

ISSN: 0101-4862

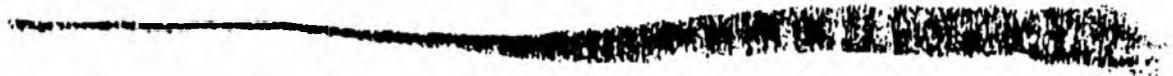
Língua e Literatura



DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
N. 22 1996

ISSN:0101-4862

Língua e Literatura



DEPARTAMENTOS DE LETRAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

N. 22 – 1996

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes

Vice-Reitora: Profª Drª Myriam Krasilchik

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Beniamin Abdala Junior

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Profª Drª Sandra G. Teixeira Vasconcelos

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Profª Drª Aida Ramezá Hanania

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

Chefe: Profª Drª Elisabeth Brait

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LIT. COMPARADA

Chefe: Profª Drª Sandra Margarida Nitri

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial:

Ivone Daré Rabello (DTLLC)

Maria Elisa Cevasco (DLM)

Marirosaria Fabris (DLM)

Zenir Campos Reis (DLCV)

Flávio Wolf de Aguiar (DLCV)

Zélia de Almeida Cardoso (DLCV)

Oswaldo Ceschin (DLCV)

Aida Ramezá Hanania (DLO)

Salette de Almeida Cara (DL)

Beth Brait (DL)

Endereço para correspondência

Comissão Editorial

LÍNGUA E LITERATURA – FFLCH/USP

Cx. Postal 8105

05508-900 – São Paulo, SP – Brasil

e-mail: flch@org.usp.br

Compras e assinaturas

Seção de Publicações

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária

05508-900 – São Paulo, SP – Brasil

Tel (011) 818-4593 / Fax(011) 211-6281

e-mail: pubflch@edu.usp.br

LÍNGUA E LITERATURA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
---------------------------	---

HOMENAGEM

<i>Lafetá - Meu amigo mineiro</i> Elisa Guimarães	9
--	---

<i>Lições de Lafetá</i> Irene A. Machado	11
---	----

ARTIGOS

<i>“Não diferem o historiador e o poeta...” O texto histórico como instrumento e objeto de trabalho</i> Angélica Chiappetta	15
--	----

<i>A exatidão imprecisa: Um ensaio sobre interdisciplinaridade, discurso e texto</i> Antonio Vicente Marafioti Garnica	35
---	----

<i>O texto em aula de Língua Portuguesa</i> Elisa Guimarães	49
--	----

<i>Um olhar “bakhtiniano” sobre o carnaval na canção “Vai passar” (Francis Hime e Chico Buarque)</i> Elizabeth Harkot La Taille	61
--	----

<i>Pesquisando o complexo ato de ler em língua estrangeira – Instrumentos de pesquisa</i> Eliana Rosa Langer	75
---	----

<i>Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin</i> Irene A. Machado	89
--	----

<i>Na concisão de um soneto, o imaginário cavaleiresco português</i> Lênia Márcia Mongelli	107
---	-----

Representação das linguagens sociais no romance: Desencontro cultural e ideológico em São Bernardo, de Graciliano Ramos

Maria Celina Novaes Marinho 123

O lirismo de Caio Valério Catulo. Uma leitura de seu poema sobre um barco (carm.iv)

Maria da Glória Novak 137

A lira esfacelada do poeta (Uma interpretação dos desdobramentos do tema da viola quebrada na obra de Mário de Andrade).

Simone Rossinetti Rufinoni 155

Palavra de jornal A linguagem intermediária

Thais Montenegro Chinellato 169

CONFERÊNCIAS

Reflexões sobre os estudos do texto e do discurso

Diana Luz Pessoa de Barros 181

A literatura como visão do novo mundo

Roberto de Oliveira Brandão 201

APRESENTAÇÃO

A revista *Língua e Literatura* dedica este número ao professor João Luiz Machado Lafetá, cuja presença marcou tão fortemente os Departamentos de Letras da FFLCH. Sua súbita partida não elidirá o que construiu conosco e para nós.

Em “Homenagem”, nos dois textos apresentados, Elisa Guimarães e Irene A. Machado dão seus depoimentos e mais uma vez confirmam aquelas que foram as grandes lições do professor: a seriedade e o empenho intelectuais, a serviço, sempre, de mais humanidade.

Em “Artigos”, os onze trabalhos elaborados por professores e pós-graduandos abordam o amplo tema de reflexões *O texto como objeto de trabalho*. O conjunto resultante revela a fecunda diversidade de assuntos e perspectivas metodológicas, o que caracteriza os atuais estudos a respeito do tema e surpreende o conceito de “texto” em suas diversas e complexas interpretações e aplicações.

Em “Conferências”, publicam-se os textos das aulas magnas ministradas pelos professores doutores Diana Luz Pessoa de Barros e Roberto de Oliveira Brandão, em seus recentes concursos para Titularidade nas áreas de Teoria e Análise do Texto e do Discurso e Literatura Brasileira.

A COMISSÃO

HOMENAGEM

LAFETÁ – MEU AMIGO MINEIRO

Elisa Guimarães

O desaparecimento dos amigos defrauda o patrimônio afetivo que vamos edificando ao longo do tempo e à luz do conforto da presença dos entes queridos. Não se repara o efeito da ausência. A lição inexorável da morte surpreende-nos pequenos enquanto recapitula a marca da fragilidade humana.

No entanto, aqueles que partem detêm o poder da ressurreição em nossa lembrança – reflexo nostálgico da consciência. Somos os responsáveis por sua permanência no mundo do convívio e da fraternidade.

Tanto mais responsáveis quanto mais sua falta nos é penosa e nos soa impreenchível – sua passagem entre nós tendo deixado raízes de devotamento e amizade.

Assim, a memória de João Luiz Lafetá – vida perpetuada em valores que se traduzem em sábia resistência ao cerco da morte.

Traçar aspectos do seu perfil é reavivar o sentido de suavidade que emanava de sua presença.

Inteligente, observador e crítico, o convívio de Lafetá com colegas e amigos, apesar de sua natural reserva, marcava-se pela cortesia.

Pouca conversa e nenhuma confidência mantinham-no a um tempo amável e circunspecto, mergulhado em mineira discrição. Ele próprio aludia a esse recato, remontando-o à infância, à adolescência em Montes Claros, cidade onde nasceu.

De quando em quando, nesse quase ostracismo, uma palavra incisiva, quase irresponsável. Outras vezes, em clave trocadilhesca (era hábito seu lançar mão do trocadilho), fazia-se capaz de por muito tempo prolongar o riso geral.

E sempre, em demonstração extra de habilidade e generosidade – dom que é, na essência, um compromisso de grandeza – dispunha-se a executar

ele só tarefas das quais dois ou mais colegas se desincumbiriam com dificuldade. Na sua obsequiosidade e coleguismo, nenhuma cobrança de retorno.

Espírito feito de energia, vontade e determinação, animava-o ainda um coração extremamente sensível. A mão que se lhe estendia firme, sincera, fraterna traçava, enlaçada à sua, a rota da confiança e da amizade mútua. Confiança e amizade refletindo no convívio com os colegas a chama do amor que o ligava aos que de mais perto desfrutaram de sua intimidade – os pais e os irmãos.

Professor, soube fazer do magistério um tema, um compromisso com os anseios de realização profissional.

Alunos de todos os níveis e das mais diversas condições puseram à prova a competência, a dedicação e a paciência do Mestre, que então se exercitou na prática de virtudes antagônicas e difíceis de ver combinadas: firmeza e complacência, austeridade e perdão, juízo e tolerância. Qualidades do homem que se multiplicam no comportamento do professor, não o deixando perder a dimensão humana das coisas, mesmo ao lidar com situações ásperas ou aparentemente frias.

Em sala de aula, Lafetá dividiu com muitas inteligências substancial bagagem – fruto de devotado convívio com os livros onde hauriu sólida formação literária refletida em agudo espírito crítico.

Exauriu a força da missão de professor com o máximo de prazer em degustá-la e fazê-la degustar. Seu desígnio pareceu um só: saber, para fazer o bem; saber mais para beneficiar melhor; beneficiar os alunos para, assim, gratificar-se aos seus olhos sempre vigilantes consigo mesmo.

Pesquisador percuciente, sondava a anatomia artística dos fatos literários, penetrando fundo no mistério do texto, na magia do autor.

Mário de Andrade e Graciliano Ramos foram fontes de inspiração das páginas mais expressivas de seu talento crítico.

Surpreendido pela doença implacável, a força de seu espírito não se demitiu da esperança, tampouco renunciou à coragem, parecendo ter feito um acordo de existência pacífica com a dor.

Marcado por extrema fineza e sensibilidade, empenhou-se em não transmitir ao outro o peso do suportar da doença, da expectativa sombria da morte.

Preparou-se para o fim com a mesma dignidade com que vivera.

Deixou-nos, por tudo isso, o modelo de uma vida fecunda, generosa, compartilhada.

De Lafetá fica-nos o exemplo e a saudade, par a par com a bela e límpida imagem do dever bem cumprido.

LIÇÕES DE LAFETÁ

Irene A. Machado

Somente numa circunstância como essa é que poderia saudar o professor Lafetá como sua ex-aluna. Ele demonstrou surpresa quando lhe disse, durante o exame de qualificação para o doutorado, que fora sua aluna da última turma do curso de Análise Literária do Equipe Vestibulares. É como aluna de Lafetá, do cursinho ao doutorado, dos anos 70 aos anos 90, que mantenho vivas memórias que me permitem falar, não do que passou, mas do que ficou dos cursos sobre temas tão variados que tive o privilégio de realizar. É uma forma de dividir os ganhos, já que não podemos diminuir o tamanho da perda.

Na época em que os candidatos ao curso de Letras eram obrigados a realizar uma prova específica de análise literária, Lafetá nos introduzia com sabedoria, dedicação e paciência no universo da análise de texto literário. Para nós, ainda adolescentes, a tarefa parecia invencível. Nosso primeiro trabalho não poderia ser mais desafiador: o consagrado soneto de Camões **Amor é fogo que arde sem se ver...** Depois das aulas e das muitas explicações paralelas, Lafetá lançou o desafio maior: escrever o texto da análise realizada durante as aulas. As dificuldades eram muitas, mas Lafetá lia, corrigia e fazia anotações em nossos textos, nos obrigando à reelaboração. Essa foi minha primeira lição de análise de poesia.

Infelizmente, a prova de análise literária deixou de ser obrigatória poucos meses antes do vestibular e o curso, conseqüentemente, interrompido. Mas, como a vida guarda muitas surpresas, no ano seguinte, já aluna do curso de Letras, o curso de Introdução aos Estudos Literários seria ministrado pelo professor João Luiz Lafetá. Na minha cabeça (ainda de colegial) o curso da USP iria simplesmente continuar as aulas interrompidas no cursinho. Minha ilusão se desfez quando Lafetá apresentou o programa do curso: iria discutir, naquele semestre, as teorias do Formalismo Russo. Logo para a segunda aula, era obrigatório o fichamento dos textos teóricos (ainda me

lembro da dificuldade que surgiu na leitura de “Temática” e de “A arte como procedimento”). Mas as aulas compensavam as dificuldades. Lafetá encaminhava a discussão dos conceitos e das formulações – que ainda na década de 70 causariam tantas polêmicas – com a sabedoria crítica que é fundamental aos estudos teóricos que visam a uma prática de análise de texto. E foi nesse curso que realizei outra leitura marcante: *A queda da casa de Usher*, de Edgard Allan Poe. No auditório lotado dos “barracos”, onde funcionavam os cursos de Letras, Filosofia e Ciências Sociais, Lafetá conduzia debates e discussões calorosas sobre as teorias e os textos literários. A calma, a paciência, o bom senso e a elegância no trato com a palavra, com o discurso em sala de aula, se tornaram qualidades louváveis do mestre Lafetá e se impunham numa época difícil para a literatura, para a arte, para o ensino, para a vida. Nesse tempo e nas aulas de Lafetá iniciei os estudos de teoria literária propriamente dita.

Quando poderia imaginar que, dez anos depois, numa época menos conturbada, iria me dedicar aos estudos dos teóricos russos e defender teses sobre os temas e autores que conheci, pela primeira vez, nas aulas de Lafetá? Não se trata de um autor que se cita mas de um professor que nos levou à descoberta. Sua ausência é dolorosa mas a luz que iluminou essa descoberta não se apaga porque se transformou em obra, em pesquisa. As lições permaneceram vivas ao longo do tempo.

Evidentemente, esta é uma lembrança antiga, mas não é apenas uma memória viva. Para mim é uma forma de o professor das primeiras letras literárias continuar falando, ao vivo, num trabalho que tenho continuado. Com certeza, seus alunos e orientandos recentes podem falar com mais intimidade da figura humana e profissional que foi Lafetá. Meu contato com o professor Lafetá é antigo, foi restrito, mas muito fértil. Quando retornei à USP para realizar o doutorado foi novamente Lafetá o professor de meu primeiro curso. Sua pesquisa, a teoria dos gêneros e o romance de Graciliano Ramos, dizia respeito direto ao meu campo de interesse, apesar das diferentes linhas teóricas. E esse foi um dado novo na relação de professor-aluno: Lafetá ouvia, ponderava e sugeria com muito respeito e delicadeza. Mais uma vez ficou a imagem de quem está comprometido com o saber do outro, seu aluno. Esse era um outro momento de minha formação, mas o professor Lafetá continuava a provocar os desafios que eu, reservadamente, tentei resolver.

Apesar da dor que envolve esse momento, falar sobre essas coincidências que marcaram minha vida de aluna de Lafetá é para mim uma forma de introduzir nessa homenagem meu sincero agradecimento.

ARTIGOS

“NÃO DIFEREM O HISTORIADOR E O POETA...” O TEXTO HISTÓRICO COMO INSTRUMENTO E OBJETO DE TRABALHO

Angélica Chiappetta*

RESUMO: Hoje em dia a História está muito interessada em discutir as relações entre a apresentação de fatos verdadeiros e a construção de narrativas. Na Antigüidade Greco-Romana, a História era um gênero de discurso; assim, suas questões de inventio, dispositio e elocutio eram tratadas no âmbito da Retórica. Este artigo tenta discutir como os historiadores greco-romanos buscavam retoricamente a aproximação da verdade. Cícero (*Ad Familiares*, V,12) está aqui propondo como gerir essa busca. Salústio (*De Coniuratione Catilinae*, 53-54) está executando essa proposição.

Palavras-Chave: História, retórica, narrativa, *fides*, Cícero, Salústio.

A escrita da história está sujeita a um protocolo de verdade e se especializa no particular. Desses dois limites vem grande parte de seus problemas metodológicos. Ela deve gravar eventos disparatados, efeitos ao acaso, apresentando-os por meio de um texto. Ao interpretar estes efeitos e reuni-los de maneira a fazer surgir um conjunto de causas possíveis, o historiador *constrói*, e não *grava*. Sua construção, no entanto, nunca é certa, final ou verdadeira, devendo ser constantemente revisada de acordo com novos dados e novos efeitos. O critério definitivo da narrativa do historiador são, aparentemente, os eventos e não a construção. No entanto, a narrativa tem uma maneira própria de se organizar, e esta é comum à história e à ficção. Como construção acabada, a narrativa sempre aponta para uma certa *demonstração* cujo princípio formal é a consistência, trabalhada a partir da articulação das relações de causa e efeito¹ Na narrativa, no entanto, esta

* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.

1 Veja-se, por exemplo, a discussão de Aristóteles sobre a construção do *mythos na Poética*, e.g. 1451a,29 e 1454a,28.

relação é de um tipo particular em que a causa é sempre localizada *depois*, para *explicar*, não para *prever*². Para uma cientificidade positivista esta relação não tem nenhum significado relevante.

Percorrendo os usos da palavra grega *historia* em Aristóteles, vê-se que o historiador, antes de ser um narrador de acontecimentos verídicos, é, necessariamente, um pesquisador que procura informar-se. O sentido de investigação precedeu o de *narração*³. A história seria o conhecimento de fatos particulares a partir do qual se elabora uma ciência, quando tais fatos são do tipo que se presta ao conhecimento científico, ou seja, quando dizem respeito a coisas que não poderiam ser de outro modo⁴. Mesmo nestes casos, a história não se confunde com a ciência, pois a última trata do geral, enquanto a primeira se contenta em revelar os fatos particulares com toda exatidão possível. Aristotelicamente, uma **História dos Animais** poderia levar a um conhecimento científico, não uma **História da Guerra do Peloponeso**.

