenbrook — afinal uma sinfonia da decadência burguesa. Aquilo que o autor denomina «o tempo fora do tempo», do músico, pode servir de emblema à sua obra inteira de ficção. Thomas Mann, numa conferência na Universidade de Princeton, que serviu de prefácio à edição de 1939, de A Montanha Mágica, em Estocolmo, confessou-se orgulhosamente «músico entre os romancistas». Dentro da sua obra de ficcionista fala-se muito de estudos, sonatas, sinfonias, contrapontos e orquestrações, sínteses das diversas vozes e cantos na concepção trágica do Doutor Faustus. No caso de A Montanha Mágica parece apropriado falar-se de *contraponto*, se levarmos em conta o dualismo permanente dos seus temas e motivos, a oposição sistemática das vozes das personagens e o plano imenso da natureza, do amor, da morte, da vida, do espírito e da matéria. E tudo se encaminha de maneira espontânea e até musical para uma grandiosa sinfonia do tempo.

Depois de um longo período sem revelar obra de romancista, nos anos posteriores e durante a primeira grande guerra mundial, T. Mann surge com A Montanha Mágica, um livro de mais de setecentas páginas, um «romanfleuve», que quebra, entretanto, determinadas estruturas tradicionais do gênero. O romance é de 1924, quando o autor atinge quarenta e nove anos e inicia o ciclo dos grandes livros da idade madura e da velhice. A partir de A

Montanha Mágica, Thomas Mann toma as suas grandes decisões de espírito e imprime um rumo inédito à sua criatividade, sem que isso implique numa revogação do passado. Ele próprio disse que não gostaria de ser julgado como autor de obra única, mas pelo conjunto da sua vida e da sua criação.

A história do ingênuo e jovem engenheiro Hans Castorp, narrada a partir dos anos que antecedem a primeira guerra, é demarcada pelo signo do «tempo puro» ou «do tempo em si», seu grande sortilégio e mistério. Sabe-se que a personagem, um rapaz de família tradicional e rica, sobe a um sanatório dos alpes suiços para visitar um primo que ali procurava a longa cura da turberculose. Tencionava passar em repouso três semanas apenas, antes de voltar à planície e trabalhar nos estaleiros da sua terra natal, na Alemanha. Sofrendo um período de difícil aclimatação, sentindo-se excitado, febril e resfriado, resolve consultar, às vésperas do regresso, o médico diretor do sanatório, que diagnosticou, no seu caso, uma lesão antiga, cicatrizada, e uma «umidade» pulmonar mais recente. Recomendou-lhe um descanso mais demorado, e assim, de seis a seis meses Hans Castorp vai tendo o seu retorno à vida normal adiado até atingir um período de sete anos de permanência.

O sanatório internacional Berghof, não é, com diz o conselheiro áulico Behrens, nenhum calabouço, mas um hotel de alto luxo e requinte, uma espécie de «transatlântico» de primeira classe. Ali o jovem Castorp de certo modo complementa a sua educação humanista no convívio com pessoas de várias partes do mundo e de diversas tendências de espírito. Teve também oportunidade de conhecer o amor e de refletir, longa e apaixonadamente, sobre as coisas da alma e da natureza. Na Montanha, entre as neves, num círculo verdadeiramente mágico de tempo fechado, *a menor unidade temporal é um mês*. O melhor símbolo que encontro para exprimir a diferença entre o tempo na planície e o tempo nos altos de Davos está na leitura, pela manhã e à tarde, do termômetro que cada enfermo tem consigo. O tempo de 7 minutos dedicado à observação da coluna de mercúrio «dura uma eternidade», comparado com a rapidez dos intervalos entre as cinco refeições diárias. Quando um paciente falsificava a indicação exata da sua temperatura, dava-lhe o médico assistente

um termômetro sem escala — a irmã muda — e com isso o enfermo se sentia profundamente frustrado ou deslocado na sua relação com o próprio corpo, com o tempo e com o espaço... Uma questão puramente subjetiva, uma fantasia ou uma ilusão capaz de simbolizar a particularidade do tempo na Montanha Mágica. Assim o tempo cria ao lado das ilusões ou falsas imagens da realidade, imagens por sua vez concretas, quer na sua projeção subjetiva, o tempo realmente vivido, quer na sua dimensão mecânica — o tempo objetivo. De qualquer forma os pensionistas do sanatório poderiam experimentar, eventualmente, a falsa sensação de uma experiência no tempo, «lá em cima», que não corresponderia à objetividade da passagem do tempo, «lá em baixo». Mas para Thomas Mann o tempo subjetivo tem uma duração maior que o tempo objetivo ou dito noutros termos há, como sugere *Geneviève Bianquis*, três modalidades de tempo para o autor da Montanha Mágica: — Modalidades que se revestem de uma solução simplista, desde que o tempo se reduz à noção de espaço pela impossibilidade de dimensioná-lo e pode ser apreendido pelo sentimento que se tem das mudanças (como na passagem das estações do ano) e pela experiência íntima dos fatos acontecidos na subjetividade, enquanto é necessário aduzir a idéia moral do tempo, do seu emprego feliz e digno...

Claro que a técnica da utilização do tempo na moderna ficção, tanto pode ser um recurso material ou substancial, quanto apenas um instrumento da forma. Escritores franceses, à Proust, e ingleses, à Joyce, são afeiçoados, com objetivos diversos, a essas estilizações sutis, formais ou essenciais à matéria do romance. Romancistas alemães, lembra inclusive Geneviève Bianquis, não usam deste artifício em geral. E aquilo que fez da ficção de um *Faulkner*, de *Virgínia Woolf* ou de um *Aldous Huxley* uma forma revolucionária e radical do ponto de vista do autor e do leitor, quebrando a fluência objetiva e linear da narrativa, vem a ser para Thomas Mann uma necessidade de estilo. A necessidade que tem Thomas Mann de recorrer ao tempo como recurso estilístico básico da sua obra se deve, junto com a música que êle aciona, à organização de estruturas vitais do pensamento. É *Lukács* quem faz notar que Proust foi conhecido na Alemanha «depois de 1920» e o *Ulisses*, de *Joyce*, «só apareceu em 1922».

O primeiro fato que sobressai na narrativa da Montanha Mágica — uma narrativa dominada de perto pela presença do

autor — é a intensidade extraordinária de acontecimentos mentais — numa latitude profundamente interna, que a personagem central experimenta no seu primeiro dia no sanatório. O processo de aclimatação febril cresce num ritmo obsidiante e o espírito de Hans Castorp — um espírito de personalidade acomodada e passiva, entra praticamente em ebulição. Assim o tempo opera mutações singulares e rápidas e a personagem se vê projetada «fora de si» numa excitação crescente atribuida às variações do clima na altura. Quase um terço do romance é dedicado aos primeiros dias da permanência e depois que a personagem é compelida a internar-se no «alto», o tempo da narrativa cede a um ritmo mais reflexivo e a uma compassividade que permite à ficção alcançar o seu plano e o seu tom metafísicos, sem que isso importe numa transcendência dos limites realistas da obra. O próprio Thomas Mann adverte, no prefácio, que não pretende realizar «uma história do tempo», mas uma «estória a respeito do tempo». Assim o ritmo musical do livro comanda a marcha dos acontecimentos. A fórmula do autor é que «música e narração são semelhantes, no fato de que podem apresentar-se como um fluir, como uma sucessão no tempo, como uma coisa após outra coisa, que são completas no presente e não relacionadas no tempo, salvo da maneira que todos os corpos o são, enquanto a narração — como a música — mesmo se devesse tentar ser completamente presente em qualquer momento dado, necessitaria do tempo para fazê-lo».

Estas reflexões, estes conceitos fazem de A Montanha Mágica um romance verdadeiramente épico no sentido mais lato do termo, isto é, o narrador assume uma perspectiva recuada, criando a atmosfera adquada ao desenvolvimento da ação no tempo — sua força dinâmica e sua fábula como materiais que o tempo elabora do mesmo modo que os corpos seguem o seu curso no espaço. É aquilo que Auerbach, a propósito de A Montanha Mágica, chama a dedicação de Thomas Mann à «perspectiva temporal e à sempiternidade simbólica do acontecer». Funda-se, assim, na natureza do seu romance uma linha de realismo» que nunca deixou de considerar o movimento e a evolução como os temas maiores de uma obra literária, de Homero a Thomas Mann (Georg Lukács).

A ressalva de Lukács sobre a utilização do tempo — a duração bergsoniana — e o seu uso de vanguarda — é no sentido de

que Thomas Mann recorre a «um jogo de associações de um valor rigorosamente técnico», ao passo contrário de Joyce para quem a livre associação não se limita a uma técnica estilística, constitui a própria forma do autor para a descrição épica de situações e caracteres». De fato, Thomas Mann não se desliga completamente, e até permanece fiel à tradição realista, de modo que é justo considerar o seu recurso ao «duplo tempo», sobretudo no Doutor Faustus, «para melhor pôr em evidência uma historicidade concreta» (Lukács). Os extremos de autonomia e subjetivização do tempo, da «vanguarda realista» estão ausentes da sua obra. Não nos parece, entretanto, que Thomas empolgue a motivação temática do tempo como uma atitude de simples «simpatia» pela modernidade da ficção. Há na maneira como Thomas Mann se «apropria» do tempo como instrumento formal, a marca de uma necessidade maior, o meio de tornar a realidade «um reflexo da consciência», de possibilitar a «estratificação do tempo». (Auerbach). Seria este um dos modos pelos quais a música ingressa na obra inteira do Thomas Mann, um lado apenas do problema, que com o Doutor Faustus alcança uma resolução essencial na síntese das alternativas do próprio existir como condição do espírito. A música, e também o tempo, elevados à categoria simbólica que resume toda uma linha transcendente do realismo que muitos teóricos não desejam distinguir no autor. Mas dá-se, como acentua *Auerbach*, que «alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição de representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica». Pois é justamente essa tentativa, que alcança escritores «cunhados na sua peculiaridade» aí por volta dos anos que antecedem a primeira guerra mundial, escritores que atingem a «sua maturidade», que permite uma visão mais substancial da realidade no próprio momento em que o realismo se aliena em posições psicológicas singulares e radicais. Não parece ser outro o alcance do autor de *Mimesis* quando ao se referir ao Thomas Mann da época de A Montanha Mágica, homem de cinquanta anos, esclarece que ele assume uma nova atitude para a função do romance e como outros da sua geração «foram arrebatados pela corrente e procuraram chegar, cada um à sua maneira, através do caminho do relaxamento e da dissolução da

realidade exterior a uma interpretação mais rica e essencial da mesma realidade». Trata-se, sem dúvida, de uma função realmente nova do tempo no romance, que a Montanha Mágica inaugura, um modo sutil de tomar para si uma técnica estilizada materialmente com uma manifesta utilização formal, sem que isso prive o romance da fidelidade à velha forma burguesa de realismo, necessária sobretudo para tornar concreta a demonstração das mutações desse mesmo mundo burguês através, em parte, dos elementos que compõem a sua realidade objetiva e material. Muitos esperaram talvez ao longo da extrema obra e da vida intensa de Thomas Mann que ele se convertesse à visão profética e messiânica do socialismo, quando todos nós sabemos que o autor de Morte em Veneza, um esteta acima de tudo, se julgava fadado, desde o primeiro romance, a testemunhar os grandes e tristes acontecimentos da burguesia no centro da sua própria pátria. Colocado numa perspectiva histórica aguda, não parece em vão que o herói de A Montanha Mágica, que não era como seu primo um soldado, mas um liberal apaixonado pela natureza e pelo espírito, termine ingressando no seio das tropas que fazem a primeira guerra, entre a lama e o fogo de metralha. E dele Thomas Mann não queria predizer o futuro. E escreve : «Adeus — para a vida ou para a morte. Tens poucas probalidades a teu favor. Não queremos apostar na tua probalidade de escapar.....Será que também dessa festa universal da morte, dessa perniciosa febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor? E Hans Castorp desaparece para sempre «no tumulto, na chuva, no crepúsculo».

Regresso ao tema do início. O sanatório internacional Berghof, ao mesmo tempo em que se distancia, no alto, da planície, consegue manter intatas as condições agradáveis da alta vida burguesa. A morte dos pacientes transcorre em segredo e é cuidadosamente oculta dos outros doentes em melhor estado. Assim enquanto Hans Castorp se converte lentamente num ser que sonha, reflete, ama e especula sobre as coisas metafísicas, o seu primo soldado deseja ardentemente o regresso, a volta à ação, à praxis com diria Lukacs no seu vocabulário radical. Com efeito, as sutilezas de uma linguagem subjetiva, que não se resolve, entretanto, em Thomas Mann, no monólogo extremo, e a sua atenção para com escritores da categoria de vanguarda como *Gide*, *Kafka e Joyce*, «por maneiras de escrever que, escapando aos limites do realismo, parecem melhor adaptadas às realidades particulares do tempo presente» (Lukács) e o reconhecimento da «ruptura alegórica entre o ser e o significado, constituem o núcleo da nova tomada de posição de Thomas Mann a partir de A Montanha Mágica. Assim nos revela Lukács: «Thomas Mann é quem melhor fornece esta miragem fascinante, no caminho de uma literatura que pretende exprimir, do ponto de vista burguês, os aspectos específicos do nosso tempo». Ora, e todavia há quem encontre em Thomas Mann um homem com os pés firmes na terra e com ele «não há lugar para a transcendência».

Este pequeno arcabouço teórico que acabamos de reconstituir pode abrigar uma discussão de idéias sobre o problema do tempo em Thomas Mann.

Tempo, signos e astros

Há uma passagem na vida de Hans Castorp, depois das longas conversações com o humanista liberal Settembrini e do seu amor por Clawdia Chauchat, de longas meditações, estudos de botânica e dos astros e do tempo. Tempo, signos e astros. Da sua varanda, envolto no capote, olhando o céu, divaga. Divagar é uma das formas morais de encher o tempo de modo feliz e nobre para Thomas Mann. «Agora o sol se acha a ponto de entrar no signo de Câncer...É o primeiro signo de verão do zodíaco...Depois o sol passará pelo Leão e pela Virgem, em direção ao ponto do outono, um dos pontos equinociais, aonde chegará em fins de setembro, quando a sua posição voltará a coincidir com o equador do céu, como ocorreu recentemente em março, com a entrada do sol no signo de Áries».