Hoje, a História está constituída como uma disciplina e, no dizer de Carlo Guinzburg, uma disciplina indicial⁵. Estas são disciplinas que têm por objeto casos, situações e documentos individuais e, por isso, alcançam resultados com certa margem de casualidade. Nelas, o trabalho é aparentado com o do detetive que se apóia nos indícios que consegue obter para recompor sua intriga. Atualmente, a História parece estar bastante ocupada em discutir as questões de limite que estas afirmações implicam: primeiro, como se constrói a relação de causa e efeito a partir dos indícios (que é uma questão sempre bastante discutida quanto à narrativa ficcional); segundo, como os indícios (o conhecido) estão relacionados com o desconhecido, com o que se quer conhecer, ou seja, com o acontecimento histórico.

Há, portanto, uma transição entre as estruturas do conhecimento histórico e o trabalho de configuração da narrativa. Roger Chartier propõe que a disciplina estará salva tanto do "relativismo absoluto de uma história identificada com a ficção" quanto das "certezas ilusórias de uma história definida como ciência positiva"⁶ se a reconstrução produzida pela narrativa garantir o protocolo de verdade. A validação do discurso histórico dependeria de se considerarem *cientificamente* as relações entre os vestígios docu-

2 Cf. GENETTE (1972) e COSTA LIMA (1979).

3 Cf. LOUIS (1955).

4 Cf. ARISTÓTELES. *Retórica*, 1356b,30-35 e *Ética a Nicômaco*, 1094b,11-25.

5 GUINZBURG (1990).

6 CHARTIER (1990), p.88.

mentais e os fenômenos indiciados pela narrativa. Estas relações serão aceitáveis se plausíveis, coerentes e explicativas. O que implica dois tipos de controle possíveis a qualquer enunciado histórico: sua *objetividade*, que impede que sua negação possa ser igualmente verdadeira, e sua *possibilidade*, que verifica a compatibilidade com os enunciados produzidos em paralelo ou previamente. A narrativa histórica deve, portanto, ser convalidada pela disciplina histórica.

Certamente, o termo grego *historia* não chegou a indicar na Antigüidade o que hoje entendemos por uma disciplina. O sentido aristotélico do termo foi-se impregnando cada vez mais do de exposição das pesquisas, a ponto de não mais se distinguir nele claramente a *investigação* da *narração*. A história tornou-se um gênero do discurso e é com este sentido que ela é contraposta a ficção na *Poética*⁷. A partir dos alexandrinos o gênero é explicitamente regulado por determinadas regras retóricas, formalizado por alguns modelos e, de certa forma, relacionado com os gêneros epidícticos seus consemelhantes e, até, com os discursos judiciários e deliberativos.

Entre os problemas da invenção retórica, a historiografia antiga apresenta dois que lhe dão um sabor muito nosso contemporâneo⁸: o estabelecimento de um nexos causal entre o passado e o presente, e a discussão sobre a verdade e o verossímil, ou melhor sobre o aparato utilizado na aproximação da verdade. Estes dois problemas são discutidos por Tucídides, por exemplo, nos capítulos em que trata de sua metodologia:

“Quanto aos discursos pronunciados por diversas personalidades quando estavam prestes a desencadear a guerra ou quando já estavam engajados nela, foi difícil recordar com precisão rigorosa os que eu mesmo ouvi ou os que me foram transmitidos por várias fontes. Tais discursos, portanto, são reproduzidos com as palavras que, no meu entendimento, os diferentes oradores deveriam ter usado, considerando os respectivos assuntos e os sentimentos mais pertinentes à ocasião em que

7 1451a,36 e ss.: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.” (tradução de Eudoro de Souza).

8 CF. GENTILLI & CERRI (1975).

foram pronunciados, embora ao mesmo tempo eu tenha aderido tão estritamente quanto possível ao sentido geral do que havia sido dito. Quanto aos fatos da guerra, considere-me meu dever relatá-los, não como apurados através de algum informante casual nem como me parecia provável, mas somente após investigar cada detalhe com o maior rigor possível, seja no caso de eventos dos quais participei, seja naqueles a respeito dos quais obtive informações de terceiros. O empenho em apurar os fatos se constituiu numa tarefa laboriosa, pois as testemunhas oculares de vários eventos nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas variavam de acordo com suas simpatias por um lado ou pelo outro, ou de acordo com sua memória."⁹

Tucídides explicita o sentido aristotélico de investigação, comentando inclusive os problemas dessa tarefa, e acrescenta os problemas propriamente da narração. Verdadeira discussão sobre a possibilidade de ligar os vestígios ao evento, este discurso metodológico sobre a aproximação da verdade reconduz o problema historiográfico a uma temática própria da retórica, e em particular da eloquência judicial, no sentido que o historiador, analogamente ao orador, deve reconstruir o acontecido a partir de testemunhos. Quando não os há, deve usar uma *doxa* do que seria pertinente ao caso, sabendo discernir quando basta a *doxa*, quando é preciso incrementá-la pela força do testemunho.

A verdade a que a historiografia antiga buscava se aproximar era "uma vulgata consagrada pelos espíritos aos longo dos séculos"¹⁰ e, portanto, distingue-se mal o que efetivamente se passou daquilo que não poderia deixar de ter se passado e, assim, consegue a adesão do público; ou, em termos retóricos, a verdade é uma questão de persuasão.

A *ueritas* que Cícero, por exemplo, reclama do historiador não é outra coisa senão a *fides*¹¹. A fé, ou seja, a credibilidade emprestada à narrativa, é para Cícero uma das condições essenciais de texto historiográfico. Assim sendo, é compreensível confundir o que o autor escreveu com o que deveria

9 TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, 22. (tradução de Mário da Gama Kury).

10 VEYNE (1987), p. 19.

11 Cf. CIZEK (1988).

ter escrito para ser digno da autoridade que lhe é concedida. Nesse caso, a verdade é anônima, só o erro é pessoal e resultado de inépcia daquele que está investigando e narrando o passado.

O historiador moderno tem, a maioria das vezes, a Universidade como lugar de fala. Numa Universidade, as atividades que não podem ser avaliadas pelos pares não existem institucionalmente e, portanto, simplesmente não existem. Um historiador, agora, não escreve para simples leitores como os antigos¹² ou como os escritores de ficção de hoje, mas para os outros historiadores seus colegas¹³. Deve, portanto, explicar os fatos e dar ao leitor meios de verificar a informação e de formular, se necessário, outra explicação. Por trás destas aparentes questões de cientificidade metodológica da pesquisa histórica, percebe-se a questão da relação do historiador com seus leitores, que deve ser regulada por um decoro externo. Para um público leigo o verossímil da autoridade é suficiente; para os especialistas, embora não esteja totalmente fora de questão, a autoridade deve-se ratificar o tempo todo, explicitando o domínio técnico de uma certa metodologia. Um historiador antigo fará o seu verossímil argumentativo derivar de seu talento retórico, o qual lhe atribui credibilidade e autoridade. Um historiador moderno deve, nos seus argumentos, evidenciar o quanto possível de verossímeis metodológicos referentes ao que há de mais avançado e supostamente científico em termos de pesquisa histórica.

UM FATO ANTIGO

Em 63 a.C., ano do consulado de Cícero, um nobre arruinado, Lúcio Eneu Catilina, depois de perder por duas vezes as eleições para o cargo de cônsul, planejou tomar o poder por meio de um golpe. Consegue congregiar adeptos vindos de várias ordens (nobres, plebeus, camponeses, desocupados urbanos) e, enquanto prepara o ataque a Roma, mantém na Etrúria um exército comandado por seu companheiro Mânlio. Graças a um segredo de alcova Cícero é informado da conjuração, Catilina foge de Roma com alguns aliados, o Senado condena à pena capital os conjurados que aí permaneceram. Um exército comandado por Caio Antonio, colega de Cícero no consulado,

12 Os antigos compunham para o amplo público dos "refinados da cultura" em geral (cf. GUILLEMEN (1937), e deviam ser ouvidos mais do que lidos.

13 Cf. CERTEAU (1982).

é enviado à Etrúria onde liquida o exército de Catilina que morre bravamente no campo de batalha. Alguns anos mais tarde, em 58 a.C., Cícero será exilado por ter permitido, sendo cônsul, que cidadãos Romanos fossem executados sem julgamento.

Claro, esta é apenas uma narrativa possível para o fato. Construímos-la hoje graças aos vários vestígios que ele espalhou em muitos textos antigos, hoje nossos documentos. Sobretudo a monografia de Salústio, **A Conjuração de Catilina**, provavelmente escrita entre 43 e 40 a.C., e os discursos que Cícero proferiu no momento da conjuração, **As Catilinárias**; além disso, temos uma série de referências esparsas, relacionadas principalmente às biografias de Cícero. Plutarco, por exemplo, reconta a conjuração e nos informa que ela se tornou o grande assunto de Marco Túlio que não perdia oportunidade de lembrar que, em seu consulado, tinha salvado a república de um dos mais perigosos golpes que já a haviam ameaçado¹⁴. De fato, o próprio Cícero encarregou-se de deixar inúmeras referências à conjuração em suas obras¹⁵. Além disso, deixa notícias de que pretendia ver seu consulado cantado em verso e prosa. Afinal, de que servem os grandes feitos, se por eles um homem bom não conseguir atingir a glória? É isso que ele diz no discurso que faz, em 62 a.C., em defesa do poeta Árquias¹⁶, acusado de falsificar sua cidadania Romana, e de quem Cícero esperava um poema épico sobre seu consulado. Ao historiador Luceio, havia encomendado, em 56 a.C., uma monografia sobre o mesmo tema¹⁷.

Antes de Cícero, praticamente não havia em Roma este gênero histórico: a monografia. Cícero discute-a teoricamente sem exercê-la na prática. Basicamente diz que a história é "*testis temporum, lux ueritatis, uita*

14 "Aquele foi o tempo de seu [*de Cícero*] máximo poder na cidade. Ele próprio, porém, se fez malvisto, não por alguma perversidade, mas pelo vício de se gabar e enaltecer continuamente, tornando-se odioso a muita gente. Não se ia ao Senado, a um comício, e um tribunal, sem ter de ouvir a repetição dos nomes de Catilina e Léntulo. Por fim, até os livros e tratados ele recheou de seus gabos; sua oratória, aliás agradável e cheia de encanto, tornou-a enfadonha e cansativa para os ouvintes, porque esse feito desagradável se lhe tinha pegado para sempre como uma fatalidade." (PLUTARCO. *Cícero*, 24; tradução de Jaime Bruna). Plutarco chega a sugerir que por esse motivo Cícero perdeu a adesão dos Romanos e pôde facilmente ser proscrito por Marco Antonio e Otaviano em 43 a.C.. Assim, segundo Plutarco, Cícero teria morrido por falta de assunto.

15 Por exemplo, só no *De Officiis* ela é referida três vezes: I. 77, II. 84, III. 3.

16 *Pro Archia*, XI-XII.

17 *Ad Familiares*, v.12

memoriae, magistra uitae, nuntia uetustatis”¹⁸, e ignorá-la é permanecer sempre criança¹⁹. Tal tarefa monumental da história é para ele, acima de tudo, obra de oradores (*opus oratorium maxime*²⁰). Deve seguir as regras do gênero demonstrativo²¹, usando o gênero médio²² e, sobretudo, deve ser ornada²³ para captar a benevolência do público e seduzi-lo para a glória que se pretende. Objetivos que necessitam mais do que a simples enumeração dos acontecimentos, como acontece na história analística, basicamente o grande gênero histórico em Roma antes de Cícero. O historiador deve ser um *narrator*²⁴, ou seja, um orador que manipula com destreza as regras da narrativa que, como diz a retórica, é a sede e o fundamento para se estabelecer a fé²⁵.

A CARTA DE CÍCERO A LUCEIO

Em 56 a.C., fingindo-se envergonhado, Cícero escreve ao historiador Luceio, cobrando-lhe uma promessa. Este último estava compondo uma obra histórica, cobrindo os acontecimentos desde a Guerra Itálica (91-88 a.C.) até o momento. Havia prometido que escreveria também sobre o consulado de Cícero. Como compõe no gênero analístico, ou seja, relata os fatos importantes em seqüência cronológica, Cícero temia duas coisas: que o acúmulo de fatos retardasse o ponto da obra em que ele se tornaria assunto; que a seqüência cronológica embaçasse o brilho com que ele gostaria de ver-se tratado. Pede, então, ao historiador que tome imediatamente o assunto de seu consulado, que o *ornamente e illustre* com suas técnicas e perícias, e que o faça na forma de uma monografia. Cícero diz que sua insistência se deve à expectativa de ter sua glória como homem bom, defensor da república, conhecida e preservada. Afinal, o benefício que os grandes feitos podem trazer é, antes de tudo, este, a glória, e é tarefa do historiador afirmá-la. Assim,

18 “Testemunho dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira da Antigüidade” CÍCERO. *De Oratore*, 2.9.36.

19 CÍCERO. *Orator*, 34.120.

20 *De Legibus*, I. 2.5; *De Oratore*, II. 62.

21 *De Oratore*, II. 12.54.

22 *Orator*, 13.41-42.

23 *Ad Familiares*, v. 12.7.

24 *De Oratore*, II. 12.54.

25 *Partitiones Oratoriae*, 9.31.

Cícero pede que Luceio produza, com sua narrativa, uma figura brilhante, da qual acha-se digno. E a glória será não só de Cícero pelos feitos, mas de Luceio pela obra.

Aqui está a tradução integral da carta:

1. Um certo pudor um tanto grosseiro me dissuadiu, a mim que muitas vezes tentei falar-te em pessoa estas coisas que agora, ausente, exporei mais audaciosamente; com efeito, a carta não cora. Ardo pelo incrível desejo que, como julgo, não deve ser censurado, de que nosso nome seja ilustrado e celebrado pelos teus escritos. Embora tu, muitas vezes, tenhas me afirmado que estavas para fazê-lo, todavia gostaria que perdoasses estas minhas pressas. Com efeito, o teu tipo de escritos, embora sempre fosse fortemente esperado por mim, venceu, todavia, a minha expectativa e de tal forma me apanhou e excitou que desejaria que minhas coisas fossem o mais rapidamente possível mandadas as tuas letras. Com efeito, não somente a recordação da posteridade me rapta para alguma esperança de imortalidade, mas também aquele desejo de que, ou pela autoridade do teu testemunho, ou pela benevolência da tua indicação, ou pela suavidade do teu engenho sigamos vivos.

2. E embora te escreva estas coisas, não ignoro, todavia, por quantos ônus de coisas empreendidas e já começadas tu estejas premido, mas, como vejo que tu já quase terminaste a história da guerra da Itália e da civil, e tu me disseras que começarias em seguida com as outras coisas, não quis deixar de te admoestar para que pensasses se não gostarias de entrelaçar os nossos feitos juntamente às outras coisas ou, como muitos gregos fizeram, Calístenes com a guerra Fócica, Timeu com a de Pirro, Políbio com a dos Numâncios, todos os quais separaram isto que eu chamo guerra dos seus escritos gerais, tu também, do mesmo modo, separarias a conjuração civil das nossas guerras externas. E, na verdade, não vejo interessar muito a meu louvor, mas interessa à minha pressa que tu não esperes até que chegues ao ponto, mas tome imediatamente toda aquela causa e momento; e, ao mesmo tempo, se toda a tua mente se voltar para um único argumento e uma única pessoa, já distingo com que ânimo estarão para surgir coisas mais férteis e mais ornadas.

Não ignoro o quão impudicamente ajo. Primeiro, impondo-te tal ônus (tuas ocupações podem-me negá-lo); depois, postulando que ornamentos as minhas próprias ocupações. O que fazer, se não te pa-

recer que elas devam ser ornadas com tanto trabalho? 3. Mas, todavia, quem tiver ultrapassado um única vez os limites da vergonha, é oportuno que ele seja bem e inteiramente desavergonhado. Assim, peço-te e peço-te que as ornantes com mais veemência até talvez que sintas, e que nisto negligencies as leis da história e aquele favor sobre o qual escreveste suavemente num certo proêmio, demonstrando que não poderias ser desviado dele mais do que aquele Hércules de Xenofonte poderia ser do Prazer, não o abandones se ele me recomendar a ti muito fortemente e um pouco mais até do que a verdade conceder prodigalizar em favor da nossa amizade.

Pois, se te levamos a que te encarregues disto, será, como persuado a mim mesmo, matéria digna da tua capacidade e da tua abundância. 4. Do começo da conjuração até o meu retorno do exílio parece-me que um razoável volume pode ser elaborado, no qual poderias usar teus conhecimentos das mudanças civis, ou explicando as causas das coisas mais recentes, ou sugerindo remédios para suas calamidades, enquanto repreendes o que consideras censurável e justificas o que aprovas, anotando as tuas razões em cada caso. E se julgares que podes tratar este assunto com excepcional liberdade de discurso, como é teu costume, anotarás a perfídia, as traições e a conspiração de muitos contra nós. Além disso, o que me aconteceu te suprirá, ao escrever, com grande variedade de material, que, sendo tu o escritor, possa tomar o ânimo do público ao lê-lo. Pois, não há nada mais apto para agradar o leitor que as mudanças das circunstâncias e as vicissitudes da fortuna, as quais, embora não nos tenham sido desejáveis ao experimentá-las, ao serem lidas, todavia, são agradáveis. Com efeito, a tranqüila recordação das dores passadas tem o seu deleite; 5. aos outros, sem dúvida, que não passaram por nenhuma desgraça própria, aos que observam os casos alheios sem nenhuma dor, a eles sua própria misericórdia é agradável. Com efeito, a qual de nós não deleita com alguma comiseração aquele moribundo Epaminondas junto a Mantinéia? O qual então, já no fim, mandou ser-lhe arrancado o dardo só depois foi respondido à sua pergunta se seu escudo estava salvo, porque mesmo na dor da ferida morreria tranqüilamente com louvor. De quem não é retida na leitura a atenção suscitada pela fuga e pela volta de Temístocles? E, na verdade, a ordem cronológica dos eventos nos retém muito pouco, como se fosse uma enumeração de fastos; mas os incertos e variados casos de um homem excepcional têm admi-

ração, expectativa, alegria, pesar, esperança, temor; se são concluídos com um fim notável, aí, então, o espírito enche-se com a agradável volúpia da leitura.

6. Por isso me aconteceria mais agradavelmente, se tu estivesse nesta decisão para que, das vizinhanças dos teus escritos em que terás abarcado a perpétua história dos feitos executados, separe esta como que fábula das nossas coisas e dos nossos eventos. Com efeito, ela tem várias ações e mudanças de decisões e de circunstâncias. E nem temo que eu pareça caçar teu favor com alguma leve adulação quando demonstro isto: desejar sobretudo ser ornado e celebrado por ti. Com efeito, nem tu és tal que ignores o que sejas e que não julgues mais odiosos aqueles que não te admiram do que aqueles que, adutores, te louvam, e nem eu sou de tal forma demente que desejasse recomendar-me à glória eterna graças a alguém que, ao me recomendar, ele próprio não perseguisse a própria glória de seu engenho. 7. Com efeito, aquele Alexandre não desejava ser pintado por Apeles e esculpido por Lysipo por causa de um favor, mas porque julgava que a arte deles serviria tanto à glória dos próprios quanto à sua. E aqueles artífices do corpo faziam simulacros conhecidos para desconhecidos; se estes simulacros não existissem, em nada seriam mais obscuros esse homens famosos. Nem menos deve ser citado aquele Agesilau de Esparta que não admitia que existisse nem uma imagem sua pintada ou esculpida, nem aqueles que trabalhavam neste tipo de coisas; com efeito, um único livro de Xenofonte, ao louvar o rei, superou facilmente todas as imagens e estátuas de todos. E isto será melhor para mim, tanto para a alegria do meu espírito, quando para a dignidade da minha lembrança, se eu tiver permanecido nos teus escritos e não no de outros, pois terá sido fornecido a mim não somente o teu engenho, como a Timoleonte o de Timeu, ou o de Heródoto a Temístocles, mas também a autoridade de um homem muito famoso e muito reconhecido nas maiores e mais importantes causas da república e, antes de tudo, aprovado; para que a mim pareça concedido não apenas o elogio que Alexandre, quando se dirigia ao Sigeu, disse ter sido atribuído por Homero a Aquiles, mas também o grave testemunho de um homem grande e brilhante. Com efeito, agrade-me aquele Heitor de Névio que não somente se alegrava em ser louvado, mas até acrescenta "por um homem louvado".

8. Se não conseguir isto de ti, ou seja, se aquela coisa te impedir (e, com efeito, não julgo ser propício que eu, ao te pedir, não

obtenha de ti), serei levado talvez a fazer o que alguns com frequência repreendem: eu mesmo escreverei a meu respeito, todavia com o exemplo de muitos e famosos homens. Mas, o que não te escapa, neste tipo de escrita há estes vícios: é necessário não só que os próprios escrevam de si mesmos mais modestamente, se algo deve ser louvado, mas também que deixem de lado, se algo deve ser repreendido. Acontece também que a fé seja menor, menor a autoridade, por fim, que muitos repreendam e digam que são mais respeitáveis os anunciadores dos jogos dos ginásios, os quais, embora tenham entregado coroas aos outros vencedores e pronunciado seus nomes em alta voz, quando eles próprios, antes do término dos jogos, são presenteados com uma coroa, procuram um outro anunciador, para que não se declarem vencedores com sua própria voz. 9. Nós desejamos evitar estas coisas e, se aceitares nossa causa, evitaremos, e assim rogamos que faças.

Mas acaso não te admires por que, embora muitas vezes, me declarastes que tu estavas para enviar às letras muito acuradamente as decisões e os eventos dos nossos tempos, isto mesmo agora solicitamos a ti com tanto empenho e com tantas palavras; aquele desejo, de que falei no início, incita-nos à pressa, pois temos o espírito cheio de entusiasmo para que não só outros, enquanto vivemos, conheçam-nos a partir de teus escritos, mas também nós mesmos, ainda vivos, possamos fruir a nossa pequena porção de glória. 10. Se não te for molesto, gostaria que me escrevesse a respeito do que estás para fazer sobre estas coisas. Com efeito, se tomares a causa, enviarei comentários sobre todas as coisas e, se, pelo contrário, me guardares para um outro momento, conversarei contigo em pessoa. Enquanto isso, tu não descansarás e aquelas coisas que tens começadas polirás e a nós continuarás estimando.

Cícero, portanto, propõe alguns procedimentos técnicos para a escrita da história. No parágrafo 4, diz que, ao narrar, Luceio deve usar a *doxa* de seus conhecimentos das mudanças civis, deve explicar as coisas novas, indicar remédios para os males, vituperar e elogiar, mostrando, em cada caso, seus motivos. Ou seja, deve tornar seu discurso verossímil, urdido por relações de causa e efeito, deve propor a *fides* que cai bem ao *ethos* da sua autoridade. E mais, deve usar também o jogo com as paixões, deve moldar a perfídia e a traição de que foi vítima Cícero quando exilado, deve fazer com

que o público sinta admiração, expectativa, alegria, pesar, esperança, temor. Com o farto material de um e com e engenho retórico de outro, o ânimo do público será movido, e disto resultará a glória de ambos.

A CONJURAÇÃO DE CATILINA DE SALÚSTIO

Talvez Salústio, partidário político de César, tenha sido uns dos primeiros a tentar concretizar em Latim este modelo de gênero histórico defendido por Cícero, deixando de lado a escrita analística. Curiosamente, ao narrar justamente a conjuração de Catilina, apresenta o cônsul Marco Túlio como personagem secundária.

Muito do que se diz hoje sobre este fato tem a obra de Salústio como documento. Assim, conhecedores da verdade que ela teria enunciado lá, hoje podemos interpretar o fato e reapresentar as personagens, talvez um Catilina libertário ou revolucionário, um Cícero conservador, um César liberal e defensor dos direitos do povo. É claro que antes de se chegar a tal extremo, já se terá percebido que o texto de Salústio, documento para a História contemporânea, é uma monografia histórica retoricamente organizada; e para tomá-la como vestígio é preciso entrar nas malhas de sua constituição e de suas construções.

Não é difícil ver Salústio acusado por algum manual de Literatura Latina de ser menos um historiador do que um literato²⁶. Afinal, no corpo de sua obra não são citadas as fontes, observam-se erros de cronologia, aparecem discursos que, certamente, são obras de ficção²⁷. Faltaria a Salústio uma das qualidades do grande historiador: ele não soube ver os acontecimentos do alto, nem prever o futuro²⁸. O autor foi lido e admirado durante a chamada Idade Média, que interpretou arbitrariamente os prólogos de suas duas monografias como tratados de moral²⁹. O chamado Renascimento fez de Salústio um escritor tendencioso, porque não perdoou o fato de o autor ter passado quase em silêncio pela figura de Cícero³⁰. Os comentadores do séc. XIX e do começo do séc. XX a.C. viram em Salústio um homem que

26 Acusação desmerecida pela aplicação de *Literatura, historiador, literato ao caso Salústio*, usando tais termos com o seu sentido atual.

27 Tucídides já havia discutido como compô-los.

28 ROMAN (1924), p.VII.

29 PARATORE (1987), p.308.

30 BÜCHNER (1962), p. 79.

tomou parte ativa nas lutas de seu tempo, não hesitando em se encaixar nas colunas de César. Depois de 1930, a crítica passou a reconhecer nele um pensador que fez questão de se manter acima do conflito e da crise de seu tempo³¹

Ainda hoje, corre-se algum risco de se acreditar talvez não tanto na imparcialidade do autor, mas na informação referencial do texto. Seria evidente que Salústio não é um historiador nos nossos moldes, mas, abstraindo-se alguns detalhes, como o fato de ele colocar discursos na boca de suas personagens – o que, afinal, é apenas uma moda literária de seu tempo –, pode-se estudar e interpretar o que ele realmente informa e como ele realmente o faz. O que seria realmente muito bom se pudéssemos realmente acreditar em alguma essência referencial dos fatos ou do autor que existisse incólume aquém do texto.

No prólogo da **Conjuração de Catilina** (cap.1 a 4), o autor repete o lugar-comum ciceroniano da glória e de sua perpetuação dizendo que o que é propriamente humano no homem é o seu espírito, que o faz semelhante aos deuses. A superioridade dos últimos está em serem eles imortais. No entanto, ainda resta aos homens buscar a imortalidade através da obtenção e perpetuação da glória: “por isso me parece melhor que se busque a fama com os recursos do espírito que com os da força, e, visto ser breve a vida que fruímos, que deixemos de nós a memória mais longa possível” (I,3). Para um Romano nutrido pelo respeito ao *mos maiorum*, apenas a participação nos afazeres públicos merece o bom nome de *negotium*. Daí o autor ter de justificar, no prólogo da obra, a sua atividade de historiador. Este tem como incumbência preservar os grandes feitos e, assim, obter sua própria glória, o que não é tarefa fácil:

“mas para mim, na verdade, embora a glória não siga igual ao escritor dos fatos e ao autor deles, parece-me que é mais árduo, todavia, o escrever dos feitos notáveis; primeiro, porque devem os feitos ser igualados pelas palavras, depois, porque a maioria pensa que os delitos que repreendes são censurados por malevolência ou inveja; e, quando lembrares do grande valor e glória dos bons, aceita cada um tranqüilamente o que lhe parece fácil e considera o que o supera como coisas fingidas em favor de coisas falsas.” (3.2)

31 RICHARD (1970), p. 79.

Como Cícero já havia feito, Salústio afirma que o discurso histórico deve garantir a glória para quem o escreve e para aquele que é tomado como assunto. E, agora, a glória do escritor parece ser mais trabalhosa porque deve ter talento retórico suficiente para igualar a grandiosidade das palavras à dos feitos e, juntamente, conseguir a *fides*, ou seja, a *credibilidade*. Esta idéia é retomada um pouco a seguir:

“os feitos executados pelos Atenienses, segundo estimo, foram muito importantes e grandiosos, mas, todavia, um pouco menores do que diz a fama. No entanto, como ali surgiram grandes engenhos de escritores, por toda terra se celebram os feitos dos Atenienses como os maiores. Assim, destes que fizeram considera-se tanto a valor quanto puderam exaltar com palavras preclaros engenhos.” (8.2-3)

Estas são suas observações metodológicas: o historiador deve ornar os feitos com as palavras sem perder a credibilidade, garantindo assim sua glória e a de seu assunto. Se não se leva isto em conta, vê-se como declaração de imparcialidade objetiva a afirmação do final do prólogo: “assim, farei um relato sucinto da Conjuração de Catilina do modo mais verdadeiro que puder, pois considero tal feito memorável pela novidade do crime e do perigo³²” (4.4). Imparcialidade suposta que não o teria impedido de valorizar a figura de César. Certamente, não através do elogio explícito e, portanto, banal, mas, como convém ciceronianamente a um grande escritor e a um grande homem, graças ao seu talento retórico.

Nos capítulos 51 e 52, Salústio mostra César e Catão pronunciando seus discursos no Senado e apresentando duas teses opostas em relação à pena dos conjurados: César pede o perdão e confisco dos bens e Catão exige a execução. O senado decide em favor de Catão e antes de narrar a execução da pena capital, Salústio faz uma digressão (cap.53 e 54) que se tornou um exemplo modelar do exercício retórico da *synkresis*, retrato paralelo de duas personagens:

53. Depois que Catão sentou, todos os consulares e do mesmo modo grande parte do Senado louvam a sua proposta, erguem ao céu

32 A novidade de se ter em Roma até cidadãos da nobreza patricia lutando contra o Estado e vice-versa.

o valor de seu espírito; censurando-se uns aos outros, chamam-se covardes. Catão é considerado grande e ilustre. Um decreto do Senado estabelece o que ele havia proposto.

Mas a mim, que li e ouvi muito sobre os feitos gloriosos que o povo Romano executou na pátria e no estrangeiro, no mar e na terra, aconteceu-me indagar que força principalmente sustentou tão grandes empreendimentos. Eu tinha notícia de que o povo Romano, repetidas vezes, dispoendo de um exército pequeno havia lutado com grandes legiões de inimigos; de que com poucos recursos guerrearam com reis poderosos, e além disso suportaram os golpes rudes da fortuna, de que os Gregos superaram os Romanos quanto à eloquência e os Gauleses quanto à glória guerreira. A mim, que havia pensado muito nisto, era certo que o notável valor de alguns poucos cidadãos havia executado todas estas coisas e, desta maneira, feito com que a pobreza superasse as riquezas e o número reduzido superasse a multidão. Mas, depois que a cidade foi corrompida pelo luxo e pela inércia, de novo, através de sua grandeza, a república passou a sustentar os vícios dos seus comandantes e dos seus magistrados e, como se a república estivesse exaurida quanto à força de gerar, por muitos anos não houve absolutamente ninguém em Roma notável pelo seu valor. Mas, no meu tempo existiram dois homens de extraordinário valor e de temperamentos diferentes, M.Catão e C.César: como o meu assunto os trouxe a propósito, não será minha intenção passar por eles em silêncio, sem que eu descreva o caráter e o comportamento de cada um deles, o quanto eu puder com o meu engenho.

54. Eles tinham praticamente do mesmo nível o nascimento, a idade, a eloquência, igual grandeza de alma e também igual glória, mas de maneiras diferentes para cada um deles. César era considerado grande pelos benefícios e pela generosidade, Catão, pela integridade de sua vida. Aquele tornou-se célebre pela sua cordialidade e pela sua compaixão, a este a austeridade havia conferido dignidade. César alcançou glória concedendo, socorrendo e perdoadando, Catão não prodigalizando nada. Num havia um refúgio para os infelizes, noutro, desgraça para os maus. Louvava-se a afabilidade daquele e a firmeza deste. Enfim, César havia dirigido seu espírito ao trabalho, à vigília, a dedicar-se aos problemas dos amigos, esquecendo os seus próprios, a não negar nada que fosse digno de ser dado; desejava para si um grande comando, um exército, uma guerra extraordinária onde seu

valor pudesse brilhar. Por outro lado, Catão tinha preocupação com a discricção, com o dever e acima de tudo com a austeridade. Não rivalizava com os ricos quanto à riqueza, nem com a faccioso quanto à intriga, mas com o bravo quanto à bravura, com o modesto quanto à reserva e com o inocente quanto à honestidade, preferia ser a parecer bom: assim, quanto menos buscava a glória tanto mais ela o seguia.

Essa digressão surge, antes de mais nada, criando um efeito de suspensão e expectativa quanto à execução. Além disso, aparece para comentar a decisão de Senado e, de maneira sutil, julgá-la.

Segundo a proposta dos dois discursos, a decisão de Senado deveria ser tomada com o objetivo primeiro de contribuir para o engrandecimento de Roma. O historiador passa a refletir sobre o destino da cidade, dizendo que a grandeza alcançada pela *Urbs* deve-se ao notável valor de alguns poucos cidadãos (*paucorum ciuium egregiam uirtutem*) que viveram numa verdadeira Idade de Ouro, identificada por Salústio como a Roma dos tempos primitivos. Na verdade, não há tempo e lugar históricos para a Idade de Ouro, possível apenas a partir da construção do autor. O sistema de valores que ela implica foi apresentado logo no início da obra (cap. 6 a 9), quando Salústio faz um breve resumo da história de Roma desde a sua fundação:

“logo que, com seu valor, os Romanos haviam afastado o perigo, levavam auxílio aos aliados e aos amigos; *mais dando que recebendo benefícios* (grifo nosso), travavam muitas amizades” (6.50);

“Mas havia entre eles *a maior disputa pela glória* (grifo nosso): cada um se apressava a ferir um inimigo, a escalar um muro, a ser descoberto enquanto praticava tal façanha; desejavam esta boa reputação, esta riqueza honesta” (7.6);

“ninguém exercia seu engenho sem o corpo” (8.5);

“Com estas duas qualidades, coragem na guerra, justiça quando a paz era estabelecida, cuidavam de si mesmos e do Estado” (9.3);

“na verdade, na paz, mais exerciam o governo pelos benefícios do que pelo medo, e preferiam perdoar os agravos recebidos a deles se vingar” (9.5).