Na *Montanha Mágica* a mutação das estações não tem esta lógica do infinito e da sua mecânica, tal como Castorp aprendeu na ciência dos antigos caldeus. Tudo é arbitrário e surpreendente. A marcha do tempo pode ser apreendida, como realidade objetiva, mas não intensa de significado, pela mudança das estações, das flores, da neve, do degelo. Tudo contraria, no tempo

e no espaço da Montanha, a eterna rotina do mundo lá de baixo. Pode chover, quando não deve chover; fazer sol, quando não deve fazer sol, frio, quando deve fazer calor e as aquilégias nas encostas nevadas deveriam morrer nesse período e não morrem. O tempo como noção subjetiva pode ser traído no seu deslocamento como uma estratificação do próprio ser no espaço e a riqueza do pensamento sutil não conhecer limites. A intensa disponibilidade do tempo, cheia de acontecimentos mentais de grande e vital significação, elimina o tédio que encurta o tempo e torna a vida breve pela rotina. A rotina somente pode ser vencida pela intimidade com o tempo e com a natureza panteista do homem. Settembrini tenta explicar a Castorp os perigos da inação e do lazer, a morbidez bárbara do tempo sem trabalho. Castrop segue o caminho da sua natureza acomodada e simples. Mas o humanista defensor do progresso capitalista, inimigo dos bárbaros russos, esclarece que essa gente contraria todo o princípio de civilidade da cultura ocidental e ameaça o seu equilíbrio. E explica: «O tempo, por exemplo, esse procedimento generoso, essa prodigalidade bárbara no emprego do tempo é de estilo asiático. Pode ser que esse seja o motivo porque os filhos do Oriente (no caso os russos) se dão bem aqui...(no sanatório). É fácil perceber-se a conclusão de que o pouco caso que essa gente faz do tempo está relacionado com a vastidão selvagem do seu país. Onde há muito espaço há muito tempo».

As idéias morais de Thomas Mann a respeito do emprego do tempo, e sua relação com a doença, a morbidez do espírito, o tédio provocado pela repetição dos atos quotidianos, reclamam em contrapartida uma ação vibrante e interior. Assim sentimentos como o amor e a paixão, as sensações conscientes do corpo e o modo inveterado de escutar a alma...podem ser discutidas de duplo modo na equação do duplo tempo. Ou a nobreza do enfermo, sua altitude espiritual, sua caracterização de genialidade ou a alternativa da degeneração da natureza humana, o aviltamento do homem doente, a profunda humilhação da enfermidade. Tema obsessivo em Thomas Mann, afinal um herdeiro de determinadas idéias fortes de *Schopenhauer* e de *Nietzsche*. Influência que de certa forma cede no seu poder dominante a partir mesmo da criação de A Montanha Mágica. Uma libertação bem relativa, é verdade.

Para Thomas Mann o estado de saúde pode ser avaliado apenas pela preexistência da morbidez. Ao escrever seu famoso ensaio sobre Goethe e Tolstoi, indaga a propósito de Schiller e de Dostoievski, que «morreram relativamente moços» e não desfrutaram da nobreza da velhice, se a enfermidade» na existência de ambos tem algo de profundamente fundado e algo de característico a seu tipo». E nos fala da distinção aristocrática do espírito que nada tem a ver com a aristocracia do ego e do amor próprio. O aforismo de Nietzsche — de que o homem é um animal doente — faz com que Thomas Mann interrogue se o gênio da enfermidade é mais humano que o da saúde». E recorda, em seguida, a polêmica entre Goethe e Schiller sobre a antítese do Ingênuo e do Sentimental, do Clássico e do Romântico, que o próprio Goethe resolve pela qualificação de que o clássico é sempre saudável e o romântico enfermo. Assim é que numa passagem de A Montanha Mágica a personagem Settembrini, um «evolucionista» burguês, adverte Hans Castorp contra sua emulação pela aura de nobreza da doença, que para ele, um progressista, é um insulto da natureza ao homem. Mas numa outra passagem, o mesmo Settembrini disserta comovidamente sobre o seu compatriota Leopardi, cuja revolta, niilismo e desencanto se fundam na doença, na sombra da morte precoce, na vida miserável e triste que levava. O evolucionismo burguês e progressista de Settembrini é contraditório como concepção da vida e da natureza, do homem e do seu destino, de vez que está destituido de uma verdadeira compreensão da natureza humana e repousa sobre um sistema historicista tipicamente ocidental e limitado às idéias liberais de superfície. Talvez seja por isso que Thomas Mann nos apresenta essa personagem de modo caricatural e humorístico, como um professor prolíxo e irônico, mas modernamente ultrapassado pela frieza de raciocínio do seu opositor — o jesuita Naphta. Afinal o que Settembrini representa é uma mística em falso que se costuma designar como filisteísmo burguês.

Como todos os acontecimentos de A Montanha Mágica se passam fora dos padrões normais da planície, inclusive a vida emocional e afetiva das personagens dimensionadas pelo tempo psicológico e pela sua intensa disponibilidade, assim também o amor de Hans Castorp pela russa Clawdia Chauchat nada tem de comum com qualquer experiência amorosa de um jovem em

condições regulares de existência «lá em baixo». A lembrança que Clawdia dá a Castorp antes da sua partida» é uma chapinha de vidro, tarjada de preto, que devia ser mantida contra a luz para que se enxergasse alguma coisa: o retrato interno de Clawdia, que não mostrava o rosto, mas o delgado esqueleto do seu busto, envolto de um modo transparente e espectral, na suave forma da carne, e também deixava perceber os orgãos da cavidade torácica».

Como o fluir do tempo objetivo, no sanatório, é dilatado na sua apreensão subjetiva, será possível viver os sentimentos mais intensamente e de modo reflexivo. A paixão de Hans Castorp pela russa de olhos oblíquos está inconscientemente ligada ao seu passado e à infância e de certo modo é uma ressurgência afetiva e sensorial, à Proust, de um episódio de colégio que vem à tona. No presente Hans Castorp é atacado por uma crise aguda de hemoptise durante um passeio. Geneviève Bianquis nota o liame íntimo entre a adoração pela russa e a devoção que Castorp em criança dedicava a um colega de escola. Assim, na noite de Carnaval, no sanatório, quando ele fala pela primeira vez com Clawdia e lhe pede um lápis emprestado, reproduz episódio idêntico do seu passado de colegial, que lhe vem à memória durante a primeira hemorragia em Davos. Uma circunstância que nos remete ao uso do tempo afetivo e sensorial à Proust, mas que em Thomas Mann atinge um simbolismo intencional, a demarcação pura e simples da idéia do tempo, do seu eterno vai-e-vem ou da sua imobilidade compacta e mágica. De qualquer modo o tempo que Hans Castorp vive no sanatório, sobretudo a sua longa espera pelo retorno de Clawdia, passa-se como num estado de sonho do qual a personagem não pode despertar de todo. Mas «o tempo age mesmo sobre os hibernantes» e sobre os mortos...E no caso do sonhador, ou no círculo mágico da Montanha, o «tempo, por mais aniquilada ou enfraquecida que esteja a sensação subjetiva que se tem a seu respeito, possui uma realidade objetiva, enquanto age, enquanto «traz consigo». (M. Mágica). Assim acontece com o morto, à semelhança de Joaquim, cujas unhas, cabelos e a «barba de guerreiro» continuam a crescer...por não dispor de tempo ou por ter singularmente muito tempo. Como a eternidade que pode ser a isenção do tempo no sempre e pode ser também, simultaneamente, um espaço sem corpos e sem dimensão... Ou como Hans

Castorp, recordando a imagem distante do mar da sua terra natal, reflete sobre a «imensa monotonia do espaço» onde «se afoga o tempo».

Para Thomas Mann os temas básicos, às vezes transformados em motivos verdadeiramente musicais, o fio condutor que tece e desenvolve o ritmo da narrativa, são a Amor, a Beleza, a Enfermidade, a vida do espírito e da matéria, a alternativa entre o Bem e o Mal. E a música assume quase literalmente a função do motivo para se transformar, no final do destino de Hans Castorp, na sinfonia que termina por lhe dar um certo sentido à vida. Assim o tema do amor na Montanha Mágica aparece como uma forma de conhecimento da natureza e da existência dentro da complementação humanista da personagem, vacilando entre a pedagogia do maçon Settembrini, uma caricatura de revolucionário à Marselhesa e o primitivismo ascético e frio do judeu-jesuita Naftha. De qualquer modo o amor é um motivo platônico como forma de conhecimento, uma *sagesse* do espírito que pretende tingir a depuração e o aperfeiçoamento, pois a natureza ingênua e justa de Hans Castorp procura sempre um modo de elevar a alma no sentido moral da edificação. O sanatório é para ele a oportunidade de educar-se, mas é sobretudo o lugar onde a personagem se purifica pelo sofrimento e pelo amor. Tal como se ver em Goethe o amor não é analisado como uma paixão e pode ser expurgado dos traços sensuais grosseiros. Veja-se como causava inquietação e repugnância a Hans Castorp as conferências do Dr. Krokowski sobre o amor, tentativas psicanalíticas dúbias que oscilam entre a libido, o desejo e o sentimento e a forma corrosiva da morbidez sexual. A doença e sua promiscuidade com o amor carnal, o amor nesse sentido como fonte de todo mal e degeneração humana, etc, etc. Ou como Hans Castorp, logo no começo da sua temporada no sanatório, detestava ouvir os ruídos e os risos que o casal de russos bárbaros, seus vizinhos de quarto, provocavam no ato do amor sem nenhuma reserva ou decência, mesmo estando doentes. Verdade que Hans Castorp notava a maneira cheia de pudor e embaraço do seu primo Joaquim diante dos seios opulentos, mas contaminados pela tuberculose, da bonita Marusja, que tomava as cinco refeições diárias à sua mesa. O próprio Castorp se detém longamente na observação absorvida dos seios pequenos de Clawdia, na curva graciosa das suas costas, no relevo saliente das

suas pernas e aprecia com verdadeiro entusiasmo e ciúme a maravilhosa tessitura da pele do seu busto, que o Dr. Behrens, pintor imperfeito e diletante, reproduziu no retrato da mulher. Mas todas essas coisas são fragmentárias e esparsas e devem ser tidas à conta de um sentimento estético. Como de maneira às vezes simbolicamente estética é posto pelo autor, ao longo das suas outras obras de ficção, o tema da Homessexualidade mesclado com os motivos do Amor e da Beleza. Sobretudo em Morte e Veneza todos esses valores assumem uma categoria simbólica e estética cuja representação está no melancólico sentimento da velhice e da decadência e na impossibilidade de alcançar a personagem da novela o equilíbrio clássico e feliz entre *Arte e Vida*.

Na Montanha Mágica o amor vem descrito sistematicamente como um sentimento posto à prova do tempo. Ou como uma forma de subjetividade experimental que confere ao tempo interior, realmente vivido, um emprego feliz ou moralmente digno. Naturalmente que há toda uma atmofera, no sanatório internacional, saturada de sofisticação burguesa e ociosidade, o que favorece o isolamento da personagem central, tanto quanto se nota a proscrição do artista no próprio meio burguês da planície. Num e noutro caso tenta-se preservar pura a sensibilidade. Talvez por isso Hans Castorp passe a amar longamente as horas de isolamento na varanda, divagando e olhando as estrelas, envolvido nas suas capas; ao relento. Para ele há pressa ou ânsia em voltar à planície.

O seu despertar do longo estado de sonho de sete anos ocorre com a eclosão da guerra e de certo é uma volta à realidade, mas não uma volta à vida. Regresso à desilusão, à derrota ou à morte. Os anos mágicos do internamento dão à personagem um verdadeiro sentido da existência, embora Hans Castorp sempre se revele indefinido ou incapaz de decidir-se, realiza uma experiência que, tendo início com a doença, atravessa o conhecimento e a reflexão, o sentimento do amor, para terminar pela sinfonia final da paixão pela música, que resolve o contraponto de todo antagonismo anterior que estava na sua alma ingênua e boa, na base da sua inquietação. Todo o longo período no sanatório deve ser medido pelo «tempo imaginário da narração». Para o autor, «o tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da própria vida». Na música, que na Montanha Mágica como já se observou, motiva

o desenvolvimento da ação, «o tempo é um só». Logo «um setor do tempo humano e terrestre que a música inunda para exaltá-lo e enobrecê-lo de um modo indizível. «Mas a narrativa» pode durar infinitamente» além de possuir, como a música, o seu tempo próprio e efetivo.

Para Thomas Mann parece que não existe a direta preocupação com o devenir do mundo burguês. Sua medida de tempo, em termos históricos de consideração da grande crise da sua geração e da sua pátria, submete-se ao conceito amplo das categorias épicas no sentido da superioridade estética que vem de Homero. Para mim as visões do autor de A Morte em Veneza não são proféticas. E quando se assinala que a «a vida (o mundo) é inatingível do ponto de vista do indivíduo isolado na sociedade burguesa» (Lukács) tenho a impressão que não estão em jogo nesta circunstância forçada o problema burguês em si, e os aspectos odiosos do capitalismo, mas uma observação realista que coloca em primeiro plano o compromisso estético do artista. Ociosidade pura discutir Thomas Mann, na velhice, como *um vidente do socialismo* se desde A Montanha Mágica a sua tendência mais vigorosa se situa no centro da luta entre o Bem e o Mal. Além disso Thomas Mann sempre foi, acima de qualquer outra atitude intelectual, um esteta como se observa em A Morte em Veneza e Doutor Faustus. Isto significa que para ele é mais importante ficar ao lado da verdade artística. Como Goethe, no centro de toda crise, Thomas Mann se detém longamente na análise apaixonada da natureza do homem. E não parece que haja esquecido que a Arte preserva a Verdade histórica sobre qualquer vicissitude. Na Montanha Mágica o simbolismo do tempo exprime a generosidade do seu espírito. O seu realismo não mantém lugar para ilusões, mas por outro lado não é niilista ou destruidor. Consegue definir, analisar e desmascarar todos os sintomas e depois todo o mal do nosso século e não se dedica a indicar o processo de cura. Não vai além dos limites conscientes da sua arte, mas não se extravia no espírito de vanguarda das abstrações psicológicas formais.

Verdade que *até* à Montanha Mágica, em 1924, o realismo de Thomas Mann conserva uma intimidade filosófica com a linha de pensamento iniciada por *Schopenhauer* e *Nietzsche*. A. observação de René *Wellek* merece ser discutida, justamente porque ao se

referir também a *Wagner* (e aqui recordo o abandono e a relação com Beethoven em Doutor Faustus) não precisa com exatidão os limites da influência no curso inteiro da obra de Thomas Mann. Também quando ao platonismo é necessário notar o seu traço na estrutura dos sentimentos de Hans Castorp, como já notamos na sua maneira de amar. E o que dizer do esteta de A Morte em Veneza com a sua trágica nostalgia da Beleza e da Vida plena da Arte? A citação é a seguinte: «Schopenhauer levou idéias platônicas a uma época na qual Schelling e Hegel já haviam sido desacreditados. Principalmente na estética da música, arte na qual seu sistema se coloca à parte como expressão da Vontade, exercem imensa influência sobre Nietzsche, Wagner e Thomas Mann». Talvez quando assinalamos as grandes decisões de espírito do autor, a partir de A Montanha Mágica, tivemos na idéia uma relativa superação do próprio Schopenhauer e Nietzsche «durante e após a primeira guerra» (Lukács).