Daqui se depreende que, na Idade de Ouro, os homens tinham como objetivo alcançar a glória a partir de uma moral da ação que não dispensava a justiça, a amizade, o auxílio aos fracos e o perdão aos criminosos.

Os destinos da *Urbs* sempre dependeram do valor de alguns poucos e, mesmo na Idade de Ferro em que vive, Salústio pode identificar dois homens extraordinários, capazes de solucionar a crise da República, César e Catão. Os dois alcançaram a glória, mas de maneiras diferentes. Irá, portanto, tentar descrever o caráter e o comportamento dos dois com seu talento retórico, ou seja, a descrição não se presta a um retrato falado mas sim a um ethos proposto. Há quem diga que César é louvado. Outros dizem que o fato de Salústio, partidário de César, louvar Catão e apresentá-lo como vencedor do debate é uma prova de imparcialidade³³. Há, ainda, a possibilidade de os dois representarem valores complementares, fragmentos de um grande todo e juntos formarem a figura do governante ideal para Salústio³⁴. Por fim, o retrato apresentado por Salústio talvez não sugira que tal aliança poderia salvar a República³⁵. Antes revela nas suas antíteses a oposição entre as tradicionais virtudes Romanas da ação e as categorias intelectuais através das quais as primeiras são conhecidas, nomeadas e compreendidas³⁶. Assim, o retrato paralelo de César e Catão seria um emblema da crise do final da República.

Tome-se a primeira antítese que os distingue: “*Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur, integritate uitae Cato*” Formalmente ela opõe os *beneficia ac munificentia* de César à *uitae integritas* de Catão. Uma primeira tentativa seria ler na composição um jogo de ausências: César não tem integridade, Catão não tem serviços prestados. O que talvez fosse por demais cínico para um Salústio que se propôs falar de dois homens de grande valor. Não há, com efeito, antítese conceitual, pois estão sendo comparados dois valores de natureza diferente: *beneficia ac munificentia* são valores de ação, enquanto *integritas* é um intenção que faz com que os serviços prestados, quando prestados, sejam bons. Porém, a integridade só pode ser percebida a partir dos feitos. Na verdade, o autor está usando como provas, na sua argumentação, um verossímil montado anteriormente pelo próprio texto (cap.6 a 9): interessam ao bem da república principalmente os valores exercidos pelo corpo, que se manifestam a partir da ação (*in illo tempore “ingenium nemo sine corpore exercebat”*).

33 PICHON (s/d), p.251.

34 cf. SYME (1964).

35 BATSTONE (1988).

36 *Idem* , p. 2

Na segunda antítese (“*Ille mansuetudine et misericordia clarus factus, huic seueritas dignitatem addiderat*”), a glória de César é ter-se tornado *clarus*. O enunciado poderia supor o seguinte processo: César age com cordialidade e compaixão, as pessoas observam ou recebem esta ação, reconhecem nela uma qualidade e passam a atribuir fama a César. A glória de Catão é sua dignidade que lhe foi atribuída pela sua severidade. A glória de César vem de um reconhecimento externo a partir de sua ação. Catão aparece como instrumento de um princípio ético abstrato, de um mérito interno, difícil de ser reconhecido.

Termina o retrato uma longa comparação das duas maneiras de atingir a glória. César havia dirigido seu espírito a várias ações físicas: trabalho, vigília, prestação de serviços. Sua glória viria também de virtudes políticas que ele esperava ver reconhecidas na sua participação nas guerras, quando estas se fizessem necessárias. Por outro lado, o caminho da glória de Catão passa pela sua preocupação em manter-se no mais alto nível em relação aos valores éticos. Se efetua alguma disputa, ela se dá sempre no plano abstrato (“*certabat uirtute cum strenuo, pudore cum modesto, abstinentia cum innocente*”). Se sua busca pela glória não passa pelo caminho da ação, só pode esperar ser (*esse*) bom e não, ser reconhecido (*uideri*) como tal, pois isto suporia o julgamento externo que dependeria de algo concreto.

A construção retórica do texto utiliza o verossímil de Idade de Ouro anteriormente proposto como argumento que prova ser César o governante ideal para a República. A última frase, que, a princípio, poderia parecer positiva, acaba soando como uma crítica à decisão de Senado: “*quo minus petebat gloriam, eo magis illum assequabatur*” No seu tempo, Salústio via as grandes figuras públicas construírem-se sem esforço, a partir do discurso de um absolutismo ético abstrato que não se preocupava em concretizar-se em ações que pudessem salvar a república. Optando por Catão, o Senado escolhe a crise. Assim, o texto, antes de garantir objetivamente a verdade referencial da Conjuração, garante a glória de César e de Salústio.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*, trad. e notas de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1984. (Col. Os Pensadores)
- ARISTÓTELES. *Retórica*, introd., trad. e notas de Quintin Racionero. Madrid, Gredos, 1990.

- BARTHES, Roland. “O Efeito de Real” in *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BATSTONE, William W.. The antithesis of virtue: Sallust’s *synkrisis* and the crisis of Late Republic. *Classical Antiquity*, 7(1): 1-29, 1998.
- BÜCHNER, M.K.. Comunicação Oral in “Séance du 17 Mai 1962”, *Revue des Études Latines*, XL: 78-82, 1962.
- CERTAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. “O Passado Composto” in *A História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Lisboa, Difel, 1990.
- CÍCERO. *Em defesa do poeta Árquias*, introd., trad. e notas de Maria Isabel R. Gonçalves. Lisboa, Inquérito, 1986.
- CICÉRON. *Correspondance – Tome II*, texte établi et traduit par L.-A Constans. Paris, Les Belles Lettres, 1941.
- CICÉRON. *De l’Orateur*, texte établi et traduit par Edmons Courbaud. Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- CICÉRON. *Divisions de l’art oratoire/Topiques*, texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- CICÉRON. *Les devoirs*, texte établi e traduit par Maurice Testard. Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- CICÉRON. *L’Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon. Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- CICÉRON. *Traité des lois*, texte établi et traduit par Georges de Plinval. Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- CIZEK, E.. La poétique cicéronienne de l’histoire. *Budé* (1): 16-25, 1988.
- COSTA LIMA, Luiz. “A Narrativa na Escrita da História e da Ficção” in *A Aguar-rás do Tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *L’orde du discours*. Paris, Gallimard, 1971.
- GENETTE, Gérard. “Verossímil e Motivação” in *V.V.A.A.. Literatura e Semiologia*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- GENTILI, Bruno & CERRI, Giovanni. “Le teorie del racconto storico nel pensiero storiografico dei Greci” in *Le teorie del discorso storico nel pensiero Greco e la storiografia Romana Arcaica*. Roma, Ateneo, 1975.
- GUILLEMIN, A.-M.. *Le Public et la Vie Littéraire a Rome*. Paris, Les Belles Lettres, 1937.
- GUINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” in *Mitos, emblemas e sinais – Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- LEEMAN, A.D.. L’historiographie dans le *De Oratore* de Cicerón. *Budé* (3): 280-98, 1985.
- LOUIS, Pierre. Le mot *HISTORIA* chez Aristote. *Revue de Philologie*, 29: 39-44, 1955.

- MARCHAL, Luc. L’histoire pour Cicerón. *Les Études Classiques*, LV(1): 41-64, 1987.
- MAZZOLANI, L.S.. “Prefazione” in *SALLUSTIO. La Guerra di Giugurta*. Milano Rizzoli, 1983.
- PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1987.
- PERROCHAT, P.. Les Digression de Salluste. *Revue des Études Latines*, XXXIII: 168-82, 1950.
- PICHON, René. *Histoire de la Littérature Latine*. Paris, Hachette, s/d.
- PLUTARCO. *Vidas, apresentação, seleção e tradução de Jaime Bruna*. São Paulo, Cultrix, s/d.
- RAMBAUD, M.. *Cicéron et l’Histoire Romaine*. Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- RAMBAUD, M.. Les Prologues de Salluste et la Démonstration Morale dans son oeuvre. *Revue des Études Latines*, XXIV: 115-30, 1946.
- RICHARD, Jean-Claude. Salluste témoin et juge de son temps. *Revue des Études Latines*, XLVIII: 48-58, 1970.
- RICHARD, F.. “Introduction” in *SALLUSTE. Conjuration de Catilina, Guerre de Jugurtha, Fragments des Histoires*. Paris, Garnier, 1947.
- ROMAN, J.. “Préface” in *SALLUSTE. Conjuration de Catilina, Guerre de Jugurtha*. Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- SALLUSTE. *Conjuration de Catilina, Guerre de Jugurtha, texte établi et traduit par J. Roman*. Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- SÊNECA/SALÚSTIO. *Tratado sobre a Clemência/Conjuração de Catilina/Guerra de Jugurta*, trad. de Ingeborg Braren e Antonio da Silveira Mendonça. Petrópolis, Vozes, 1990.
- SYME, Ronald. *Sallust*. Berkeley, CUP, 1964.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, tradução de Mário da Gama Kury. Brasília, Universidade de Brasília, 1987.
- VEYNE, Paul. *Acreditaram os Gregos nos seus Mitos?* Lisboa, Edições 70, 1987.

ABSTRACT: Nowadays History is very interest in discussing the relations between the showing of truth facts and the construction of narratives. In Greek and Roman Antiquity History was a gender of discourse, its questions of *inuentio*, *dispositio* and *elocutio* were treated in the field of Rhetoric. This paper try to discuss how the Greek and Roman historians search rhetorically the approximation of truth. Cicero (*Ad Familiares*, V,12) is here suggesting how to manage that search. Sallust (*De Coniuratione Catilinae*, 53-54) is performing that suggestion.

Key-words: History, rhetoric, narrative, *fides*, Cicero, Sallust.

A EXATIDÃO IMPRECISA: UM ENSAIO SOBRE INTERDISCIPLINARIDADE, DISCURSO E TEXTO

Antonio Vicente Marafioti Garnica*

RESUMO: Neste ensaio discutimos aspectos do trabalho com o texto de matemática, focando, a partir disso, temas como interdisciplinaridade, discurso e possibilidades de leituras/traduições do texto formalizado pelo imbricamento das linguagens formal e natural.

Palavras-chave: Texto, discurso, interdisciplinaridade, linguagens natural e formal, Educação Matemática.

“Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.” (Mário de Andrade)

A drástica dicotomia entre áreas do conhecimento – e os estereótipos que essa concepção engendra – parece basear-se num senso comum, crença cega que é, já, queiramos ou não, uma primeira instância de compreensão. Aqui pretendemos esboçar certas considerações sobre esse modo de ver, tratando especificamente de discutir a separação “aparente” entre Língua e Matemática, para o que nos apoiaremos no texto que é objeto de trabalho tanto do profissional da Língua e da Literatura, quanto do professor de Matemática. À interdisciplinaridade – ou até à transdisciplinaridade – atribuiremos o papel de romper com essas famigeradas separações entre esferas

* Faculdade de Ciências – Departamento de Matemática – UNESP-Bauru.

do conhecimento, possibilitando um trânsito entre áreas que, à primeira vista, podem se mostrar díspares e, até por vezes, estereotipadamente antagônicas. Nossa trajetória nos leva a investigar não só o texto, mas as possibilidades de imersão de um trabalho de cunho lingüístico dentro daquele de ensinar matemática, passando por uma abordagem sobre nossas concepções sobre o discurso da Matemática – e a posição dos textos didáticos de Matemática nesse discurso – para, finalmente, tecermos considerações sobre a possibilidade de um trabalho interdisciplinar. Essa trajetória não será linear, daí termos preferido caracterizar este artigo como um **ensaio** acerca do texto, do discurso e da interdisciplinaridade Língua/Matemática.

São inúmeras as concepções que nos fazem acreditar – e divulgar – posições conservadoras, como as crenças em fronteiras intransponíveis entre áreas de conhecimento. Uma das mais fortes é nosso modo de conceber ciência. Mesmo que conscientemente não tenhamos, em exato momento, tematizado essas nossas concepções, elas nos são incorporadas pelo meio no qual transitamos, ideologicamente. A ciência compartimentada. Aparentemente, rígidas linhas separam, por exemplo, o trabalho do matemático do trabalho do literato, do geógrafo, do músico ... E se é certa a existência de uma guerra entre pontos de vista, interna à esfera acadêmica, é também certo que a pretensa exatidão dos tratados matemáticos a está vencendo. Da necessidade, até natural, de uma “normatização”, surge a medida. O tempo mostrou ser possível uma exatidão cada vez maior, fazendo surgir unidades de medidas mais e mais abstratas e “exatas” Finalmente, nos vemos imersos num espaço afetado pela vertigem da precisão. A origem disso? Segundo Abraham Moles, o desejo de nos desviarmos das idéias tidas como “vagas e dos conceitos fluidos, confundindo-os, superficialmente, com as idéias falsas e abandonando ‘tudo isso’ a uma família de disciplinas mal separadas ainda da filosofia-mãe que as engendrou e que se classifica sob o nome – também totalmente impreciso – de ‘ciências do homem’ ou ‘ciências sociais’” E, assim, há no ar uma forte tendência avessa à formação humanista, de tal modo clara que mais aceita é determinada área de conhecimento quanto em maior número forem seus componentes exatos (leia-se “matemáticos”) ou objetivos os parâmetros para a análise de sua produção: a economia matematiza-se, a sociologia matematiza-se, algumas abordagens de interpretação de textos matematizam-se, a história, a psicologia, a geografia e a própria educação, entre outras, buscam nos testes estatísticos seus vistos de entrada ao grupo das ciências bem aceitas, bem fundadas e, também, matematizam-se. Mas dei-

xemos claro: a matematização é só um visto de entrada, depois disso, permanecem os mundos separados – já com certa contaminação, mas separados. E a epopéia da ciência compartimentada continua: o currículo escolar reserva-lhe um lugar de destaque. No rol de disciplinas, as nobres seguidas das menos nobres. Nos critérios de avaliação: as potentes e as outras. Com status inicialmente acadêmico, mas que reverterá com todas as forças para o extrato social, pela dominação dos mais aptos, sempre estão elas, as tais concepções “separatistas” E não se pode negar o papel dominador desempenhado pela Matemática no rol de disciplinas presentes nos programas escolares: atribuem-lhe certa nobreza, uma aura de competência a seus escolhidos, a justiça da reprovação aos que não se acomodam às suas determinações, o papel do rigoroso, do lógico, do correto, do raciocinador por excelência.

Nilson José Machado estuda alguns *slogans* que, veiculados ora às claras, ora sorrateiramente, contribuem de modo decisivo para que a Matemática seja vista como descobridora de talentos, célula *mater* de uma pretensa “cientificização”, potencializadora de concepções que, dizíamos, precisamos ultrapassar. “A Matemática é exata” (isto é tão certo como dois e dois são quatro); “A Matemática é abstrata”; “A capacidade para a Matemática é inata” (esses poderosos vencedores); “A Matemática justifica-se pelas aplicações práticas” (foguetes e satélites existem, pois não?); “A Matemática desenvolve o raciocínio” Machado dá a cada uma dessas posições a atenção que lhes é devida, colocando-as em seus lugares próprios, todas relativizadas, nenhuma de forma absoluta como as coloca o senso comum. E é interessante – e nisso pretendemos nos deter – o papel que o meio lingüístico desempenha quando as análises são feitas: “Embora seja inegável que a Matemática tem um significado específico e funções características, diretamente relacionadas com ele, parece muito difícil compreenderem-se ambos, significado e funções, sem o contraponto proporcionado pela Língua Materna” Aqui focaremos duas faces para ressaltar esse contraponto: o nascimento da Lógica Matemática e a própria linguagem simbólica, esferas hoje interpenetradas e presentes nos textos didáticos de Matemática que, via-de-regra, têm determinado o comportamento do professor em sua sala de aula.

De uma forma ou outra, acessa-se a Matemática nos currículos escolares (de modo quase homogêneo em todo mundo) e nesse domínio nos deparamos, também de uma forma ou outra, com a Lógica Matemática e com a linguagem simbólica, embora essas formas – as pesquisas nos têm mostrado – sejam quase sempre desastrosas, fazendo surgir o conhecido

fracasso no ensino e na aprendizagem da Matemática. Os currículos preservam essa estrutura e esse poder de dominação da Matemática. Os próprios currículos¹ são concebidos de maneira estanque, compartimentada, o que os torna responsáveis por indicar uma mera seqüência de tópicos a serem ministrados.