É Lukács quem coloca o problema do realismo nos termos em que Franz Kafka exprime «uma decadência artísticamente interesante» e Thomas Mann «um realismo crítico verdadeiro como a vida». Todos sabemos a má vontade de Lukács para com o autor de «O Processo» e o seu esforço justo em salvar o realismo de Thomas Mann dos ataques de puro compromisso com o idealismo burguês. Para o autor de a «Teoria do Romance», obra de *1914*, Thomas Mann, Kafka e Joyce são os autores representativos da revolta do humanismo. E o tempo, na concepção de Lukács, entra na obra de Thomas Mann como uma equação histórico-política. Parece não ser por acaso que a crise da cultura burquesa e da arte moderna, gerando o isolamento do artista, venha a ser demonstrada (e vivida) justamente na Alemanha de *Nietzsche*, *Schopenhauer* e *Freud* «os mais modernos espíritos da reação» (Lúkács). Pois aquilo que se denomina com o lugar comum da *«tragédia da arte moderna»* e com seu equivalente lugar comum do predomínio da *«solidão do artista»*, são expressões definidas por Thomas Mann, quando se refere ao expressionismo (e não esquecer o círculo de «O Cavaleiro Azul» e Kandinsky), como «idealismo sentimental» ou «forte e tardia apocalipse russa» (*T. Mann-Goethe e Tolstoi)*

Signum Mortificationis

Recordo uma passagem de A Montanha Mágica, quando Castorp espantou-se com a *Pietà*, de «aspecto ingênuo e expressivo até as raias do grotesco», que decorava o ambiente de trabalho do jesuita Naphta. Uma escultura gótica e grosseira da Idade Média renana, de autor anônimo e de espírito coletivo. E o judeu explica: «Produtos de um mundo da alma e da expressão — sempre feitos de tanta beleza e belos de tanta fealdade». Um símbolo de mortificação do gótico avançado onde «começa o ascetismo e o pessimismo».

Este fragmento pode explicar muita coisa da tendência de pensamento de Thomas Mann, seu dualismo, sua trágica posição no tempo em que viveu, fazendo de toda sua obra um «signum mortificationis». O próprio tempo da vida quotidiana e o tempo da eternidade podem ter, ora a expressão grotesca da Pietà, ora a sua beleza comovente. Tudo vai depender do modo como olhamos a vida e sentimos o tempo no seu círculo mágico em direção à morte.

SEGUNDA PARTE
(Filosofia da ciência literária)

O método transcendental em Kant (método, objeto, lei)

Na Crítica do Juízo, Kant estabelece a relação íntima entre método e objeto a partir da sua formulação do método transcendental na Crítica da Razão Pura. O seu racionalismo formalista de base subjetiva agora se resolve nas categorias finalistas da necessidade e da liberdade e no modo como a realidade cumpre a sua trajetória, a priori, no sujeito, que por sua vez assume o comando ativo da relação com os objetos apreendidos imediatamente pela intuição.

No campo da Filosofia da Literatura é de interesse o método transcendental, quer pela autonomia que concede à arte, quer mesmo pela determinação do objeto e do método em filosofia, especialmente nos domínios da teoria do conhecimento.

Já na sua Crítica da Razão Pura, quando trabalha com os fatos naturais da percepção, Kant relaciona e classifica os modos de operar da sua estética transcendental, fixando as duas categorias — espaço e tempo — como as formas puras do conhecimento a priori e logo da intuição sensível oposta à percepção intelectiva.

Claro que no campo que estudamos vê-se que a teoria do conhecimento a priori, de Kant, se bem que pela primeira vez conceda autonomia à arte e independência ao sujeito, fundando um critério avaliativo sistemático como valor do particular vertido no universal, a sua «revolução copernicana» conhece algumas limitações, quer pela natureza essencialmente formal e às vezes abstrata do seu pensamento, quer, ainda, pela diluição do objeto, sobretudo em literatura, com os neo-kantianos, especialmente.

Na introdução ao método transcendental, Kant estabelece os princípios que depois encontram a sua síntese na metafísica do espaço e do tempo em contraposição à própria estética transcendental. A sua redução categórica dos princípios é teleológica. No

primeiro plano o seu esquema é bastante simples, na aparência, e o método se desenvolve, ainda, segundo padrões iluministas, enquanto o conteúdo do seu pensamento é revolucionário na ordenação das «formas puras», no formalismo e racionalismo sintético; elegendo o método como de maior essencialidade que o próprio conteúdo da investigação. Neste ponto, ao estadarmos o problema do método em ciência da literatura, da perspectiva filosófica, vale notar o entrelaçamento entre método e objeto no curso da união entre ciências do espírito e da natureza, rompendo-se, assim, toda a ordem de ascendência positiva sobre o conhecimento ontológico dos fatos, inclusive dos estéticos. Seria assim a estética transcendental «uma ciência de todos os princípios a priori da sensibilidade». Na estética, assim entendida, Kant procede ao isolamento da sensibilidade e «de tudo quanto o entendimento aí acrescenta e *pensa* por seus conceitos, de tal maneira que permaneça apenas a intuição empírica». Numa segunda operação de síntese, também separa da intuição «tudo quanto pertença à sensação» com o fim de eleger somente a intuição pura, que unida à forma do fenômeno, vem a ser a única coisa que a sensibilidade nos pode dar a priori. Prossegue na Crítica da Razão Pura: — «Então, desta pesquisa, existem duas formas puras da intuição sensível, princípios do conhecimento a priori, que são o espaço e o tempo».

Assim em Kant — desde a Crítica da Razão Pura — o método reveste a forma do idealismo subjetivo, revogando as posições anteriores do idealismo objetivo fundado na razão, quando o objeto era sempre extrínseco ao sujeito passivo da relação. Distancia-se, também, do ceticismo de Hume. Na Crítica da Razão Pura, Kant enuncia a ordem do pensamento como uma faculdade formal de regulação das impressões subjetivas. Diante do fato da realidade, o conhecimento é de natureza gradual, dependente do relativismo, introduzindo a idéia da mesma realidade interna condicionada às impressões. Na discussão do seu método, e para efeito de uma aplicação geral a todas as ciências, as regras da necessidade e da liberdade repousam sobre a distinção entre saber e moral, logo entre conhecimento e ação, domínios respectivos do teórico e do prático, uma passagem do campo teórico para o subjetivo, campo das volições e portanto do finalismo. Encontra-se a moral voltada para os fatos ordenados da

experiência e o conhecimento científico para os fatos que são dados ao homem. O apriorismo formal forma a base do seu sistema inteligível, quando submete o conhecimento a uma escala gradativa de penetração no real, conferindo à liberdade uma pauta universal ou eterna a que o homem se subordina — campo da razão prática — onde as formas puras ordenam os fatos materiais. Assim natureza e razão conhecem uma dicotomia a partir mesmo da sujeição ao princípio de que é a razão que determina o a priori do conhecimento, o que leva a concluir que no uso teórico a razão impõe as condições da experiência e enseja as formas puras do ordenamento dos conteúdos materiais, tanto quanto na ordem prática, quando o dever se exerce a partir do apriorismo. Logo o conhecimento teórico, no sistema tri-partido de Kant, natureza, moral e acordo moral e natureza, limita-se ao entendimento dentro do círculo do mundo sensível. Tanto que a razão não pode abraçar um conjunto ou um todo para extrair a sua causalidade, limitando-se ao conhecimento das partes, na relação causa e efeito, e excluindo-se, assim, compulsoriamente, da percepção sensível como experiência. Cumpre-se a regra kantiana de que o entendimento «pensa» as intuições, não existindo uma ordem conceitual independente da intuição perceptiva e imediata da realidade. Assim só a sensibilidade, e para Kant somente ela, nos fornece intuições, que por sua vez são «pensadas» pelo entendimento gerando conceitos, nenhum objeto sendo possível de apreensão salvo por esta via de acesso. A razão auto-regula-se na procura dos seus próprios fins, da sua causa imanente, quando cada parte do todo contém em si o universal. Observa-se o dualismo kantiano da separação exata e rigorosa das esferas da razão e do entendimento. A citação de Hegel ilustra o problema: — «O entendimento sem razão é algo; a razão sem entendimento, é nada». Para Kant é um imperativo categórico a conexão do conhecimento entre as partes de um todo, estabelecido o a priori do conhecimento da parte na sua causalidade. Logo os conhecimentos necessários e irrecusáveis da realidade fundam-se nos juízos formais e puros do entendimento, de modo que a cadeia dos acontecimentos se sujeita a uma causa que lhe determine e defina o resultado.

Surge, para o nosso interesse, uma outra ordem de problemas que se prende à caracterização da experiência quanto ao modo de

apreensão do objeto, sobretudo do objeto estético, assunto que Kant vai tratar quando da síntese conciliatória entre ordem natural e ordem moral. Assim a idéia que lhe é própria e original de que ao juízo compete legislar sobre as partes do entendimento, termina, ao nosso ver, por ser uma operação destinada a pensar as manifestações do particular ou do típico numa subordinação ao universal. A reflexão do juízo sobre o particular gera o princípio do a priori, reflexão, portanto, num primeiro estágio apenas determinante, mas numa segunda etapa recionalista já descobrindo no particular os conteúdos do universal materialmente configurados, busca uma unidade, uma justificação sintética tanto do intelecto quanto do entendimento sensível, que é a intuição transcendental. A teleologia do princípio a priori da experiência assume uma atitude claramente criticista, abrigando inclusive no seu campo sistemático também a estética. Assim se projeta e ganha forma a idéia kantiana da «figura» ou representação da forma pura do objeto. Desenha-se a seguinte situação: — er gue-se um princípio subjetivo de categoria pura face o objeto imediatamente apreendido, mas na dependência de uma relação de conhecimento entre intuição e conceito; por outro lado, existe o domínio do princípio objetivo, conciliando-se a forma do objeto à sua plausibilidade conceitural, ao seu acontecer como possibilidade. Assim quando eu afirmo pela experiência um dado positivo — amanhã as dálias vão desabrochar, registra-se um a priori daquela forma. Ora, da primeira maneira de operar, deriva o prazer ou o sentimento subjetivo de agrado e a segunda operação registra a finalidade do juízo sôbre o objeto ou sôbre a projeção formal teleológica, daí ser chamada «juízo teleológico». No primeiro caso estamos no campo das formas puras do objeto e no domínio do julgamento estético. O isolamento da estética e da posição do sujeito em face do objeto estético, permitiu a Kant fundar a sua teoria do gosto individual como um consenso universal do valor e com isso, de uma só vez retirou da apreciação estética os juízos psicológicos de superfície, dando através do seu método das percepções sensíveis toda a pureza ou integridade da idéia. Verdade que tal atitude já se infere em parte de Hume e em parte de Leibniz, embora no sistema monádico a esfera isolada dos objetos ainda se subordine ao racionalismo de base intelectiva. No pensamento anterior de Vico, quando o irracionalismo faz predominar a fantasia, acompanha-se também, um princípio

subjetivo do gosto, que Kant sistematiza e ordena com método próprio. Kant operou o deslocamento do juízo reflexivo da arte para o interior da própria arte, e do sujeito que a contempla, libertando-a quer do aprisionamento abstrato da idéia inteligente, quer da moral, como também das causas psicológicas gerais e preconceitosas. Ao mesmo tempo em que revolucionou os modelos formais do pensamento e deslocou a angulação humana com relação ao seu próprio centro de observação da realidade, Kant deu à filosofia da arte o seu estatuto, que se reflete na primeira consciência estética moderna.

Ciências do Espírito e Ciências da Natureza

1ª Parte

De começo vamos nos ocupar da abstração. Em seguida, numa segunda parte, resumiremos alguns pontos essenciais do debate entre ciências do espírito e da natureza da perspectiva de uma possível e moderna conciliação.

Reconhece-se, hoje, uma tendência marcante, no curso das ciências naturais e até em determinados procedimentos artísticos, religiosos e espirituais, para a abstração. A pintura abstrata é um exemplo corrente. A poesia concreta, certa modalidade de música atonal, alguns procedimentos surrealistas, o romance labiríntico, as manifestações do taquismo e da arte *Op* opostas ao figurativismo e sobretudo o distanciamento do objeto natural representado. Mesmo uma ciência que se sabe tão próxima da vida, como a biologia, tende à abstração, sendo ela, por sua natureza e finalidade, a menos abstrata das ciências. Sob o influxo da física anti-mecanicista, modeladora da química, da bio-química e dos modelos de experimentação abstrata e matemática, surge, por exemplo, a biologia molecular que se desenvolve com a renúncia sistemática do objeto real ou presentificado, assim como um pintor cubista forma as suas estruturas geométricas desconsiderando a realidade revelada às impressões pelo objeto natural, e trabalhando, como um físico puro, à base de operações experimentais perfeitamente abstratas.

Assim, quando tratamos de um paralelismo entre o método das ciências da natureza e o das ciências do espírito, na superação dos antagonismos tradicionais fundados na diferença de *leis*, dois problemas vêm à tona: o primeiro diz respeito à linguagem do artista, pela qual a obra se realiza e que determina todas as estruturas de comportamento da própria obra; o segundo se refere ao método e à formação de leis especiais que regem os dois

campos. Desta segunda parte, cujo debate se acende no iluminismo, ganha definições precisas a partir do método transcendental de Kant e da física de Newton, entra em crise no curso do positivismo e por fim encontra o seu ponto de conciliação no nosso século, pode ser feita a distinção metodológica que confere às ciências naturais uma atitude abstrato — formal lastrada no processo matemático — quantitativo e às ciências do espírito uma atitude intuitiva lastrada no processo dinâmico-qualitativo, tal como se observa ao tempo de Hegel. Assim nas ciências naturais o objeto será sempre físico-individual e o método abstrato-matemático, enquanto nas ciências do espírito o objeto, inversamente, é abstrato-lógico e o método a seguir concreto e individualista. Assim, num critério tradicional rigoroso, mesmo admitindo que as ciências do espírito, tanto quanto as ciências da natureza, legislem sobre os fatos da sua experiência, sempre se distinguiu nas primeiras uma função bloqueadora da tendência à abstração, quer pela máxima captação intuitiva das formações conceituais, quer pela conversão das coisas reais dentro do mundo espiritual onde se incorporam para uma restituição à realidade depois da concreção intuitiva. Um princípio comum, pelo menos, no curso da tradição, une os dois campos, pois ambos não levam em conta, quanto ao uso do método, a realidade objetiva. Os dados das ciências do espírito, na manipulação do método e das leis gerais positivas, dizem respeito a princípios universais dentro do âmbito da experiência sem nenhuma necessidade de demonstração individual do seu valor. Assim uma lei física não necessita uma comprovação no particular, mas como princípio universal tende a um juízo de possibilidade.