O que hoje chamamos de Lógica Matemática radica na Lógica Aristotélica, exposta no *Organon*. Encontramos aí uma das primeiras formas de sistematização do pensamento lógico, esforço inicial cujo objetivo era estabelecer parâmetros para a clarificação do discurso, para que soubéssemos detectar formas válidas de argumentação. Tal programa, empreendido por Aristóteles, coincide com a estruturação da língua grega: “enquanto a origem do alfabeto fonético situa-se em algum ponto entre os séculos XX e X a.C., o alfabeto grego surge apenas por volta do século VIII a.C., a partir daí, sofrendo adaptações sucessivas até estabelecer-se em sua forma clássica, por volta do século V a.C. Isto significa que a sistematização da Lógica proveniente dos trabalhos de Aristóteles, no século IV a.C., ocorre na sociedade grega, quase contemporaneamente e de forma estritamente relacionada com as profundas transformações que ocorriam na estruturação da própria língua grega” Como então separar a Lógica, que nos dá uma espécie da gramática da Matemática, da estrutura lingüística? Impossível. Na verdade, esforços dos matemáticos posteriores transformam a lógica aristotélica em uma lógica totalmente simbólica. Esse simbolismo radical faz com que as origens permaneçam esquecidas: a linguagem simbólica, propositalmente vazia de objetos, pretensamente separada de uma significação, torna-se re-

1 E, falando em currículos, é imprescindível retomarmos Rousseau. A beleza e a atualidade do seu *O Emílio* devem ser conhecidas de todos aqueles que trabalham no contexto escolar, sendo até hoje obra de grande influência sobre o tema. Num seu trabalho anterior, o *Projeto para a Educação do Senhor de Sainte-Marie*, com edição brasileira recente, já se podia vislumbrar a celebridade que o autor viria alcançar anos mais tarde. A concepção de currículo de Rousseau – não nomeada, mas altamente explícita – é das mais necessárias. Para educar o real Senhor de Sainte-Marie ou mesmo o fictício Emílio, preza-se o *medium* no qual será sedimentada uma educação para a vida. As concepções são expostas, os objetivos delineados, uma seqüência de atividades é desenvolvida, alguns assuntos são escolhidos. Uma estrutura coesa, não um rol de tentativas: “Tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem. Ele obriga uma terra a nutrir as produções de outra, uma árvore a dar frutos de outra; mistura e confunde os climas, as estações; mutila seu cão, seu cavalo, seu escravo; transforma tudo, desfigura tudo; ama a deformidade, os monstros; não quer nada como o fez a natureza, nem o homem; tem de ensiná-lo para si, como um cavalo de picadeiro; tem que moldá-lo a seu jeito como uma árvore de seu jardim.”

duzida à sintaxe². Essa sintaxe pura, argumentam alguns, é a forma de proteção que a exatidão matemática tem para uma não contaminação com a mundanidade. A isto os matemáticos chamam rigor. E esse rigor, em consonância às regras gramaticais da língua materna, “evolui”, como nos aponta Irineu Bicudo: “o Sistema Gramatical ou a Lógica evoluem. Para ficarmos apenas em um exemplo trivial da língua portuguesa, notemos o último verso do primeiro terceto do belo soneto de Camões ‘Sete anos de Pastor Jacó servia’:

*Vendo o triste pastor que com enganos
lhe fora assi negada a sua pastora,
Como se não a tivera merecida,*

Assim consagrava, então, a gramática portuguesa (como ainda o faz a francesa) o uso do particípio (‘merecida’) como predicativo do objeto direto (‘a’), o que não acontece hoje em dia” Não há, portanto, uma modificação no conceito de rigor (que significa seguir inflexivelmente os cânones da Lógica, na Matemática, e os da Gramática Normativa, no caso da língua), mas uma evolução dos parâmetros que sustentam esse rigor. “O que tem mudado, como não podia deixar de ser, é o sistema gramatical da Matemática [não o *rigor matemático*]” E como tem mudado! O modo como Aristóteles argumentava, valendo-se de frases da linguagem cotidiana, os matemáticos transformam em sentenças de linguagem formal, ao ponto de tornarem-se, Lógica e Matemática, esferas inseparáveis. Segundo Russell, “A Matemática e a Lógica, foram, historicamente falando, estudos inteiramente distintos. A Matemática esteve relacionada com a ciência e a Lógica com o idioma grego. Mas ambas se desenvolveram nos tempos modernos e a Lógica tornou-se mais matemática e a Matemática tornou-se mais lógica. A consequência é que se tornou agora inteiramente impossível traçar uma linha entre as duas; na verdade, as duas são uma. Diferem entre si como rapaz e homem: a lógica é a juventude da matemática e a matemática é a maturidade da lógica. Esse ponto de vista é mal aceito pelos lógicos que, tendo passado a vida no estudo dos textos clássi-

2 No âmbito da Matemática, a sintaxe é pensada do mesmo modo como o é no campo da língua. Grosso modo, seria o estudo de como os termos devem compor uma dada proposição para que não interfiram em seu sentido, visando à “correção” discursiva. É interessante notar que vários conceitos são comuns a ambas as áreas, como são os casos de “sujeito”, “predicado”, “semântica” etc.

cos, são incapazes de acompanhar um pedaço de raciocínio simbólico, e pelos matemáticos que aprenderam uma técnica sem se darem ao trabalho de indagar sobre o seu significado ou justificativa. Ambos os tipos estão agora felizmente ficando mais raros” Para o ensino, a formalização excessiva da lógica e essa interpenetração de fronteiras traz conseqüências que nem sempre são saudáveis. No texto matemático – veículo do discurso da produção científica da Matemática – essas conseqüências claramente vêm à tona.

Pensar a linguagem matemática (simbólica) como assepsia, como obstruidora de fatalidades como a polissemia da língua do dia a dia, carrega, em si, uma pretensão: a de que se trabalha sem um significado atribuído às coisas. Bem disse o autor quando afirmava que na Matemática, a morte do significado é apenas uma morte em moratória. O símbolo matemático aguarda, aparentemente distanciado de um sentido, o momento de revelar-se: está prenhe de vida, uma vida que outros teimam em negar-lhe. As salas de aula são, potencialmente, um dos maiores revigorantes para tais símbolos. Ao explicar, o professor fala, desenha, mostra, carrega o aluno ao mundo do símbolo, fazendo-o familiar, traduzindo-o. Enfrentamos um perigo iminente, de freqüência indiscutível no ensino: o professor fala, mostra, carrega o aluno ao abstrato, forçando o familiar, *valendo-se do simbólico*. É o obstáculo que nos oferece uma linguagem simbólica descortinada por paráfrases também simbólicas. Por estranho paradoxo, estabelece-se a paráfrase simbólica por meio da linguagem natural, mundana e acessível em sua concretização na fala.. E o texto, agora, é “apresentado” ao aluno sem que lhe sejam contadas as inúmeras idas e vindas, a laboriosa concepção. O modo “apresentacional” do texto matemático é, assim, o parto sem gestação. E, disso, o primeiro contato com o texto matemático – oráculo – se dá pela crença fundada na autoridade de uma prática científica.

Vejam uma proposição apresentada formalmente para que, norteados por ela, possamos dar um exemplo do que já dissemos. Façamo-lo como um diálogo hipotético, de um professor com alunos de sua sala de aula:

professor: O que é uma função contínua?³

Uma função é chamada “contínua num ponto a ” se, e somente se:

3 É comum que ele pergunte e ele mesmo responda. Faz parte do jogo de poder na sala de aula, desempenhado tão bem pelo professor de Matemática.

i. $\exists f(a)$

ii. $\exists \lim_{x \rightarrow a} f(x)$

iii. $\lim_{x \rightarrow a} f(x) = f(a)$

alunos: Mas o que quer dizer “ $\exists \lim$ ”?

professor: Bem, isso já foi visto⁴, mas voltemos: Dizemos que o limite de $f(x)$ é o

número real L quando x tende a a e escrevemos $\lim_{x \rightarrow a} f(x) = L$, quando para todo $\varepsilon > 0$ existe em correspondência um $\delta > 0$ tal que sendo $0 < |x - a| < \delta$, então $|f(x) - L| < \varepsilon$, ou seja:

$\lim_{x \rightarrow a} f(x) = L \leftrightarrow (\forall \varepsilon > 0 \exists \delta > 0 | 0 < |x - a| < \delta \rightarrow |f(x) - L| < \varepsilon)$. Ou, de outro modo, existe o limite se existirem, e forem iguais, os limites laterais quando x tende a a . (Disso devem seguir mais algumas definições formais cuja função seria “explicar”, por exemplo, o conceito de limites laterais)

Na verdade, este não é bem um diálogo hipotético. Em alguma sala de aula de Matemática ele pode estar ocorrendo agora, se bem que nem tão carregado em tintas. É usual que o professor, nessa aula, lance mão de gráficos (pensados como metáforas matemáticas) que podem, num processo de interpretação, clarear o que é dito simbolicamente. É vital para a aprendizagem de Matemática que o significado das expressões simbólicas seja ressuscitado, posto à luz. Um dos meios mais eficazes para isso parece ser, ainda, o da revitalização da linguagem natural nessas aulas de Matemática. O cuidado em levantar deficiências dos alunos, a atenção em indicar-lhes as lacunas do discurso, o esforço de indicar-lhes parâmetros de coerência e consistência, são fundamentos para que a compreensão na formação de sentenças simbólicas, um dos primeiros passos na dominação do conteúdo matemático, seja bem sucedida. Disso podem surgir projetos que juntem professores de Matemática e de Língua Portuguesa.

Pesquisas anteriores nos mostram a possibilidade de um exame hermenêutico ao texto de Matemática. A antiga hermenêutica dos textos sagrados, hoje concebida como constituinte básica da compreensão, tem

4 É também comum que se construa um novo conhecimento sobre um anterior. Em Matemática, essa prática, por vezes enganosa, é feita supondo que o conhecimento anterior é mais simples, sendo que a partir dele são construídas formas mais elaboradas que o aluno, necessariamente, deve arquivar na mesma seqüência com que foram “ensinadas”. É tido como impensável o desenvolvimento de conteúdos que não respeitem tal seqüência, consagrada pelo livro didático.

em Heidegger, Ricoeur, Habermas, entre outros, seus pensadores de proa. Saímos dos domínios da Teologia e habitamos outras searas, como os textos literários ou mesmo os textos didáticos de Matemática. Cumpre ao professor, nessa trajetória de análise hermenêutica do texto, insinuar a desconfiança. O que o autor diz? o que pretendia dizer? o que entendendo do que diz? Não se procura – e isso seria um dos clássicos enganos em relação à interpretação do texto – uma aproximação congenial com o autor. Os contextos do escrito e do lido são distintos em muitos dos casos. Uma compreensão dos fatores históricos circundantes é saudável, mas nunca como fator limitante. O mundo no qual somos lançados é compreendido e aos elementos nele disponíveis atribuímos significados, a princípio subjetivos, disponíveis no intersubjetivo quando expostos pela comunicação. A efetivação dessa proposta de análise hermenêutica do texto matemático inicia-se com a separação de termos do texto que são desconhecidos ou julgados não-compreendidos, vão desde a investigação de sua significação usual, na linguagem natural, até a explicitação dos pontos de ligação que existem entre esse significado e o significado matemático⁵ Dicionários, outros textos e experiências vividas e compartilhadas fazem parte dessa postura: cumpre-nos não dicotomizar todo o discurso entre certo e errado, devendo reconhecer no erro fonte profícua de aprendizagem. A verdade, ao contrário do que pensa a prática científica da Matemática, não é una, absoluta. Suas várias faces devem ser mostradas pelo trabalho do professor que, interdisciplinarmente, soma pontos para a ação. O texto de Matemática é o eixo central por onde trafegam as concepções dominantes e nele podemos e devemos buscar o necessário rompimento com posições retrógradas que, infelizmente, permanecem, já sendo tidas como “clássicas”

No texto matemático, o *discurso* da Matemática manifesta-se, podendo ser investigado. *Discurso* é termo caro à linguagem de várias áreas. No sentido comum, freqüentemente aparece vinculado à oralidade. Na filosofia de Heidegger, *discurso* perde a conotação de fala oral, antecedendo-a de um modo não temporal, mas perceptivo. *Discurso*, em Heidegger, é articulação da inteligibilidade, é “organizador” de um conteúdo mental

5 São extremamente freqüentes nos textos matemáticos os termos que podem ser melhor compreendidos quando comparados com seus significados na linguagem cotidiana. Temos, na Matemática veiculada em cursos do ensino superior, por exemplo, “limite” “limitante” “interpretação” “conectivo” “função” “relação” “equivalência”, “tangente” “isomorfismo” “partição” “norma” “estrutura” “corpo” “anel” etc.

que na comunicação é manifestado pela linguagem. A linguagem mostra-se, assim, como uma mediadora entre discurso (*logos*) e mundo, sendo que o discurso tem na comunicação seu modo de apresentar-se. O *logos* em estado nascente conjuga-se com a compreensão (que é abertura ao mundo e não mero entendimento racional) do que nos afeta e que, num esforço para romper a solidão própria do humano, comunicamos. Compreensão que é, já, compreensão-interpretação, num círculo existencial hermenêutico. Comunicação que se dá na linguagem, seja ela oral, gestual, pictórica, ou de qualquer outra natureza.

Na literatura científica, *discurso* assume freqüentemente a conotação de uma região de convergências, uma “quase categoria” Qual, então, é o discurso da Matemática? Procuremos nas várias manifestações das experiências matemáticas (falas dos profissionais que produzem o conhecimento matemático, textos próprios da área, contatos informais e formais com Matemática, posturas características, códigos particulares, modos de relação com o objeto matemático etc.) o que lhes é comum, do que se forma uma região: a do discurso da Matemática. Assim, é pela manifestação do algo que esse algo se nos revela, como já nos ensinava Heidegger com sua abordagem do ser a partir do *Dasein*. As manifestações, porém, são percebidas perspectivalmente, dado o modo particular de experiência dos fenômenos. Sendo que os significados não existem em si, mas são atribuídos, é possível a coexistência das várias formas de ver. Assim como as palavras são impregnadas por vários significados no fluxo do tempo, os modos de se conceber o discurso matemático são, também, vários. Os limites dessas concepções dar-se-ão por conveniência, por filiação a certos pontos de vista, por afinidade, por necessidade ... em suma, ideologicamente.

A Matemática, pelo seu caráter de universalidade quanto a sua existência em diversos meios e diferentes culturas, se nos apresenta de inúmeras formas, das quais aqui focamos duas: a científica e a pedagógica. Há, portanto, um discurso científico e um discurso pedagógico da Matemática. A manifestação do discurso científico da Matemática dá-se fundamentalmente na pesquisa, na construção do conhecimento matemático como feita por seus profissionais. Nisso interligam-se formas de manifestação das quais são fundamentais: *a produção do conhecimento matemático* (cuja gênese pode ser a mesma que a do sonho⁶); *a discussão sobre o conhecimento produzido*

6 O sonho é uma das formas de relação do homem com o objeto matemático, segundo o interessante e clássico trabalho de Jacques Hadamard.

(que se dá entre os pares, oral ou textualmente, possibilitando re-elaboração do que foi inicialmente gerado) e sua *divulgação* (preponderantemente via textos especializados raramente abertos a re-elaborações, mas sugerindo possibilidades de serem seguidos por complementações que não os refutem). Nessas manifestações do discurso científico colocam-se o oral e o escrito. A mediação do oral servirá não só como forma de veiculação do escrito, mas terá, no grupo restrito de especialistas no qual se dá a comunicação da produção, a função de explicitar intuições primeiras (que são não-discursivas em sua gênese) ocultadas pelo texto que é discurso fixado e concretizado – manifestado – pela escrita.

A manifestação do discurso pedagógico da Matemática ocorre nas situações de ensino e aprendizagem de Matemática, as quais, de forma quase hegemônica, são caracterizadas como a sala de aula de Matemática num contexto formal de escolaridade. Nos papéis principais, professor e alunos. Como coadjuvantes essenciais, as mediações para a atribuição de significado manifestadas em posturas, metodologia, didática, textos e oralidade, aspectos obviamente não disjuntos.

Uma análise mais pormenorizada dessas manifestações discursivas é possível mesmo que estejamos desconsiderando os “cosmos” institucionais nos quais orbitam: a universidade e o centro de pesquisa no caso da prática científica, e a escola, no caso da prática pedagógica. É certo, também, que uma concepção mais arrojada de *pesquisa* exigiria argumentações mais profundas. Por acreditarmos que tal concepção de pesquisa, infelizmente, ainda não encontra ressonância significativa no mundo contemporâneo e por estarmos conscientes que elementos do macro-cosmos social permearão nossa análise, mesmo que implicitamente, continuamos nossa trajetória.