Modernamente creio que foi o físico Werner Heisenberg quem levatou o problema da abstração com maior propriedade ao esboçar a sua teoria da «relação de incerteza». Heisenberg parte da antiga indagação de uma unidade para os fenômenos da natureza. Ao substituir o método tradicional especulativo da lei da causalidade pelo método estatístico, em ciências físicas, na sequência da lei da relatividade, de Einstein, Heisenberg reafirma o alto grau de abstração das ciências modernas. Refutando a especulação e fundando-se na experiência, persegue uma unidade da cultura. Heisenberg acha ser impossível determinar «com certeza e simultaneamente, o lugar e o tempo para as mínimas

partículas da matéria (Ernst Lorenz), desde que a ação dos meios de observação provoca incontroláveis perturbações...sobre o objeto a ser observado» (Heisenberg, Mutações nos fundamentos das ciências da natureza). Naturalmente Heisenberg trata do problema físico de não se ter presente, na experiência, o objeto real, embora ele exista de forma abstrata fora da nossa visualidade, estando, assim, ausente do controle da simples observação. Gostaria de lembrar que no caso do trabalho artístico também nem sempre o objeto natural se revela pelas impressões e sensações, recaindo a sua observação no campo puro da abstração. Também, à margem da exposição sobre Heisenberg, deve ser lembrado o processo criativo dos surrealistas, quando o objeto não tem uma configuração real, daí supra-realismo, nem o método a cumprir segue o curso normal das impressões e do empirismo ou da mera especulação. Neste sentido, surrealismo é uma forma artística também abstrata.

Ora, as investigações científicas, quer da física nuclear, quer da biologia molecular, são de modo a não ter presente o seu objeto real, embora se forme um conhecimento teórico-conceitual correto quanto aos resultados. Vale-se, assim, a moderna ciência física, da abstração, e para Heisenberg os efeitos desse método de trabalho somente são contrabalançados pelas realizações concretas da técnica. Heisenberg considera a experiência «como condição prévia e inamóvivel de todo o conhecimento» (Ernst Lorenz) e textualmente afirma o seguinte: — «É absolutamente natural que as investigações experimentais formem em toda a parte os pressupostos necessários para o conhecimento teórico, e que os principais progressos só se conseguem através da pressão de resultados experimentais, e não através da especulação» (op. cit.)

Numa conferência sobre o problema da abstração nas ciências, Heisenberg examina o desenvolvimento científico seguindo o curso da evolução da matemática e demonstra que a biologia moderna também tende à abstração, e reconhece que os processos biológicos só poderão ser compreendidos realmente «quando se tiverem analisado e interpretado cientificamente os processos correspondentes de tipo químico e físico», ou, exprimindo claramente o princípio de Heisenberg, quando da descoberta da unidade das funções e da matéria, o que o faz

definir que no processo de abstração o conceito construído por seu intermédio adquire uma vida própria.

Possível acompanhar na vida das artes modernas, partindo de Heisenberg e sua «relação de incerteza», uma tendência semelhante à autonomização e à distância do objeto como uma imagem tomada na natureza exterior, observada pelas impressões e pelo «caos das sensações», para usar a terminologia de Kant. O próprio Heisenberg, de passagem, cuida do assunto com extrema cautela e reservas, propondo inclusive uma alternativa histórica no lugar da abstração como núcleo central de uma tendência comum às ciências da natureza e do espírito. Outros estudiosos apontam a pintura como o melhor exemplo para sublinhar a inclinação abstrata, quer pela intimidade da pintura com os processos físicos, — ótica, espectro, volume, massa, perspectiva, etc, quer ainda, segundo nos parece, pela estruturação *aglomerada* dos modelos pintura, seguindo, ainda aí, a configuração atômica dos modelos físicos modernos. Poderia acrescentar, para uma posterior reflexão, a quadridimensionalidade em arte como um tópico relacionado com a física anti-mecanicista. Entretanto parece patente para todos nós que o problema da abstração nas artes tem outro comportamento e fim que nas ciências, embora se possa reconhecer nela o mesmo caráter da *unidade de vida*, que é *unidade de cultura*, fenômeno perseguido por Goethe naturalista, especialmente na sua «Teoria das Cores» onde indaga sobre o «fenômeno primitivo», a sua idéia obsessiva da protoplanta. O primeiro problema das artes é o da sua linguagem, preocupação que nos leva adiante do problema da abstração como método.

Vale a pena comentar e citar integralmente Heisenberg sobre a contiguidade possível entre abstração nas ciências e nas artes. 1) — «No domínio das artes plásticas, por exemplo, atrai a atenção uma certa semelhança entre o que aconteceu na evolução de um estilo artístico a partir de formas básicas simples, e aquilo que foi denominado desenvolvimento de estruturas abstratas. Tal como na ciência, tem-se a impressão de que com as formas básicas, por exemplo com o quadrado e o semi-círculo na arquitetura românica — as possibilidades de elaboração e aperfeiçoamento foram já, em larga escala, determinantes das formas mais ricas da época posterior, e que portanto, na evolução

do estilo, se tratava antes de um desenvolvimento do que de uma criação nova «Heisenberg parte do princípio de que essas *formas básicas* «não tenham sido inventadas, mas descobertas e de que nas ciências elas servem para apresentar a realidade», enquanto nas artes «exprime o sentido da vida das épocas em questão». Logo, formas que não podem ser construidas, mas descobertas sob circustâncias favoráveis. 2) — «Mais difícil de criticar é a conjetura ocasionalmente formulada de que o caráter abstrato da arte moderna teria causas semelhantes às do caráter abstrato da ciência moderna, de que estaria relacionada com ela de algum modo, sob o ponto de vista do seu conteúdo. Se a comparação neste ponto é legítima, então significa o seguinte: — Só renunciando à ligação direta com a experiência sensorial, a arte moderna adquiriu a possibilidade de representar correlações mais vastas e tornar visíveis aquelas que não puderam ser expressas pela arte anterior. A arte moderna pode reproduzir a unidade do mundo melhor que a antiga». Entretanto Heisenberg aponta para outra solução: — «A dissolução de antigas ordens, por exemplo, de ligações religiosas, na nossa época reflete-se na arte pela dissolução de formas tradicionais, das quais restam apenas elementos isolados abstratos». E assim, para Heisenberg, é quebrada a correlação com a ciência moderna, porque nesta o caráter abstrato levou à intuição «de correlações muito remotas». Dá como exemplo o confronto entre judaismo e cristianismo, o conceito judáico de Deus «e os diversos deuses da natureza» para afirmar a manutenção da pureza abstrata do Deus judáico. Recordo a idéia alegórica, abstrata e rígida do Deus de Kafka, cujo objeto presente e real não se declara expresamente nas suas obras.

Na realidade, domina a convicção de que não é mais possível marcar a diferença entre a matéria que ocupa o espaço e os acontecimentos que decorrem no tempo e que se manifestam em efeitos, aquilo que Baving chama a nova dinâmica do mundo. Tanto quanto a ciência moderna renuncia em grande escala à especulação de uma verdade objetiva, também nas artes há a recusa pela procura da representação sensorial das imagens dos objetos da natureza.

Ciências do Espírito e Ciências da Natureza

— 2a Parte —

«O mundo é tudo o que ocorre — 1»
«O Mundo é a totalidade dos fatos,
não das coisas — 1.1»
«Os objetos contêm a possibilidade
de todas as coisas — 2.014»
Tractatus Logico — Philosophicus
Wittgenstein

O texto vai se limitar a um resumo simples das idéias que julgamos essenciais à discussão em torno do método e das distinções entre as ciências do espírito e as da natureza. Já nos ocupamos da abstração como vertente do pensamento moderno derivado do progresso das ciências físicas de unidade anti-mecanicista. Agora retornamos ao dualismo das atitudes funcionais de tradição no centro do debate filosófico, cujo ponto de partida foi situado em Kant e no modo como se programa um entrelaçamento entre método e objeto do ponto de vista transcendental.

O problema do dualismo interfere no nosso campo particular de estudos como o reconhecimento de uma atitude operativa em face dos objetos no curso do próprio processo de representação. Tal operação do espírito envolve de muito perto uma compreensão psicológica do sujeito e a natural cisão intuitiva e lógica. Neste ponto parece claro que os conceitos fundamentais de natureza e espírito encontram o seu lugar no fato contingente de uma atitude essencial refletida, portanto, na necessidade de apreender o mundo real ou o mundo objetivo. Tal forma fatal de comportamento dualista incide, também, na estruturação ôntica, o modo como o ser se escolhe organizar, uma atitude psicológica entendida mais amplamente como espiritual pelo idealismo objetivo na sua versão formalista. Essa tendência acusa uma tentativa, em grau de

esforço, para a possessão das imagens dos objetos, pelos sentidos e pelas funções, captando-se, assim, as formas e mais os efeitos exteriores dos objetos. O comportamento do ser assim definido justifica a necessidade do dualismo. Insisto na idéia de que como tendência do espírito o dualismo contingente obedece a uma imposição de ordem psicológica, logo tendo sempre presente na relação a atividade espontânea do sujeito. Assim o confronto do subjetivismo filosófico e a realidade objetiva.

Ora, sucede que no processo de formação constelada dessas impressões sensoriais na mutação para as representações genéricas e conceitos, ocorre uma espécie de «esquecimento» daquelas zonas de ligação com o mundo sensível, assim como se houvesse do lado das mesmas representações uma natureza autárquica no seio do relacionamento lógico — mental. A principal característica desta atitude funcional perceptiva da sensibilidade corresponde exatamente à concreção que nos revela «o mundo de objetos corporais», na filosofia de Berkeley um mundo das ilusões dos objetos no espaço e tempo.

Há de se considerar a outra margem consequente do problema — a face da relação anímica — a sua função dita lógica-pensante, que trabalha voltada para a abstração. Assim ela produz um vasto campo de conceitos de base essencialmente espiritual. Ocorre que os objetos ou figuras do mundo físico fluem a sua existência num espaço e num tempo e assim se subordinam às condições, ou leis gerais, de extensão, duração e gravidade, que Kant já havia apontado no sistema lógico geral. As idéias de tempo e espaço oscilam entre finito e infinito e a *conciliação contraditória* será enfrentada por Schelling, como veremos adiante. A percepção que possuimos do movimento dos corpos é sempre condicionada à idéia do fator mecânico prevalente. Os conceitos provenientes do espírito ondulam numa região além das fronteiras ou limites do espaço e do tempo, desta vez dotados de liberdade e livres daquela percepção contingente do movimento mecânico.

Dois reinos ou dois mundos ou, se preferirem, duas totalidades são dadas à percepção: natureza e espírito. Um objeto, eventualmente, pode ter uma dupla inserção, no físico e no

espiritual, inscrito no campo do «pensante» do «pensado». Estou recordando a idéia do «pensar a si mesmo», já aflorada em Kant. Melhor ainda, considerando o espírito segundo se revele como sujeito de percepções sensíveis ou se ocupe do mundo do ângulo do próprio sujeito «pensante». Logo o mundo exterior é apreendido como mundo físico das formas e como mundo lógico dos conceitos. Entretanto há uma segunda etapa do processo perceptivo, quando ocorre um trânsito dos valores que representam o mundo da consciência a um pressuposto ou possível mundo que ultrapassa a subjetividade. Dá-se o que se denomina uma hipóstase, mutação em valores de uma «garantida» realidade ou validade das coisas. No desenvolvimento moderno da fenomenologia, a formação do juízo oferece uma versão original do problema, tópico a ser analisado noutra oportunidade. Também, quando detalharmos as distinções entre as diversas formas do idealismo, voltaremos ao assunto.

Numa fase ulterior da funcionalidade operativa da consciência, após a substantivação das formas reais através dos resultados colhidos pelas funções anímicas, transpõe-se estes mundos reais para um estágio ordenado dos conceitos ou se opera a conversão numa escala de valores científicos, apropriando-se da matéria que anteriormente carecia de estruturação e se integrava ao caos.

Funda-se, por essa via, a função intuitivo-sensível e lógico-pensante. Assim no pensamento das ciências da natureza o conceito de lei se ergue à esfera da validade absoluta e universal, o que equivale à forma do pensamento puro ou lógico em sistemática oposição às estruturas singulares ou individuais que funcionam no círculo da realidade da vida ou dos próprios objetos percebidos fisicamente. Por isso não ocorre a necessidade, nas leis das ciências da natureza, de uma aferição da própria lei com os acontecimentos do mundo real. A forma lógica das ciências naturais, neste caso, é universal e acusa uma tendência a dissolver a heterogeneidade do mundo individual das percepções, lançando-o na abstração. Preside o princípio da aferição quantitativa do valor de todas as coisas submetidas aos conceitos de mensuração, o que é princípio matemático — estatístico, formando com isso o conteúdo das ciências e das suas leis de vigência universal.

Por este caminho, não se postula, naturalmente, o princípio geral da identidade ou coincidência das leis, assim elaboradas, com a realidade, visto que esta vai muito além do raio de vigência da própria lei natural. Assim não se impõe como estatuto único ou como princípio de legalidade absoluta, possibilitando outros setores da construção da lei transcendente em face da natural. Na verdade, dá-se no processo da consciência uma preocupação com o mundo das coisas físicas da natureza e por influência do ato de legislar sobre os fatos naturais — sem considerar os conteúdos do espírito — termina por contagiar a própria maneira de pensar no outro lado, que seria aquele «pensar a si mesmo». Na primeira ordem vêm à tona as coisas do mundo intuitivo originado pelos sentidos e que não se convertem em reflexão. Deste modo os conceitos organizados sistematicamente para a vigência sobre o mundo natural equivalem os conceitos também do mundo do espírito, o que é sintoma de uma falsa posição. Daí a dedução, por via lógico-formal daquelas leis gerais, todavia dirigidas a diversos mundos e a atitudes também diversas, o que, como é natural, gera leis de conteúdo diferente e até mesmo em flagrante contraste, continuado, entre si.

Na concepção filosófica geral intervém um dado psicológico que consiste na natureza essencial das atitudes intelectuais ser do modo a desestruturar os objetos de individuação real do campo da intuição sensível para substituí-las pela formação lógico-conceitual, o que significa, em última análise, a abstração do concreto. Já vimos, a propósito do método abstrato, como nas ciências do espírito preside uma espécie de cerceamento ou bloqueio da tendência à abstração com largo proveito da captação intuitiva das formações conceituais. Assim o processo cumpre duas etapas, a primeira na conversão das coisas reais à concreção do mundo espiritual, onde elas se incorporam já numa segunda etapa. Logo método individualista. Já se discutiu, também, o fato de que tanto nas ciências do espírito quanto nas da natureza o fato comum coincidente é a desconsideração da realidade objetiva. Deste modo a conclusão normal e verificável na prática dos dois campos é de que a ordem metodológica coloca a inversão do próprio método e do objeto, setor a setor, o que inclusive já observamos.

Veja-se como exemplo bastante comum o hegelianismo ortodoxo com a sua determinação do método qualitativo do espírito

para o quantitativo das ciências da natureza, ensejando ao hegelianismo de esquerda, a um Feuerbach, ao marxismo e materialismo histórico, adotar o método quantitativo matemático como substituto da dinâmica conceitual das ciências do espírito. Logo uma nítida visão quantitativa dos processos históricos no curso da polaridade como lei.