O primeiro ponto dessa nossa análise trata de encontrar similaridades e divergências entre os discursos científico e pedagógico, para o que nos valeremos do trabalho de Seiji Hariki. Como elementos de reconhecimento mútuo, temos que ambos os discursos pautam-se na construção do conhecimento matemático plasmada na comunicação, na negociação oral de significados e na mediação desempenhada pelo texto escrito. Nesses mesmos elementos encontramos as divergências entre ambos os discursos: a comunicação na prática científica é feita entre especialistas, sendo extremamente restrita a um grupo homogêneo sob inúmeros aspectos e fundada na competência de conteúdos e domínio absoluto da linguagem própria; a comunicação na prática pedagógica, ao contrário, é rica em pluralidades: salas de aula distintas são mundos distintos comportando alunos distintos quer em com-

petência de conteúdos entre si, quer seja em relação ao professor; são heterogêneos os domínios lingüísticos – naturais e formais – envolvidos, e diferentes vivências contextuais estão em jogo (vivências essas que a pertença a um grupo, na prática científica, trata de abrandar, tornando-as quase homogêneas entre os filiados). Há significativa diferença de qualidade nas mensagens enviadas entre os que se incluem nessas duas esferas discursivas: no discurso científico trata-se de uma Matemática em estado nascente; no pedagógico, trabalha-se com uma Matemática solidificada e intensivamente reproduzida. A mediação pelo texto é também distinta: sua função na prática científica é de divulgação, escoamento do conhecimento; na prática pedagógica a função do texto é de interiorização. A natureza dos textos envolvidos nas duas práticas, porém, embora apresente diferenças significativas de linguagem (textos didáticos são “quase-formais”, textos científicos tratam de sentenças extremamente formalizadas), é a mesma se focado o modo apresentacional que os caracteriza. O modo apresentacional será rompido, na prática científica, existindo convergência de interesses do grupo de especialistas, principalmente pela oralidade e interpretação precisa da linguagem envolvida: far-se-á a interpretação “correta” da simbologia – tributários que são da exatidão tomada como univocidade de significados – ditada pelos cânones da Lógica formal, a partir do que o conteúdo pode ser analisado e avaliado objetivamente. Na prática pedagógica, dificilmente o modo apresentacional é quebrado, malgrado os esforços de “traduções” (que, e muito certamente por isso, via-de-regra, são feitas pelos mesmos critérios ditados pela prática científica). Esforços para que na prática pedagógica seja implementado o rompimento com essa apresentação fossilizada, são sugeridos e vão no sentido de apelar-se para o imbricamento das linguagens formal e natural e pela possibilidade de um exame hermenêutico ao texto de matemática.

Trabalhar em Educação Matemática, contando com a freqüente presença do texto, exige que os aspectos acima esboçados sejam sempre mais e mais investigados. O próprio discurso da interdisciplinaridade torna-se estéril se não forem conhecidos os panos-de-fundo que sustentam as disciplinas envolvidas num projeto. A impregnação mútua entre língua materna e Matemática deve ser explicitada tanto para o professor de Língua Portuguesa – que se iniciará nesse procedimento com o qual não se confronta porque munido de antigas concepções – quanto para o professor de Matemática, que não raras vezes desconhece questões fundamentais de sua própria esfera. É necessária a mediação da língua para o ensino e a aprendiza-

gem de Matemática, motivo pelo qual se escreveu esse ensaio como possível motivação e, também como possível primeiro exercício: não seria curioso que o professor de Português e o professor de Matemática necessitassem um do outro para compreender alguns de seus elementos? Dado que um texto não é matéria morta disponível em laudas, mas algo que se constrói na leitura, essa proposta de trabalho conjunto pode fazer com que ambos os professores atribuam seus significados ao texto, vindo compreender outras esferas. Finalmente, não desejamos que este ensaio somente torne-se texto. Há, também, a pretensão de que ele se torne pretexto para a ação interdisciplinar.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Organon*. Lisboa, Guimarães Editores, 1985.
- BICUDO, I.. "Análise não-standard" In *Boletim de Educação Matemática-Bolema*, Rio Claro, ano 7, nº 08: 60-67, 1992.
- GARNICA, A.V.M.. *A interpretação e o fazer do professor: possibilidade do trabalho hermenêutico na Educação Matemática*. Dissertação de Mestrado em Educação Matemática. UNESP, Rio Claro, 1992.
- HADAMARD, J.. *Psicologia de la invención en el campo matematico*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
- HARIKI, S.. *Analysis of Mathematical Discourse: multiple perspectives*. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Southampton, Inglaterra, 1992.
- HEIDEGGER, M.. *Ser e Tempo*. Petrópolis, Vozes, 1989.
- MACHADO, N.. *Matemática e Língua Materna: análise de uma impregnação mútua*. São Paulo, Cortez/Autores Associados, 1990.
- MARTINS, J.. *Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poiesis*. São Paulo, Cortez, 1992.
- MOLES, A.. *As ciências do impreciso*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
- ROUSSEAU, J-J.. *Emilio ou da Educação*. São Paulo, Difel, 1979.
- ROUSSEAU, J-J.. *Projeto para a educação do Senhor de Sainte-Marie*. Porto Alegre, Paraula, 1994.
- RUSSELL, B.. *Introdução à Filosofia da Matemática*. Rio de Janeiro, Zahar, 1963.
- STEINER, G.. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

ABSTRACT: This essay intends to make some remarks on the mathematical text, focusing themes like interdisciplinarity, mathematical discourse and some

possibilities in reading/translating formalized texts mixing formal and natural languages.

Key-words: Text, discourse, interdisciplinarity, formal and natural languages, Mathematics Education.

O TEXTO EM AULA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Elisa Guimarães*

RESUMO: O trabalho com o texto em aula de Língua Portuguesa deve despertar a consciência dos recursos múltiplos da Língua – recursos cuja exploração redundada em garantia de uma competência discursiva ligada à competência lingüística. Presta-se, pois, o texto à consolidação e aperfeiçoamento de uma posse ativa da Língua, ou seja, da capacidade de receber e produzir, de forma adequada, discursos diferenciados em situações de comunicação também diferenciadas.

Palavras-chave: Texto, discurso, língua em funcionamento, competência lingüística, comunicação.

A procura de uma definição satisfatória para texto torna possível uma reflexão sobre sua bidimensionalidade: enquanto processo discursivo, enquanto trajetória estrutural, um texto é acabado; enquanto campo semântico, dada a expansão desse campo, o texto é inesgotável.

Tem-se, pois, a um só tempo, um processo linear com encerramento e um processo de folheamento vertical – aberto, conseqüentemente –, o que deve ser levado em conta no exercício de abordagem do texto.

A noção de abordagem implica a concepção de texto não apenas como um dado, como algo que é trazido para a sala de aula, mas como um valor que também se produz na própria aula.

Utilizá-lo na simples função valorativa de exemplo, ou atribuir-lhe função apenas ilustrativa como forma de preencher uma determinada unidade temática é negar-lhe a condição primordial de repositório das virtualidades da Língua.

É no texto, nas suas diferentes modalidades, nas diversas possibilidades de ser interpretado e produzido, que se recuperam fatos reais da Língua em funcionamento.

* Universidade de São Paulo.

Só o texto aponta para a descoberta paulatina de noções, de relações, de conceitos com os quais se opera na teoria do texto e na teoria gramatical para – em necessária sintonização – pesquisar a linguagem como objeto de reflexão e estudo.

Mais do que *sobre* a linguagem, o tratamento *com* a linguagem deve preencher a aula de Língua Portuguesa. A interpretação e a análise a serem aí efetivadas não podem circunscrever-se à reflexão gramatical ou a ela conceder predomínio.

Trata-se, antes, de adquirir capacidade de expressão, isto é, de desenvolver plenamente a competência comunicativa do aluno. O objetivo precípua é levá-lo a usar melhor a Língua, não apenas como aperfeiçoamento de tipo estrutural, como correção de estruturas, como aquisição de estruturas novas, mas para alcance em plenitude de adequação do ato verbal à situação de comunicação.

Assim, à luz da didática da língua materna, o texto como objeto de trabalho desperta a consciência dos recursos múltiplos da Língua – recursos cuja exploração redundante em garantia da aquisição de uma competência discursiva aliada à competência lingüística.

Presta-se, pois, o texto à consolidação e ao aperfeiçoamento de uma posse ativa da Língua, ou seja, da capacidade de receber e produzir, de forma adequada, discursos diferenciados em situações também diferenciadas de comunicação.

Já se vem afirmando, há pelo menos duas décadas, um movimento de valorização do texto fundamentado em recentes propostas da Lingüística Textual, segundo as quais uma descrição-explicação do funcionamento da Língua que se detenha no nível da frase é manifestamente insuficiente para servir de base teórica ao ensino-aprendizagem do funcionamento do texto.

De fato, a competência textual é uma competência específica e não um mero alargamento de uma competência frásica, uma vez que, realizando-se embora numa seqüência de frases, o texto configura-se numa unidade global, como um todo, dando expressão a uma intenção comunicativa unitária.

É esta a visão a ser transmitida ao aluno em sala de aula de Língua Portuguesa, quando no desempenho das atividades de leitura, de interpretação e de redação – atividades que o situam na confluência das relações dinâmicas que constroem o texto, relações que se corporificam nos mecanismos seguintes:

a – *No texto* à luz da construção da linguagem e da organização da estrutura textual;

- b – *No contexto* – que, próximo ou longínquo, interno, ou externo refere-se ao jogo das implicações não formuladas, pois que um texto acumula sobre cada enunciado, num dado momento de seu desenvolvimento, uma seleção das informações que o precederam ou que a ele se seguiram;
- c – *No intertexto* – que aponta para o jogo das transferências implícitas ou explícitas de texto para texto.

Dessas relações resulta o multifuncionalidade do texto, permitindo a riqueza do discurso e oferecendo um arsenal de dados para a garantia da transmissão e da assimilação da mensagem.

Em cada nova situação, um contexto a exigir orientação específica e especializadora – um significado novo recontextualizando significados anteriores, determinando a especialidade e a especificidade de cada uma das faces do tema proposto ao exercício de leitura, de análise e de crítica.

Essas mesmas relações tornam, pois, possível a visão do texto na sua dupla natureza de atividade e objeto – atividade comunicativa e atividade cognitiva – ao mesmo tempo que objeto sobre o qual se pode sistematizar e categorizar.

O dinamismo das relações que constróem o texto permite ainda a visão da leitura e da produção de texto como dois momentos complementares do estudo e da atividade didática. Ou como dois pólos de um mesmo processo pragmático: no primeiro caso, parte-se do texto a ler e a analisar para uma reconstituição das coordenadas situacionais a que ele se liga e às quais se deve adequar ; no segundo caso, parte-se das situações para levar a uma criação do texto, a uma produção que procura adequar-se às circunstâncias previamente dadas.

Tais exercícios visam ao aperfeiçoamento da competência comunicativa, alargando-a e matizando-a, por meio da sensibilização às características específicas de cada tipo de texto.

Torna-se, portanto, indispensável considerar, para além de uma gramática da frase, uma gramática do texto e proceder a uma exploração pedagógica dessa gramática que se orienta para uma ainda mais alargada gramática da comunicação.

De fato, aceito o princípio de que só o texto reflete todos os fenômenos envolvidos no ato da comunicação, e uma vez que a gramática frasal não dá conta de muitos fatos de natureza lingüística, estes devem ser abarcados por um programa de gramática textual.

Pense-se, a título de exemplo, nas lacunas da gramática de frase em relação ao tratamento de fatos, como a correferência, a pronominalização, a

ordem das palavras no enunciado, a relação tópico/comentário ou tema/rema, as relações entre frases não ligadas por conectivos, o uso dos tempos verbais explicado em termos de texto. Pense-se ainda, a título de exemplo, nas lacunas da gramática frasal com referência ao contexto situacional – fator poderosamente elucidativo da carga semântica do texto. O que se faz, pois, necessário é uma maior preocupação com problemas morfológicos, lexicais, sintáticos e semânticos extraídos de um *corpus* mais extenso do que a frase, para a fixação de uma gramática do texto.

A variedade de mundos que se codificam, recodificam e descodificam no espaço textual torna complexo e multirreferencial o texto – o que, talvez, explique, em parte ao menos, a dificuldade do aluno em saber onde, como e por que se configura essa complexidade.

O convívio com o texto rasga, pois, horizontes no processo de desvendamento dos traços configuradores da dimensão lingüístico- discursiva da realidade textual.

Em aula de Língua Portuguesa – certamente mais do que em qualquer outro espaço – o texto dever ser instrumento de observação, de análise e até mesmo de fruição dos domínios da Língua.

Exibe o texto um movimento complexo dos usos lingüísticos entretecidos às mais diversas formas do fazer e do prazer do autor.

Não nos parece, pois, despropositado conjugar o papel do texto com a possibilidade de uma relação lúdico-afetiva em que a Língua, através do mesmo texto, é simultaneamente expressão e objeto de desejo e de fruição.

Completa-se nesse campo – o do sentimento – a relação intelectual em que a Língua é, a um tempo, meio e objeto de conhecimento.

Uma e outra relação comprometem-se ainda com a dimensão hipertextual do texto que se corresponde sempre com outros textos, traçando, por isso, uma rede de intertextualidade – cuja captação é fator importante no exercício de interpretação do texto.

É, pois, múltiplo o domínio das relações textuais – o que se comprova ainda pela sensibilização aos laços de interdependência entre texto e contexto – o âmbito sócio-histórico que o envolve e lhe atribui sentido.

A leitura e a produção de textos estão condicionadas ao conhecimento das circunstâncias que os motivam.

Considerado o texto à luz de uma função pragmática, isto é, dentro das finalidades de informação a que se destina, é válido insistir na idéia de que todo e qualquer texto existe numa situação comunicativa. E tanto mais esse texto cumprirá sua função, quanto mais atingir um nível de significação em relação a esse contexto comunicativo.

De fato, é privilégio dessa interdependência a captação das características do espaço comunicativo com o qual o texto se articula, bem como a apreensão das decisões discursivas sucessivas às quais ele dá lugar.

No entanto, o peso das considerações de ordem sociológica não pode, não obstante sua importância, relegar para segundo plano o processo de construção lingüística do texto – interesse primeiro de uma aula de Língua Portuguesa.

Courtine pressupõe que

“o texto materializa o contato entre o ideológico e o lingüístico no sentido de que ele representa no interior da Língua os efeitos das contradições ideológicas” (Courtine, 1982/240).

Lembra ainda Schmidt (Schmidt, 1978/168-196) que

“os textos têm uma relevância sócio-comunicativa na medida em que a textualidade do ato comunicativo, a título de instituição social, vem constituir um elo entre a interação social e o encadeamento de elementos lingüísticos”

Concebe-se, assim, o texto como produto determinado e definível simultaneamente no nível lingüístico e no nível social – o que exclui a sua concepção como estrutura puramente verbal e abordável exclusivamente por fatores lingüísticos.

Há, portanto, como estabelecer harmoniosa conjugação: propondo-se como objetivo o desenvolvimento da competência discursiva, o ensino da Língua deixa de restringir-se à competência lingüística – o que, contudo, não significa que deve ser esquecido o componente lingüístico da competência discursiva. Significa, isso sim, que é necessário alargar o seu âmbito à luz da relevância que deve ser dada aos mecanismos de construção do texto.

Assim, é preciso atribuir um lugar de destaque ao conjunto dos procedimentos lingüísticos e discursivos que fundamentam a estabilidade e a homogeneidade do texto.

Tenha-se, por exemplo, o parágrafo como ponto centralizador dos diferentes movimentos que dinamizam o texto: *o movimento cronológico*, o qual descreve etapas, operações que se sucedem no tempo; *o movimento em cadeia*, em que intermediários bem concertados fazem desembocar idéias

simples em idéias complexas; *o movimento em leque*, onde se verifica o alongamento da idéia aplicado a domínios diversos – fato que ocorre em textos antes de tudo descritivos e técnicos; *o movimento em ondas*, cujo ponto inicial, à força de aproximações com outros fatos ou idéias, faz desembocar as reflexões numa idéia geral proposta como conclusão.

No texto em geral, a cadeia das idéias, as unidades de sentido distribuem-se segundo o movimento que o autor pretende dar à sua exposição.

Acentua-se, pois, a função do parágrafo enquanto espaço onde se distribuem os fatores de coesão estrutural, bem como os de coerência conceptual.

É, por conseguinte, de suma importância que nos processos constituintes da organização do texto se dê especial relevo à maneira como se integram, se estruturam, se combinam e se desenvolvem no texto os elementos que garantem a coesão e a coerência discursiva.

A percepção desses mecanismos, decorrente do trabalho com o texto em classe, acaba por inspirar ao aluno uma certa disciplina mental de abordagem – fato do qual decorre a transformação desse aluno num leitor ativo, ou seja, capaz de julgar o texto, de relacioná-lo, de analisá-lo adequadamente.

Aqui, pensa-se na leitura, na operacionalização das atividades de leitura para a produção de texto.