Neste ponto retomo algumas posições kantianas, mas desta vez do ângulo da Lógica Transcendental e da Lógica Geral apenas para sublinhar o aspecto do dinamismo das ciências do espírito. Ora, como se sabe, Kant separa com clara distinção as duas lógicas, a geral e a transcendental. Nesta última, o quadro funcional dos conceitos é elaborado de modo a que se declare na lógica geral a ausência de uma relação de conhecimento específico do objeto, e abstrai, também, no mesmo sistema, os conteúdos da relação omitida, por consequência. Mas na estética transcendental, como já vimos, não só é especificado o objeto como se tem a segura noção dos modos perceptivos e conhecimento do objeto e da sua existência em situações puras de espaço e de tempo. Na lógica geral de Kant, vê-se que a teoria do conhecimento se coloca como crítica formal do conhecimento e classificação, inclusive do seu atuar. No sistema duplo da lógica geral temos as fontes do conhecimento, primeiro como receptividade das impressões, segundo como «espontaneidade dos conceitos ou faculdade de conhecer um objeto por meio das representações. Lógica elementar e descritiva.

Assim, de acordo com o sistema kantiano, há um primeiro estágio das intuições e um segundo estágio dos conceitos, ambos puros ou empíricos, quer na suposição do objeto real na sensação, quer na representação isenta de sensação, o que significa conhecimento puro em oposição a empírico, quando «a matéria do conhecimento sensível é a sensação». O conceito puro pressupõe a forma do pensamento de um objeto em geral e a intuição pura a forma de percepção do objeto. A determinação da lógica geral é no sentido de que só os conceitos e as intuições puras se registram *a priori* e os empíricos *a posteriori*. Deste modo só ao sujeito compete a determinação do objeto e das relações de conteúdo, conferindo-se à razão o papel de legislar sobre os fatos dados à percepção, incluindo-se a literatura e as artes como setores da razão subordinados ao fenômeno estético transcendente.

A função da lógica transcendental seria a de determinar a origem do conhecimento dos objetos, independente da própria origem dos objetos em si, excluindo-se do seu âmbito o objeto que não fosse puro ou que se denominasse empírico, pois à estética transcendental ficaria reservada a prova das intuições puras ou empíricas. Por sua vez a lógica geral se ocuparia do exame das nossas representações de acordo com as leis ordinárias do nosso entendimento, não importando a origem dos objetos nem das próprias representações num a priori ou de modo empírico. No sistema lógico kantiano negar-se-ia ao entendimento qualificação positiva, sendo ele uma forma de conhecimento não sensível, explicitamente não amparado pela sensibilidade, dele ausente. Logo uma faculdade não intuitiva, pois intuição sempre requer sensibilidade como forma de conhecimento perceptivo. Assim as categorias kantianas dos juízos do entendimento — unidade, pluralidade e totalidade — se aplicam a todas as ciências como síntese da faculdade de julgar, que segundo Kant é a própria capacidade de *pensar o objeto*.

De conformidade com esse sistema operativo é possível conceber a conciliação entre ciências do espírito e da natureza através do enlace dos métodos e determinação de leis especiais, sempre se conferindo ao sujeito o centro ativo da relação com o objeto, que antes de ser aferido quantitativamente segue a lei da unidade de qualificação, que obedece à dinâmica do espírito e afasta a polaridade matemática do juízo material. Para nós este é o ponto mais importante para um ulterior desenvolvimento do pensamento estético moderno.

Assim é que na formação do idealismo objetivo, especialmente a partir de Schelling, a conciliação entre as coisas reais — o mundo dos objetos — e das coisas ideais — o mundo da arte — se efetiva pelo reconhecimento de uma única atividade do espírito quando da coincidência da relação consciência / inconsciência. A teoria de Schelling da «contradição infinita» e «reconciliação infinita» repousa numa unidade de princípio, quando na arte «se forma conscientemente um produto inconsciente», num processo contrário à representação objetiva do real.

É postulado de Schelling que tanto na arte quanto na filosofia se incorporem as categorias do real e do ideal. Como medidas de unidade, no âmbito da arte, do finito e do infinito, como se pode comprovar pela sua classificação (aliás especiosa) dos gêneros na lei do prodemínio de um elemento ideal sobre um elemento real, num processo encadeado. Para dar apenas um exemplo do seu procedimento: A *poesia* surge como categoria *ideal* da *lírica*, que é a categoria *real*, elevada ao ponto ótimo da realidade *épica* até que atinja a síntese dos dois termos precedentes na *poesia dramática*. Tal formulação cumpre uma extrema coincidência com o sintetismo kantiano — a forma da triplicidade — e com a dialética dos *três momentos*, de Hegel. Assim tanto para o espírito — e portanto para as artes em geral — quanto nas ciências — se persegue uma unidade de fim e uma unidade de causas de acordo com a própria dinâmica do sujeito em face da realidade objetiva examinada da perspectiva formal — idealista.

Quando estudamos o método abstrato como tendência das artes modernas sob o impulso das ciências físicas, também foi possível acompanhar a idéia de uma *unidade de cultura*. Um sonho que empolgou o pensamento morfológico de Goethe e que encontra as suas raízes na preocupação central da filosofia.

Idealismo — Fontes (1a Parte)

Abstraindo o psicologismo como teoria da validade das vivências pessoais e dos conteúdos da consciência, a filosofia da ciência literária, e de resto toda a concepção geral da arte, se encaminham para o domínio da idéia e dos diversos modos da sua formalização, derivados do idealismo objetivo e subjetivo.

Neste texto vamos nos ocupar do idealismo objetivo enquanto se desenvolve como filosofia transcendental segundo os modelos impostos por Schelling na sua obra da juventude, abandonando as suas últimas posições místicas ou irracionalistas. Também tomamos o conceito de idealismo relacionado com a concepção do mundo, assinalando os anúncios da sua evolução no sistema de Hegel do idealismo absoluto. Logo o ponto de partida hegeliano da tensão histórica, de um lado, e do outro lado, o impulso tomado da dialética da natureza, de Schelling. Nenhuma idéia poderia ter frutificado no centro do debate da teoria do conhecimento sem que se levasse em conta a tentativa bem realizada de ultrapassagem do criticismo de Kant, mas em contrapartida nem Fichte, nem Schelling e também o próprio Hegel poderiam levar avante a revisão epistemológica com a renúncia dos postulados kantianos da consciência do sujeito e da percepção dos objetos. Como se sabe, o período áureo do idealismo se inicia em Kant, verte-se no subjetivismo idealista romântico e culmina no sistema de Hegel, movido pelo método dialético, até transformar-se no realismo materialista histórico. Neste sentido é que idealismo deve ser tomado como uma filosofia oposta a realismo e não necessariamente ao materialismo.

O conceito de *idéia* implica numa ampla consideração dos fatos universais do pensamento tomados numa perspectiva de transrealidade, colocando-se, assim, além dos fatores psicológicos e da própria realidade externa ao indivíduo. Deste ângulo a distinção tradicional é válida quanto aos dois tipos de idealismo

em oposição a realismo de conteúdo essencialmente naturalista, inclusive do sensualismo de determinação psicológica. De qualquer modo, quando, por exemplo, tem-se em conta a poesia no quadro idealista, logo se reconhece que a determinação do seu existir somente será viável através dos conceitos universais da filosofia. Entretanto o modo especial de diferenciação da idéia é indicativo da forma idealista, nas suas antinomias históricas do objetivo e subjetivo e na forma programática do idealismo absoluto. Seguindo o curso da suprarealidade da idéia surge como uma contingência a concepção geral do mundo, na forma ideológica e até mesmo dogmática. No campo da filosofia da ciência literária assinala-se a problematização num alto grau de definições ou escolhas dessa mesma atitude de concepção do mundo. Claro que as duas primeiras fontes do idealismo possibilitam um desdobramento da concepção, enquanto determinam a posição do sujeito em face dos objetos e enquanto também definem a visão do próprio objeto do ponto de vista da idéia como entidade universal abstrata. Por exemplo, no idealismo subjetivo quase não entra em jogo a particularização da obra em suas manifestações concretas e como se observa em Kant e especialmente no neo-kantismo, as obras apenas ilustram, refletem e reforçam a validade universal do princípio sem interveniência ativa do juízo imediato do concreto, sendo este inferido da razão determinante da norma. Já no idealismo objetivo a idéia é vivificada pelas manifestações concretas do objeto, que por si, e por sua variedade, tem existência própria independente da integração ao sujeito, atenuando-se também o caráter abstrato e perseguindo-se o conteúdo universal desde o concreto cientificamente determinado em relações especiais.

Interessa, portanto, à modalidade do idealismo objetivo a própria vida interior das coisas e das obras até que o seu conteúdo se incorpore à idéia plena de sentido das totalidades ideais vividas na própria extensão complexa do real.

Para desenvolver uma discussão dos pressupostos idealistas na teoria geral da arte, como fonte para análise dos problemas de forma e conteúdo das obras, prevalece de antemão o reconhecimento do objeto, que no nosso estudo é a própria literatura e de um modo mais particular a poesia na sua afinidade histórica com a filosofia. De certa forma alguns princípios estéticos se erguem do

próprio seio do idealismo e se impõem também como concepções não só da arte como da vida. Recordo aqui a intuição sensível como forma de conhecimento, que em Schiller é uma idéia derivada e oposta, simultaneamente, do intuicionismo intelectual de Kant, desde que se considere a estética transcendental como parte do sistema geral da teoria do conhecimento, independente da particularização do gosto e do juízo estético como faculdade de julgar. Parece que não há mais dúvida em se reconhecer em Schelling, dos anos juvenis de colaboração com Hegel, um moderno inovador das unidades do real na filosofia e do ideal na arte, o princípio da unidade na arte repousando no finito e no infinito como predomínios de alternatividade, o que enseja o acesso de Hegel ao idealismo absoluto.

Gostaria de desenvolver de um modo mais livre a utilidade mesma do conceito de idealismo aplicado à literatura, com a relativa independência do campo estético, que Schelling e os filósofos do romantismo alemão escolhem como demonstração ideal do sistema dinâmico do *eu puro* e da idéia, às vezes mística, da razão absoluta. Em primeiro lugar não mais se confunde, hoje, a filosofia do idealismo, que teve curso na Alemanha romântica, com a concepção da vida dos artistas românticos; depois também se deve separar o programa estético dos românticos da construção dos pressupostos epistemológicos de uma nova teoria do conhecimento, problema que iria continuar sendo central em todo o debate filosófico a partir de Kant a Hegel. Com isso quero exprimir a diferença profunda entre o romantismo na sua significação estética com o idealismo filosófico. A conexão entre as duas atitudes deve ser analisada nos domínios da estética geral e da história das idéias. O nosso interesse se desenvolve no âmbito do conhecimento do sujeito e nas suas relações com os objetos e as implicações deste procedimento no campo da Filosofia da Ciência Literária.

Como vimos, todo o problema da filosofia depois de Kant, no evoluir do idealismo objetivo, fundava-se na superação do criticismo e logo no modo como era possível assegurar validade ao pensamento com relação aos objetos. O grupo liderado por Ficthe já não admitia a limitação do conhecimento imposto por Kant, embora aceitasse os modos da percepção. O problema central residia na

determinação dessa validade universal do conceito, ora na dependência da subjetividade, ora se inclinado, na geração moderna de Schelling, para o conhecimento científico. Veja-se que Schelling ao escrever a «Alma do Mundo» começa a sentir a influência da física no campo da galvanização e do magnetismo. Na realidade o sistema kantiano, que Fichte tenta corrigir pela base, limitava o conhecimento a algumas funções mentais e subordinava a experiência às categorias apriorísticas, disso retirando a «coisa em si» como uma condição da experiência no exterior do sujeito, o que gerava uma antinomia insolúvel, de vez que não ora possível distinguir *algo* no pensamento como pré-existente na condicionalidade da experiência. Do sistema kantiano, Ficthe e também Schelling admitiam as leis da funçionalidade do pensamento produzindo a percepção, os dados da experiências e os objetos, o reconhecimento, portanto, de uma atividade da consciência do sujeito. Assim Schelling não tinha outra escolha senão partir da reestruturação de Kant na «espiritualização completa de todas as leis da natureza em leis da intuição e do pensamento». Determinava uma saída para a relação do pensamento com os seus objetos, que equivale ou coincide com o pensamento objetivo como »produção incessante de objetos» e de sua ordem de acordo com as respectivas leis de regulação. Justamente deste ponto é que Hegel vai partir para fundamentar a sua filosofia do espírito na dinâmica da História — na sua tensão — tendo Schelling escolhido o ponto original na filosofia da natureza para, no movimento seguinte, alcançar a razão absoluta e o transcendentalismo.

Ao refutar a epistemologia de Kant quanto à lei da afecção — na diferença entre aquilo que atinge o sujeito e o sujeito afetado — o *a priori* e *a posteriori* — Schelling postula a unidade da inteligência no *eu puro* que produz a mesma ordem objetiva, o seu princípio *da identidade*, ponto essecial da teoria. Assim Schelling pôde ver nas artes o melhor meio para demonstrar o princípio da razão absoluta, ponto de conjugação entre o objetivo e o subjetivo — medida de unidade contra a heterogeneidade intelectiva de Kant. Todas as coisas se encontram (o indivisível) e a partir do seu conhecimento todo antagonismo é ultrapassado, pois natureza e consciência do sujeito — o *eu pensante* — se conjugam numa relação de harmonia e formam a totalidade ou o

universal. A razão absoluta vence a relação antagônica do sujeito e do objeto, do geral e do particular, do finito e do infinito. O pensamento místico de Schelling encontra a identidade além do princípio do próprio saber, logo como uma condição da consciência que rompe a relação de particularização do sujeito e do objeto. Daí a transcendência. A intuição nas artes se resolve no seio desta unidade ou no ponto de união da filosofia da natureza e da filosofia transcendental. O misticismo seria a forma que envolve a conjugação das duas filosofias e a arte «figura» de modo simbólico a união divinatória.

Idealismo — Fontes (2a parte)

Nas «Lições de Estética», contra toda a expectativa, o método dialético de Hegel não desempenha um papel tão importante quanto no sistema geral da filosofia do espírito. Depois é de se considerar, separadamente, na formação do idealismo, em Hegel, os momentos objetivo e absoluto — a tendência ascendente de soluções sintéticas. Sucede que nem sempre as questões de estética e classificação histórica das artes, que em Hegel obedece a uma tipologia evolutiva do alegórico, simbólico e «romântico» ou absoluto de projeção, são elucidativas dos problemas centrais da filosofia da ciência literária à luz do idealismo clássico. Todos os pontos de interesse marcante da filosofia do fato literário, segundo a concepção idealista, gravitam na órbita da teoria do conhecimento e da relação sujeito / objeto. O ponto de partida por nós fixado na estética transcendental de Kant, condicionou as análises posteriores à conceituação formal e lógica da intuição sensível e da percepção. Mas na continuidade vimos que tanto em Ficthe quanto em Schelling a superação de Kant se processa como pura tentativa de romper os limites do conhecimento numa nova ordem reveladora da consciência do sujeito e na escalada para a síntese do real e do ideal. Afora a posição de Ficthe, isolando a natureza, do próprio espírito, e a recomposição de Schelling no sentido de ver no natural a força propulsora das coisas, em identidade com o dinamismo do eu puro, logo erguendo um primado romântico, tem-se em Hegel um filósofo — limite do idealismo clássico propiciando, inclusive, a inversão do método dialético no materialismo histórico. A passagem da concepção ideal para a atitude realista não elimina de vez, no seio das concepções filosóficas da arte, o problema da definição ontológica da própria manifestação concreta da arte, nem revoga a pesquisa essencial da natureza artística, antes transporta todos estes pontos de investigação de um plano a outro, como em Hegel no campo da história, das suas tensões, quando em Schelling o debate se travava no âmbito da natureza. Considera-se, por outro lado, que o

estágio ainda incipiente de ciências como a biologia e a física é um fator determinante da «ilusão» científica quando incorpora grande parte do seu conteúdo à filosofia. Entretanto grandes parcelas do dinamismo do pensamento filosófico foram possíveis através justamente da observação dialética da natureza e das leis que regulam as suas forças, neste ponto omitindo-se o sistema de Hegel na concepção positiva dos fatos materiais. Também na consideração filosófica da literatura a idéia moderna, originária sem dúvida do romantismo literário, e não do idealismo clássico, do conflito de forças e do antagonismo social, tem sua motivação básica inclusive, no dualismo homem e natureza e alcança significação metafísica no pensamento dos filósofos irracionalistas da teoria da vontade, ao redor do grupo de Schopenhauer. Veja-se como em Schelling se acusa uma preocupação quanto ao discursivo e ao intuitivo quando ele tenta ultrapassar o formalismo kantiano, mas a partir de um Goethe, um Schiller e outros poetas-filósofos já não se pode pensar em termos de confrontação formal, implicando os problemas insurgentes na base unitária do espírito e da natureza independente da questão do método. Assim somente a manifestação concreta da literatura, no período coincidente com a formação da filosofia idealista alemã, pôde demonstrar toda a riqueza de possibilidades do dualismo espírito e natureza, que conforme já observamos teve no espírito religioso a sua consagração e prolongamento, evitando-se, até, a esclerose de todo o pensamento romântico.

A visão que Hegel tem das artes segue a mesma idéia, quase, da tensão que ele aponta na religião e por conseguinte na finalidade ética ideal a que se propõe como imperativo da auto-consciência, que assim transcende o ser individual para o ser abstrato, o que equivale, na linguagem da sua «Fenomenologia», à arte absoluta. Vê-se que Hegel aceita, em arte e em religião, do ângulo idealista, os dados da revelação.

Todavia há de se considerar as artes, sob o idealismo, de um lado como manifestação suprema da idéia, mas do outro lado como manifestação concreta do real, logo como condensação do espírito pelo condicionamento do momento histórico e da nacionalidade. Ali onde o espírito reflete, simultaneamente, a idéia reduzida ao nível da consciência dos indivíduos e onde a própria idéia

transcende, no seu impulso abstrato, o próprio ser. Assim a noção da idéia compreende a reformulação dos conceitos ontológicos e o dualismo existencial se resolve no absoluto pela afirmação categórica da idéia na sua expansão, o que também em Hegel se denomina panteismo místico. Partindo-se, por exemplo, de Platão e do Plotino vê-se a idéia da unidade consciente na conjunção do espírito finito e infinito, contudo em Hegel as coisas possuem uma imanência divina que se articula como substância ao modo humano de realização do espírito. Nesse sentido se pode falar em ideal, desde que ele fique relativamente subordinado ao conhecimento e às suas leis de evolução. Logo a superação de toda impossibilidade de união e síntese nos diversos graus do conhecimento e do próprio viver — a quebra intencionada das antinomias — enseja essa atitude um ideal absoluto, tanto que há uma passagem do religioso para a universalidade humana centrada na ética, com Hegel.

A observação — bem realizada que se pode distinguir no idealismo absoluto, na sua articulação com o idealismo objetivo e subjetivo, é o reconhecimento da idéia como força construtiva da realidade em si, uma realidade afinal plena de sentido, complexo universo de múltiplas formas. Por outro lado, o idealismo subjetivo tanto quanto o absoluto, vêem na idéia a validade do princípio universal que penetra nas mutações do real e informa a base da própria realidade. No idealismo absoluto toda tensão tende a se resolver na fusão de sujeito e objeto ou na forma da unidade. Tanto que a dialética aproxima as forças dualistas e na unidade manifesta a lei da sua união e permanência. O antagonismo marca o seu triunfo em grandes sínteses ideais ou absolutas. Para chegar ao princípio geral, Hegel constrói todo um sistema lógico a que submete as outras partes da sua investigação filosófica, um panlogismo, afinal.

Contudo, como considerar dentro deste quadro de idéias que acabamos de resumir, o ângulo hegeliano da arte? De início assinalamos que a estética de Hegel não extrai sua força do método dialético. Creio que foi na teoria da identidade de Schelling que Hegel encontrou o ponto de evolução do idealismo absoluto e a abertura para o caminho da literatura e da ciência fundadas na transcendência da lei natural e do espírito. Surge por este caminho

de acesso uma consciência histórica direta e lúcida, que como haveria de ser, possibilita a conversão do método dialético no materialismo histórico. As primeiras posições de Feuerbach, que Marx corrige e estende no modo concreto da infra-estrutura econômica, demonstram bem a lucidez histórica como lastro da evolução do pensamento materialista desde o conflito de forças da natureza (na biologia e física incipientes) até o conflito estimulante de classes em direção ao princípio de identidade, de unidade, de fusão do sujeito objeto, que seria a meta comunista, o seu ponto ótimo na escalada do progresso.

Então parece lícito que Hegel transportou para o âmbito das ciências do espírito as próprias regulações da lógica. Mesmo assim em Hegel encontramos alguma coisa que se chamaria o método histórico *espiritual*, embora nele não haja a preocupação central com os temas da história literária e da estética, esta considerada dentro do sistema hegeliano como vendo a arte corporificada no mesmo idealismo *revelado* da religião, o que não impede de serem colocadas as questões românticas ou jacobinistas do nacionalismo literário, do espírito das gerações e dos povos, etc.

O que se deseja também exprimir é que embora Hegel persiga a unidade da idéia e experiência na História, ao modo sistemático como o fez pela dialética, a regra do hibridismo, longe está de posições como as de um Goethe, um Schopenhauer. Goethe procurava a base na unidade da natureza. Veja-se o problema da privatividade da história literária e dos seus fenômenos ontológicos. Não uma dependência aos dados gerais da história dita universal dos fatos materiais, assim uma história do próprio espírito e da consciência humana. Sucede que em Hegel houve a tentativa de unir a história pragmática dos acontecimentos com a história do espírito e das idéias. A absolutização seria o objetivo a atingir desde estas duas perspectivas de síntese. O que se denomina redução histórica como uma idéia do «cosmos histórico». Claro que Hegel intenta retirar da História a força viva do pensamento, tanto quanto Marx o fez com os processos da cultura fundados em causas materiais e Darwim realiza a lei da seleção partindo de idêntico princípio de força e economia na sobrevivência das espécies. Basta ler Morgan e Wallace, ou as análises dos modernos princípios genéticos em biologia.

Compreende-se que Hegel, no sentido do idealismo absoluto como direção de pensamento para um fim, era inclinado a ver na idéia do ser e do seu devenir uma identidade de destinos fundados na justaposição dos acontecimentos históricos — dando vitalidade e eternidade à história. A isso se pode considerar uma dramatização dos processos pragmáticos da história em categorias metafísicas ou, se for preferível, pragmatismo ideal dos fatos. Alguém escreveu que essa atitude diante da história e do posicionamento do homem é, em Hegel, «pantrágica». Logo também se acompanha a idéia, que parte do universal e do absoluto, para a prova histórica ou para a concreção dos fatos, dos diversos graus ou fases da consciência e encontra o seu desenvolvimento dentro da dialética. O lado fascinante do pensamento de Hegel a respeito do destino histórico do homem. Mas seria essa uma atitude capaz de suportar o rigor da própria realidade histórica? Vemos a tão famosa profecia de Hegel quanto ao fim das artes no mundo do equilíbrio, no processo terminal do mundo burguês, com a mesma fascinação e lucidez com que acompanhamos a sua visão historicista ideal? Talvez a filosofia moderna, na sua feição existencial e fenomenológica, tente uma resposta no própria seio da negação ou do niilismo.

Hegel faz a tentativa de submeter ao sistema lógico e ao pensamento racional o aspecto contraditório da negação, que os românticos elevam à experiência da própria vida, como se pode observar nos poetas — filósofos ao tempo de Novalis e Jean Paul. O culto romântico do sofrimento como purificação do espírito (ver Werther) assume em Hegel uma concentração dialética, pois o objetivo da unidade e da identidade passa pelos sucessivos estágios da existência, de um grau de inferioridade para o grau de superioridade, num movimento de ascenção. A experiência absoluta sendo também o saber absoluto no jogo contraditório e interno da mesma consciência. Superar todos os graus dessa escalada é vencer, dialeticamente, a tensão e identificar-se com o *Todo*. O princípio da negatividade ou do niilismo ideal é o motivo condutor do processo de ascenção ao espírito absoluto. O caminho que a arte deveria percorrer, segundo Hegel, no programa do idealismo sintético ou absoluto. Hegel escreve na «Fenomenologia do Espírito»: — «O espírito só conquista a sua verdade quando

encontra a si próprio na dilaceração absoluta». Para Hegel, permanecer nesse estado significa «a força mágica que converte o negativo no ser» (idem). Pois «viver no positivo é renúncia», uma atitude que ele considera falsa, de nenhuma significação espiritual, puro estado de abandono, sendo a própria morte, para o espírito, «o lugar onde ele se encontra e na morte se conserva, ultrapassando o medo».

O Irracionalismo e a Literatura

«O que falta à nossa época não é a reflexão, mas a paixão».

Kierkegaard — 1830

O idealismo filosófico, tal como foi poderosamente estruturado como sistema racional, encontraria a sua primeira fratura no irracionalismo, cuja característica básica é de natureza anti-histórica, segundo a reintegração mítica do destino do homem na concepção mística de Nietzsche.

A ampla modificação dos pressupostos intelectualistas se iniciaria no período imediatamente posterior à morte de Schopenhauer, em 1860, e com a influência, de certo modo tardia, das suas idéias voluntaristas. A audácia filosófica de Nietzsche, tantas vezes manifesta numa interpretação obscurantista, a música de Wagner que o próprio Nietzsche descreve como inspirada em Schopenhauer, formam o quadro do irracionalismo no seu surgimento, cujos efeitos vão explodir com violências nos anos finais de Nietzsche e logo a seguir à sua morte em 1900. Assim se cumpre a correta observação de que um sistema filosófico somente penetra com vigor na geração subsequente ao seu aparecimento. É o que aconteceu, modernamente, com Kierkegaard, Dilthey e Husserl.

À teoria da vontade de Schopenhauer, ao irracionalismo de Nietzsche, vai se juntar o pragmatismo de William James com a revelação dos estados místicos do conhecimento, formando uma nova linha filosófica que mais tarde seria complementada pelas diversas formas do intuicionismo e com a repercussão contemporânea do existencialismo e da fenomenologia.

De qualquer modo se reconhece, na crise dos sistemas filosóficos do idealismo clássico e sobretudo na revogação do

racionalismo histórico hegeliano, uma abertura para a liberdade interior diante da inorganicidade objetiva e abstrata da realidade dada ao conhecimento intelectual, o que significa uma dissolução dos critérios formais especulativos.

As artes passam a viver o percurso contraditório de filosofias a-sistemáticas e de matizes históricos individualistas, suportando, por outro lado, o impacto materialista da ideologia marxista; também a reação contra o irracionalismo desenvolvida pelo positivismo como veículo filosófico da confiança «religiosa» nas ciências e na razão, o que enseja, na formação da arte moderna, uma vigorosa luta contra a rigidez dos princípios místicos cientificistas. Tudo isso vai possibilitar atitudes extremas, elitistas e solitárias como no expressionismo, surrealismo, na ficção do fluxo da consciência, enfim na segregação social num complexo de imagens de um mundo carente de significado externo e ausente de objetividade conceitual.

Mesmo a considerar a tentativa de uma conciliação entre tendências filosóficas, ao nível da consciência do ser, dificilmente se pode disfarçar o irracionalismo como elemento original da contradição. Assim, por exemplo, quando Sartre procurou uma convivência filosófica do niilismo existencialista com o materialismo histórico, através da sua teoria dos «conjuntos práticos», na «Crítica da Razão Dialética», vimos que não lhe foi possível dissimular o irracionalismo que nem sempre se neutraliza na nova ideologia sartreana da liberdade da consciência.

Toda a literatura moderna, quer pelo envolvimento dos novos métodos psicanalíticos, quer ainda pela extensão da idéia romântica do subjetivismo e da liberdade da consciência, exprime, de modo paralelo, e às vezes simultâneo, atitudes intuicionistas e irracionais. De qualquer forma, mesmo que se considere essas posições como francamente frontais ao racionalismo como fonte de todo o conhecimento, não perdem elas a sua ligação, às vezes íntima, com as concepções idealistas de raízes clássicas. Contudo acompanha-se no irracionalismo uma natureza mística que no intuicionismo se reflete na atitude de contemplação espiritual ou revelação. Neste último sentido Schelling pode ser considerado místico na disposição da faculdade revelada do conhecimento, tanto quanto Schopenhauer, no seu voluntarismo

pessimista, contrabalança a pura contemplatividade intuitiva com o regresso à percepção formal de Kant, em grande parte adotando a formulação do idealismo subjetivo e portanto admitindo a condicionalidade dos objetos à consciência. Assim uma ideologia também voluntarista, está apenas adotando o irracionalismo com decisiva recusa dos determinismos da ciência e da história, o que fere no centro o que há de essencial no idealismo de Schelling e de Hegel.

Toda uma linha pessimista da arte, quase ao final do século XIX, se inicia e evolui em torno do essencialismo da vontade, cuja vitória, para alguns, estaria na contemplatividade quietista, nos valores estéticos supremos, sendo a própria arte o único objetivo ideal de validade universal-humana, o lado oriental ou nirvânico de Schopenhauer, a sua «árvore bhodi». Por este ângulo o último romantismo reflete e reforça a tendência idealista existencial da negação e se evade das contingências da realidade presentificada de modo prosáico. Neste ponto Nietzsche, com a sua teoria do «eterno retorno» e vontade do poder, estabelece as contradições fundamentais de uma cultura e de uma filosofia em crise de sistema e renega a validade das leis objetivas. Na verdade Nietzsche, aceitando a teoria de Schopenhauer, com o mesmo ardor de Wagner, tenta convencer-nos da inversão do pessimismo em infinitas possibilidades de realização humana, isto é, partindo da idéia do sofrimento para dele extrair toda a energia vital necessária ao destino messiânico do ser. Afora o caráter místico, essa atitude antecipa a concepção da vida, de Freud, e determina, por exemplo, toda uma estética realista-burguesa em Thomas Mann. Mas em Nietzsche há uma valorização sistemática de realidades ocultas e místicas e do heroismo obscuro dos homens ou de certa raça de homens, idéia intensamente deturpada, desde Gobineau, pelo fascismo. Tanto quanto Schopenhauer parte da análise e apologia da loucura e da revelação de estados puros, Nietzsche converte o seu pessimismo original em fonte de élan vitalista e no conhecimento místico da potencialidade humana. Basta examinar, no plano estético, a sua famosa interpretação da tragédia grega na tipologia do dionisíaco e apolíneo.