A leitura adulta é, naturalmente, uma atividade que envolve elaborações semânticas, pragmáticas, lógicas e culturais. Depende de uma série de fatores lingüísticos e extralingüísticos, sendo algo muito mais complexo do que a simples decifração de um suposto sentido literal.

O tipo de processo utilizado no ato de ler depende de várias condições:

- a – do grau de maturidade do sujeito como leitor;
- b – do nível de complexidade do texto;
- c – do objetivo da leitura;
- d – do grau de conhecimento prévio do assunto tratado;
- e – do estilo individual do leitor.

No processo de captação das linhas organizadoras, bem como das linhas definidoras da significação do texto, há etapas progressivas. A trajetória pelas linhas e entrelinhas, pelo dito e pelo “*não-dito*” (emprestada a já consagrada expressão de Ducrot) cumpre-se num trajeto que se estende da *compreensão referencial à leitura crítica*. A sintonia dos dois processos

significará a leitura madura, produtiva. Os dois exercícios – o de leitura e o de produção de texto – ter-se-ão efetivado, por exemplo, em torno de uma leitura que permita resposta às questões como as seguintes, imaginando-se ter como instrumento de trabalho um texto dissertativo:

- A posição do autor em relação ao objeto do discurso é: favorável/neutra/desfavorável.
- A posição do autor é significativa: de uma atitude individual/de grupo social/de uma comunidade cultural/nacional.
- A distância entre o autor e o objeto do seu discurso é: nula (autor muito implicado)/média (autor pouco implicado)/grande (autor pouco ou nada implicado).
- O objetivo do discurso é: reforçar uma adesão/modificar a atitude do leitor
- Os argumentos são: convincentes/fracos/completos/falhos.

O discurso no conjunto parece: eficaz/pouco eficaz. Percorrendo as etapas da produção de leitura, o leitor armazena um referencial significativo de idéias, capacitando-se, assim, para a produção textual, a qual, por sua vez também exige uma metodologia própria.

Esta parece ser a via indicada para guiar o aluno na tarefa de (re)construção da textualidade, entendida como

“la cohérence particulière qui fait qu’ un texte est un texte”
(Weinrich, 1989/25).

Ou a textualidade entendida como a rede de relações que faz com que um texto não se reduza a uma simples somatória de frases; antes, revela uma conexão entre as intenções, as idéias e as unidades lingüísticas que o compõem, por meio do encadeamento de enunciados dentro do quadro estabelecido pela enunciação (Halliday, 1976).

É este ainda o caminho proposto para, em aula de Língua Portuguesa, orientar o aluno no sentido de operar, não tanto sobre a linguagem, mas *com* a linguagem, por meio de textos produzidos por ele próprio.

O exercício de produção de texto oferece margem para a aplicação da multiplicidade de recursos existentes na Língua; completa, por isso, o exercício de captação, de análise e de interpretação dessa mesma multiplicidade.

Por sua vez, a consonância desses dois exercícios propõe-se como instrumento eficaz de transformação do aluno em sujeito de produção – pro-

posta de extrema conveniência, se não de indiscutível necessidade, uma vez que a atual tecnologia de comunicação rouba praticamente do aluno a oportunidade de convivência com a palavra escrita.

Acrescente-se a esse fato a possível ocorrência do risco de se estar formando lingüistas que não tenham domínio do próprio desempenho lingüístico na modalidade escrita.

Das reflexões até aqui apresentadas, parecem válidas duas inferências:

- 1 – a importância do trabalho com o texto – unidade maior de investigação da Língua em funcionamento, na aula de Português, onde a mesma Língua é simultaneamente o meio, o objeto e o objetivo;
- 2 – as incidências do trabalho com o texto na definição da função do professor de Língua Portuguesa.

Esta segunda inferência é um convite à avaliação do alcance da atuação didática do professor de Língua Portuguesa, bem como da especificidade de sua função em sala de aula, enquanto disciplinador da atividade do aluno no trabalho com o texto.

Detenhamo-nos ainda na importância desse fato. O caráter específico da aula de Língua materna coloca-a naturalmente numa situação particular em confronto com as outras disciplinas, no sistema curricular. É que, por um lado, o objeto de estudo é inseparável do meio de transmissão do conhecimento a ser adquirido em aula; por outro lado, esta transmissão ganha aqui um estatuto igualmente singular: não se transmite uma técnica – a competência comunicativa – como se transmite o conhecimento de dados, de noções ou mesmo de metodologia. Quer dizer, o tipo e a natureza do conhecimento procurado na aula de língua materna é diverso do procurado nas demais disciplinas. Mais que isso: a pedagogia moderna procura substituir a transmissão pura de saber adquirido pela indagação, pela autêntica construção do saber pelos alunos. Ora, é justamente esta a situação natural para a aquisição da linguagem; é sobre o exercício e sobre a observação da prática lingüística, em que naturalmente está mergulhado, que o aluno constrói o seu saber lingüístico. Interiorizar a técnica lingüística é exatamente descobrir, com os instrumentos e mecanismos atualizados na comunicação, a *organização da Língua*, as suas funções, as condições de utilizá-la – o que se fará não tanto pela transmissão, do professor para o aluno, de conhecimentos vazados em modelos teóricos, mas na produção real, na observação sistemática. Na aquisição do saber lingüístico como domínio de linguagem ori-

entado para a comunicação, haverá *construção individual, criação*, isto é, autêntica assimilação da Língua. Conciliemos esta idéia com uma reflexão acerca do ensino da gramática.

Esta questão vem polarizando as atenções e constituindo-se como de grande importância na pedagogia de Línguas – fato que talvez se explique por dois fatores fundamentais:

- 1 – a sólida tradição de uma reflexão de tipo *histórico, filosófico e lógico* sobre a linguagem (a que se agrega não raro a ilusão de que o ensino da gramática disciplina ou “forma” o pensamento);
- 2 – a insistente divulgação da Lingüística do sistema, com que se articula o pendor metalingüístico do ensino da Língua que sobrevaloriza na aquisição da linguagem o conhecimento do sistema formal. Subjacente a este pendor está a convicção de que o domínio das dimensões sociais e individuais do uso da linguagem advirá naturalmente com esse conhecimento: uma vez conhecido o código, automaticamente se cumpririam as funções para as quais este está orientado – o que não só não é linear, como também é desmentido pela prática. Tal pretensão é nitidamente reveladora da incorreta avaliação daquelas dimensões como algo de exterior, de derivado, de acrescentado à verdadeira natureza do objeto linguagem. No processo de uso da língua, não podemos separar uma *competência lingüística* e uma *competência pragmática*, ambas associadas e reciprocamente influentes na *competência comunicativa*. Logo, não pode o professor de Português “ensinar” a Língua no aspecto estrutural, aguardando que naturalmente se siga o uso adequado. É, antes, o uso adequado e eficaz que deve ser interiorizado cumulativamente com os instrumentos e seus valores. Em suma: interiorizam-se não apenas as regras da “*boa formação*” de frases (e, mais que de frases, de discursos), mas igualmente as regras da “*boa execução*”

O trabalho *com* mais do que *sobre* a linguagem, já o dissemos, deve esgotar, preencher a aula de Língua Portuguesa.

A aula de Português é antes de tudo e sempre *aula de língua*. Trata-se, pois, de adquirir capacidade de expressão, isto é, de desenvolver e estruturar plenamente a competência comunicativa.

Nessa situação lingüística mais desevolva, o aluno realizará uma mais completa integração na práxis social – o que se efetiva numa dupla perspec-

tiva: como emissor, o aluno estará em condições de tomar consciência das coordenadas e seu lugar relativo – que suscitam e marcam o seu discurso; como receptor, será sensível às determinantes do valor de comunicação de cada enunciado, e desenvolverá o seu espírito crítico perante o discurso alheio.

Como falante que é, o aluno já está inserido nas grandes linhas desta problemática, antes de iniciar o estudo da Língua. Compete ao professor sistematizar, para ele, intencionalmente, a *variedade de discursos* com que já conviveu, levando-o a apreender as determinantes dessa variedade. Compete ao professor fomentar no aluno a capacidade de adequar o seu desempenho lingüístico às situações concretas de comunicação.

Isto leva-nos diretamente a considerar, no plano prático, a utilização do *texto* na aula de Português. Há que passar *por dentro do texto*. Neste aspecto, muito devemos ao estruturalismo. Há que passar pelo meio do texto, sabê-lo abrir em cada uma das partes, uma vez que, se perdemos o sentido do rigor das articulações, nunca produziremos um texto aberto.

Uma das funções do professor de Português é, pois, *exigir* e ao mesmo tempo *ensinar* as articulações do texto.

Com vistas à relação entre prática científica e prática pedagógica, que o professor de Português se dê por recompensado, se vier a transformar o aluno em *sujeito de produção*. Tomemos o caso específico do *texto literário*. Há duas realidades distintas no campo da literatura: uma é o *texto literário*, outra, o *discurso* organizado que se produz sobre o texto literário. Nesta segunda prática, evidentemente, há uma margem de indecisão entre um discurso organizado de uma certa maneira, que pode ser o *ensaio*, que pode ser a *crítica*, que pode ser o *comentário*. Há ainda o próprio texto literário que pode justamente não conter perspectivação crítica ou ensaística.

Creemos ser extremamente importante podermos incluir na prática dos exercícios dos alunos do Curso de Letras uma *dimensão de construção de um texto enquanto realmente objeto literário*. É sempre com o mais vibrante entusiasmo que escrevemos à margem de uma página literária produzida pelo aluno: “*verdadeira vocação para a arte de escrever. É preciso explorar o talento*”...

Talvez aqueles que se dedicam exclusivamente a um ato segundo, portanto de análise e não de produção de textos, queiram objetar que não existe produção de texto que não seja análise de outro texto já constituído. A objeção será pertinente, desde que fique esclarecido que a análise de um texto não se realiza sem a produção de outro texto, regressando-se, assim, à prioridade da constituição, relativamente à análise.

A jeito de parênteses e a propósito dessa última idéia: é conveniente, em sala de aula de Língua Portuguesa, evitar a atitude de análise que não conduz – ou conduz pouco – à produção de textos – o que contribui, certamente, para a formação de escolares que não ultrapassam o plano da profissão de comentadores livres, avulsos, verbalistas, sem se comprometerem com a produção de textos, onde se espelharia o seu mundo.

A inflexão da análise de textos para a produção dos mesmos carregasse de conseqüências escolares e científicas, das quais destacamos:

1) a necessidade de se considerar o ensino como um *ato de produção de textos*. Nenhuma oralidade nem uma multidão de trabalhos escritos esparsos substituem o ato e a dimensão do mundo referenciado pela unidade e densidade de uma dissertação, por exemplo;

2) a insistência sobre o exercício constituinte dos textos – que não a mera análise deles – é a melhor forma de promover a unidade do saber e da aproximação de todos aqueles que ao saber se dedicam, ultrapassando, desse modo, a aprendizagem passiva e redutora. É a produção de textos o caminho mais fecundo, além de insubstituível, da análise de textos.

Em todas essas perspectivas relacionadas com o texto, define-se e firma-se a função do professor de Língua Portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

- BRONCKART et alii. *Le Fonctionnement des Discours*. Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1995.
- COURTINE, J.J. “Definitions d’orientations théoriques et construction de procédures en analyse du discours” In: *Philosophiques*, Vol. IX, n° 2, octobre, 1982.
- FONSECA, Fernanda Irene. *Gramática e Pragmática. Estudos de Lingüística Geral e de Lingüística Aplicada ao Ensino de Português*. Porto, Porto Editora, 1994.
- FONSECA, Joaquim. *Pragmática Lingüística. Introdução, Teoria e Descrição do Português*. Porto, Porto Editora, 1994.
- HALLIDAY, M.A. e HASAW, R. *Cohesion in English*. London, Longman, 1976.
- SCHMIDT, J. Siegfried. *Lingüística e Teoria de Texto*. Trad. de Ernst F. Schurmann. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1978.
- WEINRICH, H. *Grammaire Textuelle du Français*. Paris, Didier / Hatier, 1989.

ABSTRACT: The purpose of the work on texts, in the lessons of Portuguese

language in classroom, is to arouse the consciousness about the multiple means, whose exploration leads to the assurance of discursive competence connected to linguistic competence.

Therefore, the text helps to improve and solidify the active command of the language, that is, the aptitude to receive and produce, with adequacy, different kinds of messages in different circumstances of communication.

Key Words: Text, discourse, language in function linguistic competence , communication.

UM OLHAR “BAKHTINIANO” SOBRE O CARNAVAL NA CANÇÃO “VAI PASSAR” (FRANCIS HIME E CHICO BUARQUE)

Elizabeth Harkot La Taille*

RESUMO: Partindo da premissa de que a forma mais representativa de carnaval é brasileira, este texto propõe a discussão de até que ponto a canção *Vai Passar* traduz a visão carnavalesca de mundo, libertária e regeneradora, encontrada em Rabelais e estudada por Bakhtin (1988/1970): inversão da ordem estabelecida, rebaixamento de valores, destituição do sagrado, celebração do renovável e dinâmico, função do riso e do tempo e seu sistema de imagens. A partir dessa análise, tecem-se considerações sobre a manifestação carnavalesca sugerida pela canção, os desfiles de escolas de samba, comparados ao carnaval da Idade Média e Renascimento.

Palavras-chave: Carnaval, cômico popular, rebaixamento, grotesco, riso.

INTRODUÇÃO

“– Brasil é a terra do Carnaval!”, diz-se, como a constatação de uma terra cujo povo é festivo, livre e brincalhão. Poucos discordariam de que o carnaval de Veneza nada tem a ver com o carnaval brasileiro, que o de Munique só é famoso por contar com a presença de muitos habitantes locais brasileiros, que o de Nova Orleans não passa de uma parada singela ao lado dos desfiles de escolas de samba, etc., isso sem contar com as condições climáticas, muito mais favoráveis à exuberância, à fartura e à alegria no verão tropical do que no inverno temperado.

Ufanismo à parte, é indiscutível que o carnaval brasileiro é um grande e belo acontecimento. E é verdade que ao lado dos desfiles de escolas de samba existe um sem fim de celebrações informais, nas ruas e praças públicas, celebrações em que a multidão dança e brinca em conjunto, num clima

* Doutora pelo Departamento de Linguística da FFLCH/USP.

de liberdade. Será o carnaval brasileiro próximo ao carnaval medieval contado por Rabelais e estudado por Bakhtin? Terá o carnaval brasileiro conservado a essência do carnaval da Idade Média, essência essa libertária e regeneradora por excelência, responsável, em parte, até pelo encerramento da idade das trevas representada pelo período gótico?

Estudar o carnaval brasileiro é tarefa extensíssima, tanto por sua variedade de formas e imagens quanto pela complexidade de cada uma das formas locais. Este texto tem uma proposta modesta, que é a de fechar o ângulo de captura e fazer um *close-up* do carnaval através de uma canção, *Vai Passar*, e tecer considerações sobre a forma símbolo dos carnavais brasileiros, evocada pela canção, a dos desfiles de escolas de samba.

Sob que aspectos pode *Vai Passar* ser considerada uma canção representativa do carnaval?

Ela não é uma canção carnavalesca no sentido de marcha de carnaval, de música para *pular* carnaval, de letra simples e refrão insistente (como *Mamãe, eu quero...*). Não se trata, também, de uma canção popular tradicional, repetida de pais para filhos, conhecida há gerações. Além disso, é uma composição originária da elite da intelectualidade, apreciada principalmente pelas classes mais favorecidas e compreendida somente por aqueles mais politizados. Aliás, pode-se apontar, canção carnavalesca não é para ser compreendida, é para ser absorvida enquanto letra e ritmo, é para ser dançada.

Vai Passar parece ter tudo, num primeiro olhar, de canção não carnavalesca. Existe, entretanto, o outro lado dos argumentos levantados. Em primeiro lugar, não é marcha, nem é tradicional, mas relata uma história, aos moldes dos sambas de enredo. Em segundo lugar, é uma composição da elite, mas uma composição coerente com a idéia de carnaval: o narrador pertence à cena que descreve, está no mesmo nível dos acontecimentos, é observador participante, ocupando a posição de heraldo; alguém poderia pensar que por ser intelectualizada, a letra narraria algo visto *do alto, de um camarote*, mas o que ocorre é a perfeita integração do narrador à cena descrita. Finalmente, a letra compõe um texto coeso, tanto para aqueles que percebem apenas a história cantada, quanto para os que nela reconhecem o intertexto sociopolítico que a ela subjaz e que é por ela ativado na memória do ouvinte.

Feitas as observações acima, a análise que segue tem o objetivo de verificar se a canção encerra elementos levantados por Bakhtin no carnaval rabelaisiano. O cerne da questão a ser respondida não é se *Vai Passar* é ou não música de carnaval, mas se possui uma *estrutura carnavalesca*, no sentido bakhtiniano de carnaval.