A literatura absorve e contém em certa escala, apenas a «mitologia» da história, exprimindo por outro lado a negação como princípio da vontade e da decisão consciente, prefigurando-se,

assim, o livre arbítrio dos existencialistas. Logo o culturalismo de um Nietzsche, como aceno a uma nova concepção da liberdade fundada na consciência profunda dos dilemas existenciais e contradições frágeis e primitivas do ser, tem sua raiz no voluntarismo de Schopenhauer. Portanto uma filosofia também emocionalista e dolorosa, daí porque transcrevi de início a epígrafe de Kierkegaard, de 1830, mesmo advertido de que um século depois Sartre diria que «o homem é uma paixão inútil». Mas toda a orientação filosófica dos homens que julgaram se retirar de vez do idealismo clássico, somente se faria sentir, de fato, no nosso século, não só pelo existencialismo como pela controvérsia fascista. Situação, singular se considerarmos, por exemplo, o raio de influência de Nietzsche em escritores de tendências diversas, como no precursor do teatro do absurdo, Strindberg, no romance realista de Thomas, Mann, na psicanálise de Freud, na filosofia de Ortega y Gasset, na axiologia de Scheller, no lirismo de Rilke, no ato gratuito existencialista, no amoralismo de Gide, etc. No forte acento esteticista da literatura moderna e em parte no seu caráter hermético e obscuro, esse tipo de irracionalismo sacralizado e mitológico é evidente, tendo-se em conta a concepção de Nietzsche da natureza estética da própria vida e do mundo como fenômeno de pura estesia, instrumento do êxtase ou da embriaguês dos sentidos, a dimensão dionisíaca da sua teoria, e como um grande disfarce, a máscara apolínea na famosa característica da cultura grega.

Assim, parece uma tolice o interesse que se possa dedicar à literatura e às artes que não derive de interesse mais profundo, ainda, pela vida. Tal como Kierkegaard pôde dizer com exatidão, o pensamento e a existência são colocados no mesmo plano e simultaneamente, o que significa também a paixão pela vida naquele sentido dramático do emocionalismo de Diderot e do próprio vitalismo primitivo e atávico de Nietzsche. A literatura com Balzac, com Sthendal, por exemplo, pode muito bem revelar as tramas sociais da existência, mas o seu principal objetivo é sem dúvida a dramaticidade da condição humana. Por isso a filosofia de Dilthey, cujo tema central é a compreensão da vida humana, repercute tão vigorosamente no pensamento moderno, na superação das antinomias dos sistemas absolutos e opostos, como nota Julian Marías. E o próprio Dilthey afirma que «a última raiz da visão do mundo é a vida» — «Teoria da concepção do mundo».

Teorias fenomenológicas e existencialistas I

De início vamos colocar uma perspectiva esquemática da fenomenologia, para, em seguida, compreender a sua extensão nas várias versões do existencialismo. Numa segunda etapa examinaremos o conjunto dessas duas posições no seu impacto sobre a literatura. Deixaremos à margem todas as questões, quase, que não derivarem diretamente da conceituação filosófica do problema, bem como dispensaremos, por falta de tempo, o exame de obras e autores. Os esquemas apenas vão considerar as questões do embasamento filosófico da literatura desde aquelas duas perspectivas e ao nível geral dos conceitos.

Num primeiro plano a fenomenologia, como teoria pura e simples dos fenômenos, prende-se à revelação dos objetos ao nível da consciência. Daí voltar-se contra o positivismo como sistema e ser por natureza anti-psicologista, considerando-se a psicologia estática dos fins do século passado e o atomismo psicológico. Mas num segundo plano, recuando à posição de Kant, vê-se na sua fenomenologia geral uma formulação prévia à Metafísica com o fim exclusivo de delimitar um território de separação entre faculdades, vedando a conversão do sensível no inteligível. A determinação dos limites das duas formas de percepção e apreensão dos objetos.

Na moderna fenomenologia persegue-se a introjeção do objeto na *consciência viva*. O objeto é um *dado* que a própria consciência gera. Distinga-se entre ôntico e ontogenético. Logo uma categoria que deriva do absoluto, mas em Kant havia encontrado definição sob análise do movimento e do repouso, isto com referência à representação. Precedendo Kant, por exemplo, Lambert, criador do termo fenomenologia, usava-o sob a rubrica geral de uma *teoria das aparências*. Estudo que na prática da discriminação entre Lógica e Psicologia (positivista) exprime, quanto à segunda, os fenômenos da consciência e, à primeira, a análise do pensamento como ordem.

Entretanto é Hegel quem define com segurança e precisão a verdadeira teoria fenomenológica do espírito, no sistema de uma doutrina rigorosa das formas sucessivas e fenomênicas na consciência. Talvez uma oposição à teoria da desintegração do *eu* no pensamento e ceticismo de Hume. Isto se explica desde que em Hegel o processo sucessivo da impregnação de *dados* na consciência levaria, fatalmente, a um absoluto. Singular que noutra direção, este mesmo encadeamento dialético dos dados sucessivos de Hegel, levaria no marxismo ao conceito de totalidade como categoria ontológica, como definição do ser. Mas em Kant, como se observa, há uma subjetivação do valor categórico absoluto como dicotomia sensível%inteligível. Kant elaborava um a priori à metafísica. Por sua vez Husserl, modernamente, põe o problema metodológico da fenomenologia, partindo, inclusive, de formulações matemáticas e da idéia de conjuntos. Husserl define com muita propriedade e vigor a metodologia da percepção e do essencial. Já não me refiro às essencialidades platônicas, o que adiante será discutido. Assim são necessárias distinções. O traço entre a fenomenologia, por exemplo, e o existencialismo agnóstico, a união entre um Husserl e um Heidegger, as posições do catolicismo existencial de Gabriel Marcel, o existencialismo neo-marxista de Merleau-Ponty, de Paul Ricoer, as colocações de Sartre no plano do consciente e do arbítrio se prendem ao corpo sistemático da fenomenologia do ângulo metodológico da *faticidade*. As distinções ocorrem noutro campo de conceitos, logo no envolvimento doutrinário do método.

Mas é com Husserl que surge a famosa teoria da «epoché», base do seu método. Parte Husserl do anti-psicologismo, como vimos, para reivindicar os direitos intrínsecos de uma Lógica verdadeiramente *pura*. *Pura* é aqui empregado no sentido matemático do termo. Em grande parte Husserl recusa o historicismo e do discurso semântico. Refuntando o «vício» metafísico do transcendentalismo, ele recusa, também, a suposta idéia de um mundo fora da consciência, ou melhor, uma recusa provisória, a aplicação de um parêntesis, a suspensão do juízo intercalada entre a consciência e o mundo objetivo. Mesmo que seja o mundo subjetivado pela fantasia, a recusa persiste na base. A *epoché* suspende o juízo sobre a *coisa natural*. A meia — relação com Descartes, adiante analisada.

Logo para Husserl os dados da consciência só a ela pertencem. *Dado* é uma palavra-chave da fenomenologia. Por deliberada intenção lógica, suprime o que está fora da consciência — seja a coisa real, intuição ou fantasia. Não é o mesmo que a *coisa em si*. Mas tudo quanto não seja produzido de modo puro pela consciência ou que ela não apreenda *como intenção*. O ato intencionado como suporte de todo o juízo. Verdade que há o meio — juízo e os aspectos da realidade ideal tendem à concreção, pois na consciência há sempre um inclinar-se para, um tender para. O sentido de direção é essencial na operação consciente. Deste modo o indivíduo consciente apreenderia *por si* a corrente ou fluidez vital, humanizando-se, desde que o consciente puro é o consciente vivido como correlato essencial. Levanta-se contra a fenomenologia uma posição de neutralidade. Heidegger reduz a filosofia ao *nada*. Mas a fenomenologia é sempre intencional. O modo de superar esta acusação estaria no fato da ressalva fenomenológica da *certeza do dado* consciente e vivido o que levaria, pela ultrapassagem individualista, à epistemologia ou conhecimento objetual científico.

Na verdade Husserl recusa, sistematicamente, a dogmatização e o mundo natural decorrentes do antropomorfismo e funda a *epoché* numa paralela lógica da refutação, também, do pessimismo. Distancia-se das correntes ceticistas neste ponto essencial. Assim a neutralidade é, como se diz, apenas um erro fundamental na interpretação do *dado*. Esta passagem é de difícil solução, caso não aceitemos o método da suspensão do juízo tal como é formulado no sistema lógico. Para Husserl uma coisa é uma coisa livre de outros usos ou conotações. Fala de um utensílio como entidade pura e vê em algo como um martelo um objeto com uma forma maleável e adaptada sem dúvida ao uso concreto e funcional, mas continua sendo o que é. Assim parece ocorrer uma relativa negação do natural, de vez que a fenomenologia pretende demonstrar a distância ou abstração de relações sujeito%espaço% objeto. Note-se que os dados da consciência são neutralizados ou retirados de contiguidades extra-conscientes. O que significa um correlativo com o cartesianismo, inclusive pela substituição consagrada do *cogito* pelo *cogito cogitatum*. Apesar da afinidade, a distância está no fato de que Descartes é visto no quadro de um iluminismo totalmente lógico como sistema organicista.

Mas a consciência é, ainda, para Husserl um correlativo intelectual. Na verdade a consciência, como ele a define, não possui um «conteúdo», mas fenômenos puros. Algo como a autonomia da consciência como primeira prerrogativa do ser, mas independente do próprio ser. A intuição vale, portanto, *por si* como gnose limitada ao que é como tal *e não ao que pode vir a ser*. Oposição Heidegger e Husserl. O *Dasein* de Heiddeger como *o ser aí* remete ao consciente de Husserl como a consciência do ser enquanto entidade fenomênica.

Persegue-se uma essência eidética. O *eidos* como intuição ou *dado* do absoluto. Tudo se resume e se encaminha para uma axiologia dos limites do pensamento puro. Assim em Max Scheller, Hartmann ou o ser como valor autônomo. A existência *entre* as coisas pode causar desde a náusea sartreana à dúvida que a *epoché* contorna girando distante do *cogito* cartesiano. Na obra literária, por exemplo, toda autonomia é relativizada.

Mas em Husserl não há, como habitualmente se julga, com base ainda na teoria das aparências, uma negação dogmática radical, mas o que é diferente, uma reflexão radical, assim ele o confessa em *Ideen*. O dado não seria um *reflexo*, como na psicologia, que o encara desde a consciência. Contudo uma verdadeira consciência material do fenômeno. Um meio regresso a Kant. Ou se se preferir, uma direção do sujeito no sentido da inclinação a que antes nos referimos. Mas do *sujeito em si*. A abordagem religiosa e mística fenomenológica apresenta, porém, outra versão. Afasta-se do sistema material do *quanta* em física e da lógica matemática de um Frege, por exemplo, para atender a uma direção da ontologia ética e a uma reversão da psicologia fenomenológica. Em literatura a fenomenologia se liga à epistemologia e ao estruturalismo, a questão da estrutura e do ser. Mas já ocorre, hoje, uma substituição dessa atitude pela antropologia poética fenomênica. De qualquer modo o ceticismo não é tão radical assim, pois a fenomenologia leva à filosofia do espírito e à procura de um absoluto nas realidades de fato vivenciadas.

Conclusão do esquema

Assim, ao nível dos conceitos esquemáticos que apresentamos, a fenomenologia é antes de tudo uma *atitude* diante da aporia da existência material do mundo exterior e do mundo interior ou psíquico. O seu lado psicologista, inevitavelmente.

Na construção da teoria fenomenológica haveria de se destacar o seu processo fenomênico desenvolvido no idealismo filosófico. Em Hegel, por exemplo, no idealismo absoluto, *só é real a idéia*, mas em Kant e do ponto de vista subjetivo, *somente há fenômenos* e as coisas ou como ele diz, os *números* não podem jamais ser atingidos. A existência do mundo não é negada, mas vedado o seu exato conhecimento, tal *como o mundo é*. Kant tantava uma conciliação do ceticismo de Hume com o realismo chamado de *senso comum*. Para a representação das imagens em Hume — o seu fenomenismo — a realidade externa e a alma ou espírito são negados e substituidos por meras impressões, cerceando, assim, de uma vez, o cartesianismo que distinguia no pensamento do homem uma *alma*, fechada em si mesma, e automatizando as próprias impressões, justificando-se a razão como meio de conhecimento através das mesmas impressões da realidade exterior, que pode assim ser *explicada*. Um mecanismo, afinal. O dualismo cartesiano corrige a teoria escolástica do substancialismo do corpo e alma, como os dois princípios metafísicos aristotélicos da substância singular ou única. Entretanto Husserl não considera a fenomenologia como simples estudo descritivo dos fenômenos, mas como uma forma de ir além do próprio fenômeno. Marginalizando o problema das realidades substanciais da matéria e espírito, atém-se à intuição imediata do fenômeno como atitude incapaz de dúvida. Logo não há negativa como em Descartes, cujo ceticismo recusa tudo quanto não seja evidente, mas em Husserl apenas uma contemporização ou um parêntesis das questões *falsas* ou improváveis pela intuição direta dos fenômenos. Assim uma «suspensão do valor». Diferentemente da psicologia descritiva da consciência, o eidetismo de Husserl obriga a uma reflexão do sujeito, como *eu puro* não determinado pelos objetos. A consciência estrutura-se de modo autônomo através das «essências», essências da percepção, frise-se. Essas essências operam sobre os dados *verdadeiros* do juízo. A arte, por

exemplo, seria um quase-juízo intencionado, e não um produto ideal como nas essêcias platônicas das coisas possíveis. A base do essencialismo da moderna consciência é a própria relação com as coisas, na redução eidética de valor universal. A conversão do *dado* revelado à consciência, a uma forma, criando-se a intuição eidética. Para Husserl é relevante que haja uma *direção* ou *tendência*, pois a «consciência é sempre a consciência de algo». Para Husserl não é vedado o caminho a uma teleologia da estrutura consciente do ser. E para ele, aquilo que se pensa — o objeto pensado — é imediato como o próprio ato do pensamento.

Com os existencialistas, e também com Heidegger, a fenomenologia não reconhece o mesmo valor dado à consciência por seu teórico, nem se considera a *epoché*, pois preferem situar e definir o ser das coisas.

Teorias fenomenológicas e existencialistas II

> «...O que está além, pressentimos apenas na expressão do animal; pois desde a infância desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos. Ah, esse espaço profundo que há na face do animal. Isento de Morte. Nós, só vemos morte. O animal espontâneo ultrapassou seu fim; diante de si tem apenas Deus e quando se move é para a eternidade, como correm as fontes».
>
> *Elegias de Duíno — 8a elegia — Rilke.*

Apesar do sentimento geral do nada, que gera a angústia existencial, o pensamento existencialista, como em Husserl, não se subtrai ao ato da vontade cujas raízes mais profundas estão no irracionalismo e no intuicionismo. O próprio Husserl afirma que «a dúvida universal pertence ao reino de nossa completa liberdade». Nesta direção a fenomenologia pura não descreve o extravio do homem no mundo das coisas, mas o projeto de Husserl é encontrar um meio para a certeza do real e uma fórmula capaz de fazer com que o homem ultrapasse a desorientação niilista. Para ele todo o processo filosófico é radical como suspensão da própria existência do mundo e por isso rompe as cadeias do objetivismo filosófico e prefere situar-se na atitude da redução como base subjetiva para pensar todas as coisas dadas ao homem. A isso os comentadores de Husserl chamam a sua posição subjetivista racionalista «muito mais acentuada do que em Descartes».

Para muitos, o existencialista ateu é «inexistencial», pois a filosofia da existência pressupõe um fim positivo ou um humanismo. As tentativas de ajustamento que tanto Heidegger quanto Sartre fizeram nessa direção nem sempre revogam as atitudes originais agnósticas ou a chamada indiferença filosófica. Sartre em «O Existencialismo é um Humanismo» procura situar-se

no centro da ação humana e renega algumas importantes colocações de «O Ser e o Nada». Heidegger na «Carta sobre o Humanismo», dirigida a Jean Beufret, nem sempre consegue livrar-se da acusação de neutralidade e indiferença quanto aos valores humanos mais altos. Sobre estes pontos voltaremos adiante, mas por enquanto considere-se o existencialismo mais como uma experiência filosófica, no sentido passional e biográfico de Kierkegaard, que como um sistema. Na mesma linha sempre se considerou Pascal. Assim a literatura de ficção, o drama, o conto, o romance, e com exceção da poesia (salvo o caso de Francis Ponge) serviram de *medium* para a vivência da idéia existencialista desde a sua origem moderna, com Kierkegaard que temia, que após a sua morte, «os professores» expusessem as suas idéias como sistema acabado e distribuido «em seções, capítulos e parágrafos». L. Chestov diz que ele sempre preferiu a sutileza do pensamento. E escreve: — «Antes de Heidegger, Kierkegaard pertencia à ordem do ensaio, da psicologia, da estética, da teologia e da literatura. Após Heidegger, passou à ordem da filosofia» (Kierkegaard et la philosophie existentielle). Heidegger era «o professor» que Kierkegaard temia.

Nos quadros da literatura moderna, o existencialismo é, para nós, uma equação filosófica destinada a analisar, pela ontologia, o triângulo tempo, espaço e ser. Assim um triângulo que coloca, simultaneamente, a questão do significado e da transcendência. Mas não a resolve, pois oferece um número maior de indagações que de respostas. A segunda parte de «O Ser e o Tempo», de Heidegger, jamais foi escrita e isto é significativo. A própria contingência como suporte do fato existencial cria uma literatura que vê no homem, como natureza, uma negação fatalmente característica.

Contudo o esforço de sistematização foi levado a efeito por Heidegger, numa transposição da fenomenologia pura de Husserl, segundo um modelo vocabular inédito em filosofia e transitando para a ontologia com ultrapassagem da metafísica. O existencialismo ateu, de um Sartre, é num primeiro momento a versão francesa e para a clareza francesa, do pensamento de Heidegger acrescentado da incursão pela literatura de ficção. Ora no uso dos temas do quotidiano e da mundanidade, como na «Prostituta

Respeitosa», ora nos dramas de contextura simbólica. Com exceção de Simone de Beauvoir, esta literatura é exercida por muitos escritores que recusam a denominação de existencialistas, como é o caso de Bataille, de Camus. O próprio Heidegger não se confessa um existencialista. O que sucedeu, na realidade, foi o que se pode chamar um processo de *secularização* do existencialismo puro de Kierkegaard ou uma atitude conversiva à ontologia ora como reflexão, ora como negatividade. Mas no curso conversivo do existencialismo original dinamarquês para a multiplicidade de teorias do nosso século, o existencialismo atendeu sempre uma crise, a uma situação de conflito ou guerra. Já se notou que Heidegger escreveu o «Ser e o Tempo» após a primeira guerra, em 1927, e Sartre o «Ser e o Nada» nos anos de 45. E no entanto o existencialismo emotivo e apaixonado de Kierkeggaard surge na «apática felicidade» de um país nórdico...O que era uma experiência de vida, como a de Pascal, e assim a de Kierkegaard após o rompimento do noivado com Regina Olsen, passou a ser uma experiência da angústia coletiva cuja única solução, no autêntico Camus, era o suicídio de todos...

Na verdade todo o problema da indagação existencialista está no uso da liberdade diante da ausência de padrões para a decisão ou resolução do ser no tempo, e isto gera a angústia existencial e portanto daí derivam as questões da autencidade, do arbítrio, da desvelação ou desocultação. No período crítico da guerra a literatura reflete os grandes problemas da *neantização* e cada escritor existencialista funda a sua própria ideologia, desde o *delírio* de Bataille à *revolta* de Camus. De qualquer modo desde Hegel e no próprio Kant já se pode vislumbrar uma estimativa da inquietação do ser. Em Kant pela afecção do pensamento no ser, que não produz a ordem da sua realidade e que se limita pelo conhecimento, tentando uma libertação intuitiva da cadeia imposta ao ser; em Hegel no princípio da negação centrado na alteridade, afinal o *não-ser* ou a contradição inerente à certeza e à evidência das totalidades na dialética do eu e do não eu. Recordo a irônica expressão: o «eu decapitado», aplicada a Ficthe, parece, por Adorno.

Na «Carta sobre o Humanismo» Heidegger procura situar melhor a «Lógica e os Valores» do seu incompleto «O Ser e o Tempo» e regressa ao poeta Hölderlin dos seus primeiros estudos.

Permanece cada vez mais um pré-socrático e tem em Parmênides o modelo. Mesmo escrevendo «O Ser e o Tempo» no curso de uma séria crise européia, Heidegger se transpõe ao mundo da filosofia grega, retirando da sua obra básica qualquer relação direta com os problemas sociais contemporâneos. Mesmo alienando-se da realidade presente, nela se volta no mesmo sentido do mito de Empédocles e como Sócrates prefere apostar na verdade e correr o risco da morte. Na realidade Heidegger põe em questão um problema de metodologia filosófica tradicionalmente negligenciado, o fato de a Lógica não refletir sobre o *Logos* e considerar ponto passivo que «o pensamento é idêntico à representação» na generalidade dos conceitos, «de um ser que é, no seu ser». Uma carência de epistemologia lógica sobre o seu próprio objeto. A lógica não se questiona como tal. Para ele o pensamento deve se concentrar na «verdade do ser e regressar ao *logos* original. Neste sentido intitula-se um pré-socrático. Não despreza, diz, «a cultura, a arte, a religião e a ciência», conquanto, ressalvamos, permaneça, em questão de valores ditos supremos, relutante em aceitar a sua pura e simples nomeação. Defende-se de adotar a mitificação do «Deus morto» de Nietzsche e confessa não renegar esses valores da «dignidade humana». Cito: — «Trata-se antes de compreender, afinal, que é precisamente a designação de valor que priva da sua dignidade o objeto assim valorizado. Quer dizer: a apreciação de algo como valor reduz o objeto da estimação humana. Mas aquilo que algo é no ser não se limita à sua *objetividade*, até mesmo quando esta tem o caráter do valor. Toda a valoração, incluindo a positiva, é subjetivação. Sobretudo a proclamação de *Deus* como o «valor supremo» é uma diminuição do Ser divino. Aqui, e sempre, o pensamento orientado por valores é a maior blasfêmia para com o Ser, que se possa imaginar». (Grifos e aspas da própria citação). Também Kierkegaard, noutro plano, o do conhecimento, considera uma blasfêmia a tentativa filosófica da determinação da natureza de Deus, e recusa, no quadro histórico, as fontes de informações sobre Cristo.

Heidegger *pensa* a verdade do Ser e não aceita certo tipo de subjetivismo que enfrenta o Ser como objeto, num processo de redução. O seu conceito de que o homem é um «estar no mundo» não é, como ele diz, «terrestre», antes transcendental. Heidegger vê o mundo como «patencidade» ou «evidência» do Ser e o homem

colocado em situação, como *ek-sistente*, logo o mundo pensado sob este aspecto da *ek-sistentia* é de certo modo o transcendente». E defendendo-se da acusação de niilismo de valores, acrescenta na «Carta Sobre o Humanismo»: — «O homem nunca o é em primeiro lugar na terra como sujeito, quer singular, quer coletivo. Também não é nunca e exclusivamente sujeito correlacionado com objetos, de maneira que o seu *ser* residiria nesta relação». «Heidegger apenas reconhece a limitação do conhecimento humano e escalona a sua atividade, primeiro, na questão da verdade do ser e depois no *ser sagrado* e no *ser divino*, em Deus. É o que ele chama «a pobreza da *ek-sistentia* do homem humanus». Para Heidegger, além do existencialimso e da noção tradicional de existência, *ek-sistentia* significa o «estar estático na verdade do Ser», mas o essencial não é o homem como sujeito da «substância do ser», porém «o ser como a dimensão estática da ek-sistentia». O que me faz recordar Jasper: — «Nenhum homem é tudo. Nenhuma verdade realizada cabalmente no homem é a verdade toda e una». A idéia da finitude e da limitação do homem, e como vimos, a ausência de um suporte para uso da liberdade, uma condição essencial da existência, geram estas atitudes a vacuidades, a chamada angústia existencial. Depois é o próprio Heidegger quem reconhece, ao contrário de Schelling para quem o homem é o produtor da realidade, que «nós nunca chegamos aos pensamentos. Eles vêm a nós». (Da experiência do Pensar)

A transformação do pensamento de Heidegger sobre o *ser* pode, em Sartre, encontrar simultaneamente uma linha de acerto e outra de extravios, ou pelo menos de utopia. Assim grande parte de «O Ser e o Nada» vem a ser repudiada pelo autor na «Crítica da Razão Dialética», de 1960. De um lado Sartre colocava no quase incompreensível e vasto plano de «O Ser e o Nada» a possibilidade da ação humana, no «*ser para si*», uma pauta criadora de afirmações sociais no mundo burguês, mas por outro lado reconhecendo no homem, como natureza, uma negação fundamental e característica, perdeu de vista com isso a tensão dialética da própria essencialidade humana. Também recusando a transformação do «*Ser-para-si*» em um «*ser-em si*», Sartre apartou o critério subjetivo do objetivo, vedando, utopicamente, qualquer oportunidade de conciliação futura de forças. Ora, ao valorizar a liberdade total do Ser — como homem existente — e com a

capacidade de decidir sobre o seu destino, incidia numa concepção deformada da vida. Isto ensejaria, por parte do existencialismo ateu de Sartre, uma *justificação*, que alguns teóricos consideram ter sido um ato inconsciente do autor, mas na realidade corresponde a uma falha inevitável da primeira parte do pensamento existencialista de Sartre, pois assim como a idéia resolutiva da liberdade é definida, assim também nela encontram ressonância e chancela as ideologias selvagens ou bárbaras. Sartre, sem o desejar, coloca em igual plano de liberdade a vítima e seu carrasco. A idéia da opção exigiria, sem dúvida, e isto se notou ao tempo da «Crítica da Razão Dialética», um «a priori» essencial do próprio sistema. Um sistema que em grande parte aluiu pela própria base. A tentativa de Sartre de ver no mal um princípio extremo do Ser autêntico, que se escolhe para definir o destino, como no ensaio sobre Genêt, mártir ou santo, ou na revolta de Camus, cuja saída humana em *A Peste* é a caridade...E não parece ser outra a explicação para o engajamento de Sartre ao comunismo senão uma tentativa de justificar o uso da liberdade num certo tipo de ação contingente. Sartre escreve em «O Existencialismo é um Humanismo» a seguinte ressalva: — «Não posso tomar a liberdade como objetivo, salvo se eu também tomar a dos outros como objetivo». O impasse resultaria numa literatura indefinida de compromisso humano e adesão ao comunismo sem identidade de causas e fins e nos interessantes equívocos da «alegria da liberdade» de alguns romances de Simone de Beauvoir. Contudo, desde que Sartre escreveu «O que é a literatura?» o problema da alienação e do compromisso do artista se tornou claro e bem definido.

Parece que as questões centrais do existencialismo repousam, ainda, na própria ontologia fenomenológica. E na prática da literatura moderna, até os nossos dias, tais aspectos são ainda bastante acentuados, sobretudo no regresso ao *estilo* de Kierkegaard e aos temas poéticos da morte, da angústia, da culpa e do castigo. Assim uma literatura existencial mais pura como experiência subjetiva do Ser, como em Rilke que escreveu que a sua morte se nutre na sua vida. Logo uma noção idêntica à de Kierkegaard para quem o gravame não está no pecado em si, que ele tem como uma *dor moral*, e não uma verdadeira angústia, desde que o autêntico sentimento de angústia é a voragem da

sedução. O homem vive em permanente estado de sedução e o seu temor reside justamente na potencialidade do pecar ou do cair ou do ceder, uma força de repulsão e atração na disponibilidade para a culpa. A expectativa de culpa sendo pior que a própria culpa já cometida, o passado culpado menos terrível que a perspectiva de possível e futura culpa e castigo. Uma atitude existencial que se caracteriza pela ausência ou vazio da liberdade ou da chamada *liberdade escrava*. Deste quadro, como represália, surgem a revolta de Camus como consciência do valor e o *ato gratuito* de Gide. Hegel nos fala das «belas almas» que quando não encontram uma efetividade (ou uma função na vida) terminam por se destruirem em «tísicas nostalgias». A mesma idéia fascinante de Plotino das *almas escravas* e do enfeitiçamento, e que desde Platão, no *Crátilo* e no *Fédon*, encontram na «caverna» uma linguagem que projeta as suas ilusões em perpétua mobilidade, as almas moventes.

Penitência, sentimento de culpa, liberdade sem fim ou padrão, angústia do não-ser, todas essas coisas formaram o existencialismo na literatura e ainda se manifestam de um modo puro, hoje em dia. Gide certa vez escreveu o seguinte: — «O que falta a cada um de meus personagens, os quais eu fiz da minha própria carne, é essa pequena dose de sentido comum, que me preserva de levar a sua insensatez ao extremo, como eles o fazem». (Le Prométhée mal enchaîné, 1899).

Composto e impresso nas oficinas gráficas da
Editora Universitária da Univ. Fed. de Pernambuco
Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 — Eng. do Meio
Fone : 27.03.58 — 50.000 - Recife - Pernambuco