Para tanto, este texto está dividido em três partes: em primeiro lugar, um sobrevôo do carnaval rabelaisiano, segundo Bakhtin; em segundo, a análise e discussão da canção *Vai Passar*, do ponto de vista de sua organização semântico-discursiva; e, finalmente, no cotejo das duas primeiras partes, uma tentativa de resposta à questão colocada, acrescida de considerações gerais sobre o carnaval da mídia.

O CARNAVAL MEDIEVAL/RENASCENTISTA

O carnaval na Idade Média e Renascimento, por não sofrer determinações sociais e por possuir um complexo sistema de imagens, é uma manifestação privilegiada do cômico popular, considerado sua mais pura e completa expressão. O riso acompanha todas as formas de celebrações, as quais estabelecem um segundo mundo e uma segunda vida, paralelos aos oficiais, em que são abolidos todos os dogmas, religiosos ou eclesiásticos, e em que os cultos comparecem enquanto paródias, esvaziados de seu conteúdo mágico. Nesse outro universo, não existem entidades superiores ao povo, não existe santidade, nem tampouco poder. O inferno, atributo obrigatório do carnaval, comparece enquanto elemento cômico, de animação.

Não se trata de uma manifestação teatral artística, mas de um jogo, da vida apresentada como um jogo, em que todos participam, sem palco, sem ribalta, sem distinções; trata-se de uma manifestação *vivida* – não apresentada ou assistida – pelos participantes, na fronteira da arte e da vida.

“En résumé, pendant le carnaval, c’est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d’existence.

Le carnaval, c’est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire.” BAKHTIN (1988:16)¹

O riso, no carnaval da Idade Média, tem caráter universal: é dirigido contra tudo o que é sério, sem recusá-lo: purifica-o, completa-o; é libertador: extra-oficial, não proibido; traz a “verdade popular não oficial” (p. 98). Não se confunde, portanto, com a ironia.

1 Todas as citações são de Bakhtin, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Collection TEL, Gallimard, France, 1988.

Um outro aspecto relevante sobre as festividades do cômico popular, inclusive as do carnaval, é o fato de estarem sempre relacionadas a períodos de crise: mudanças de estação, nascimento/morte, mudanças sociais. Retratam as multidões, nesses momentos, tendo acesso temporário à esfera da abundância, da universalidade, da liberdade, da igualdade. O que conta é o homem enquanto espécie – a multidão, o povo –, não as individualidades. Essas festividades, opostas às oficiais – conservadoras, responsáveis pela celebração de indivíduos, da manutenção do *status-quo* –, elevam o carnaval a uma vitória efêmera sobre o regime, os privilégios, a hierarquia e a verdade dominantes. Durante o carnaval, a estrutura hierárquica é abolida e torna-se possível o estabelecimento de uma forma de comunicação, frequentemente licenciosa, através da qual todos são iguais.

É próprio do carnaval tomar as coisas por seus opostos ou ao inverso: alto e baixo trocam de lugar na hierarquia; cerimônias são parodiadas e ridicularizadas; o corpo comparece enquanto rosto e traseiro, a ingestão e eliminação de alimentos são apresentadas como concomitantes, etc.; mesmo o riso carnavalesco é ambivalente: é alegre e sarcástico, divertido e crítico. Essa convivência dos opostos virá a constituir o *realismo grotesco*, nas palavras de Bakhtin.

“Dans le réalisme grotesque (...), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible.” (p. 28).

Característico do realismo grotesco é o fenômeno do *rebaixamento*, isto é, a transposição de todos os cerimoniais e ritos para o plano material, corpóreo. As imagens grotescas apresentam a fusão de dois opostos convivendo, como morte e vida, velho e novo – por exemplo, uma velha parindo –, ou noite e dia, opostos fundidos *em metamorfose*, em metamorfose inacabada. Apresentam o fenômeno em processo de mudança (diferentemente do grotesco romântico, em que as ambivalências se transformam em antíteses ou contrastes estáticos); desse tipo de combinação sempre resta um quadro de regeneração e esperança para o homem enquanto espécie. É através do grotesco que o carnaval medieval/renascentista pode tornar-se libertário:

“... le grotesque du Moyen Age et de la Renaissance, imprégné de la sensation carnavalesque du monde, libère ce dernier de tout ce qu’il peut y avoir de terrible et effrayant, le rend

totalément inoffensif, joyeux et lumineux à l’extrême. Tout ce qui était terrible et effrayant dans le monde habituel se transforme dans le monde carnavalesque en joyeux “épouvantails comiques” La peur est l’expression extrême d’un sérieux unilatéral et stupide vaincu par le rire. (...) Ce n’est que dans un monde où la peur est totalement bannie qu’est possible cette liberté extrême propre au grotesque.” (p. 57)

Segundo Bakhtin, a percepção carnavalesca do mundo é contrária ao estático e estabelecido, ao imutável e eterno. O carnaval é sobretudo a celebração do renovável, dinâmico e inacabado; é uma festa voltada para o futuro, para a utopia. O carnaval, baseado no princípio do riso, realiza a vitória sobre o medo.

A CANÇÃO

A letra da canção está dividida em seis blocos, em função da análise que a segue.

VAI PASSAR

- 1 Vai passar
- 2 Nessa avenida um samba popular
- 3 Cada paralelepípedo
- 4 Da velha cidade
- 5 Esta noite vai (I)
- 6 Se arrear
- 7 Ao lembrar
- 8 Que aqui passaram sambas imortais
- 9 Que aqui sangraram pelos nossos pés
- 10 Que aqui sambaram nossos ancestrais

- 11 Num tempo
- 12 Página infeliz da nossa história
- 13 Passagem desbotada da memória
- 14 Das nossas novas gerações
- 15 Dormia
- 16 A nossa Pátria mãe tão distraída
- 17 Sem perceber que era subtraída (II)
- 18 Em tenebrosas transações

- 19 Seus filhos
 20 Erravam cegos pelo continente
 21 Levavam pedras feito penitentes
 22 Erguendo estranhas catedrais
- 23 E um dia, afinal
 24 Tinham direito a uma alegria fugaz
 25 Uma ofegante epidemia (III)
 26 Que se chamava carnaval
 28 O carnaval, o carnaval
- 29 (vai passar) (IV)
- 30 Palmas pra ala dos barões famintos
 31 O bloco dos napoleões retintos
 32 E os pigmeus do bulevar
 33 Meu Deus, vem olhar (V)
 34 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 35 A evolução da liberdade
 36 Até o dia clarear
- 37 Ai, que vida boa, olerê
 38 Ai, que vida boa, olará
 39 O estandarte do sanatório geral vai passar
 40 Ai, que vida boa, olerê (VI)
 41 Ai, que vida boa, olará
 42 O estandarte do sanatório geral
 43 Vai passar

Análise dos blocos:

a) versos 1 a 10:

Vai passar anuncia um acontecimento festivo que se aproxima, um “samba popular” imbuído do poder de reviver coisas inertes e lembranças apagadas. Com sua passagem, (v.4-7) os velhos paralelepípedos se arrepiarão ao lembrar que (v.8-10) existem “sambas imortais”, que o narrador e seus contemporâneos já os “sambaram” até além da dor física e que também seus pais, avós, enfim, seus antepassados o fizeram. O verso de abertura dirige o leitor/ouvinte para o futuro: ganha estatuto de promessa do inevitável, como um dia após o outro, promessa de renascimento das cinzas. O que é estabelecido e sólido como paralelepípedo perderá, mesmo se momentaneamente, seu valor

absoluto, num clima de grande alegria e alívio, através da ação de um “samba popular” Nestes versos, o futuro, através da música, injeta vida na morte, introduz movimento no que é estático e opera a renovação do velho. Importante observar que não serão *pessoas dançando um samba* que operarão a desequilíbrio de estruturas ou idéias estabelecidas, mas sim um *samba popular*, isto é, uma unidade externa capaz de amalgamar as individualidades numa causa comum: o sambar. Estes versos apresentam um jogo de passado e futuro imediato: o bom vem com o futuro, o ruim é representado pelo passado.

b) versos 11 a 22:

Parênteses são abertos para o passado velho (v.11) e triste (v.12), já quase esquecido (v.12/13). O passado é negro, como uma noite sem fim e sem calor, em que “Dormia/A nossa Pátria”, figura materna ingênua e desatenta, aviltada, sugada, explorada (V. 15-19). Nessa noite sem fim, enquanto a “mãe” de nada se dava conta, os filhos, em abandono, seguiam como autômatos, trabalhavam duro, como escravos, por causas ilegítimas, respeitavam valores estranhos aos seus, enfim, encontravam-se perdidos, agarrando-se a ilusões (v.20-22). O tempo verbal escolhido, o pretérito imperfeito, indica um acontecimento de longa duração e cria o efeito de sentido de estaticidade, de imutabilidade, de existência de uma ordem estabelecida opressora e vencedora, ordem essa que poderia ser um hábito, uma tradição, e que, no texto, é pervertida: subjuga pátria e patrícios, *mãe e filhos*. Estes versos formam um quadro do *anticarnaval*: seriedade, tristeza, sono, escuridão, sofrimento, opressão, poder, estaticidade.

c) Versos 23 a 28:

O carnaval é apresentado como parte excepcional, porém integrante, da rotina desse tempo passado: um *direito* atribuído aos homens, uma desforra. Nesse quadro do passado, é patente a separação entre os dias normais (versos 11 a 22) e o dia excepcional de alegria. Não há possibilidade de co-ocorrência do cotidiano e da alegria. Todavia, vê-se, adiante, que o carnaval realiza uma espécie de contaminação, é uma “epidemia” Introduce-se na rotina como um vírus, como um pequenino agente capaz de desarranjar um sistema. Só que, ao contrário dos vírus, a “epidemia” que provoca é desejada, pois resgata a alegria e deixa um gosto de liberdade, ou ao menos de distensão, na lembrança. Em meio aos tristes tempos dos versos anteriores, a esperança se deixa timidamente entrever através do carnaval. Além disso, no nível da coesão do texto, o carnaval opera a transição entre o passado e o futuro imediato, marcando, nessa direção, a orientação do tempo e deslocando o olhar do povo do passado ruim para o futuro bom.

d) Verso 29:

Efetua-se a transição, a ligação do passado e do futuro. No texto, surge entre parênteses e, na música, é inserida entre dois compassos, como preenchendo uma pausa: opera como um chamamento, como uma palavra de ordem para que se abandone o que passou e se volte para o que vai ser. Nos versos seguintes, evidencia-se sua função: mais do que unir passado e futuro, funde esses dois opostos, por definição intangíveis, no momento passível de ser vivido, o presente.

e) Versos 30 a 36:

O carnaval. Chega o acontecimento esperado e anunciado, fusão da esperança no futuro e da lembrança do passado, na celebração do presente. Surgem aqui elementos destacados no carnaval medieval/renascentista. Nos versos 30 a 32, rebaixamento e indumentária: passam alas e blocos invertendo a hierarquia oficial. Os representantes da riqueza (barões) são, na verdade, famintos, os do poder (napoleões) são oprimidos, representados por negros, os da cultura e beleza são “pigmeus² do bulevar” Não se trata de mera representação: os papéis são *vividos*, na festa, não apenas desempenhados. Nos versos 33 a 36, dessacralização: tão belo é o espetáculo apresentado que Deus é chamado para vê-lo. A festa evolui num crescendo e o ápice do volume dos instrumentos e das vozes é atingido no momento em que chega a liberdade, música e letra sustentando-se conjuntamente. Essa festa instaura também a universalidade – trata-se de “uma *cidade* a cantar” (grifo meu), não de indivíduos – e obtém vitória sobre o regime vigente – a liberdade se instala e evolui³, até o momento da aurora. Quando o dia clarear, a grande noite na qual o passado estava submerso – promete a canção – terá terminado, terá sido vencida.

f) Versos 37 a 43:

A cura se faz através da festa. O que conta é aproveitar a vida, é ser feliz. No mundo paralelo estabelecido pelo carnaval a vida é boa. O samba popular possui efeito regenerador, tem poder de curar os males do povo, é o “estandarte do sanatório geral”, isto é, opera como uma catarse geral através do gozo. Entretanto não se pode esquecer que na origem desta *cura* está a “ofegante epidemia” do verso 25, e que epidemias são passageiras. Final-

2 Segundo Aurélio, podem também ser compreendidos como seres de baixíssima estatura e/ou talento ou cultura insignificante.

3 A *evolução* da liberdade pode ser compreendida tanto como desenvolvimento progressivo quanto, como em desfiles de carnaval, cada um de uma série de movimentos harmônicos que determinam a passagem de uma posição a outra.

mente, um recurso gráfico e outro musical de grande relevância lingüística operam uma mudança de perspectiva: o verso 39 termina com entoação ascendente, preparando uma frase musical circular; seu par, no entanto, traz duas surpresas: sua representação gráfica é cortada em dois versos (42 e 43), e sua entoação é descendente e precedida de uma breve pausa, de modo que o leitor/ouvinte atribui ao último “Vai passar” um sentido diferente do inicial, isto é, não mais um sentido de anúncio do que vai chegar, mas sim de constatação de que o que chegou não vai ficar, não vai durar para sempre. O último verso, sendo igual ao primeiro, sugere a circularidade do acontecimento e, tendo entoação descendente, sua transitoriedade.

DISCUSSÃO

Como se pode observar, a canção é repleta de elementos carnavalescos. Aquilo que *vai passar* desperta a esperança do povo num futuro melhor, mais justo, numa verdade nova. É contrário à estaticidade das coisas, a situações estabelecidas, imutáveis, eternas. Surge num momento de crise, entre um passado obscuro e um suposto futuro brilhante. O carnaval de *Vai Passar* celebra o renovável e o dinâmico; é vivido pelos homens enquanto multidão – não indivíduos – ; rebaixa os valores para o nível terrestre e humano, invertendo ou anulando hierarquias; e destituindo o sagrado, traduz a ânsia por liberdade e dirige o olhar ao futuro. Pode-se então responder à questão inicial, se a canção possui *estrutura* carnavalesca?

Falta ainda abordar dois aspectos. O primeiro diz respeito ao caráter auroral do carnaval medieval, em contraste com a preferência pela noite, em *Vai Passar*. Enquanto o primeiro, através do grotesco popular “...est par excellence printanier, matinal, auroral” (p. 50), o segundo desenvolve-se “até o dia clarear” (v. 36); com o fim da noite, a festa acaba. Se a preferência por noite ou manhã pode parecer um detalhe, ou um adereço sociocultural sem conseqüências importantes, já o segundo aspecto surge como essencial: a função que desempenha o riso no carnaval da canção. No carnaval medieval/renascentista sempre comparecem imagens do lado obscuro, sério, desagradável, doloroso da vida e tais imagens integram-se à festa, ao clima de festa, enquanto elementos cômicos. O inferno, por exemplo, funciona como um elemento de animação, não é com temor ou tristeza que ocorre sua contemplação, mas com zombaria. No texto da canção, o passado poderia ser comparado ao inferno, mas visto por olhos que o temem e o recusam.

Enquanto no sistema de imagens da festa popular medieval não há lugar para a negação pura, enquanto as imagens procuram englobar dois pólos no devir, em *Vai Passar* ocorre uma interseção de dois opostos: o antes, o velho, o negativo servem de apoio para o devir, como uma lembrança de que sua consciência é necessária para a completa apreciação daquilo que *vai passar*. A festa pode ser apreciada parcialmente, no nível da avenida – dançando e cantando – ou totalmente, no nível da consciência de um possuidor de memória não “desbotada”, ciente da importância da situação de liberdade após um longo período de opressão. É justamente a importância da situação que lhe apaga o riso e lhe impõe esse ar grave que a descaracteriza enquanto manifestação carnavalesca do tipo medieval. Tomemos como exemplo apenas a comparação dos penitentes, que carregam pedras, com os Chicanos⁴, habitantes de uma ilha encontrados por Pantagruel e descritos como um povo que ganha a vida deixando-se espancar: enquanto os primeiros são oprimidos e se submetem a uma penitência, os últimos parecem divertir-se com as surras que levam, rindo-se delas.

Um outro momento em que falta o riso escrachado e zombeteiro é na função da indumentária, das fantasias. No carnaval medieval/renascentista, portar fantasias tinha a mesma lógica das sagrações de reis, bispos e papas *para rir*. Ao sagrar o bobo rei, operava-se a inversão do alto/baixo hierárquico em direção ao *baixo* material (o elevado era rebaixado, o baixo não era elevado). Na canção, há fantasias, há inversões: os barões são famintos, os napoleões são oprimidos e no bulevar desfilam pigmeus. Mesmo existindo o caráter de rebaixamento do plano elevado, esses barões, napoleões e pigmeus do bulevar não são instituídos para provocar riso.

Por fim, voltemos às concordâncias, apontando um último aspecto comum ao carnaval medieval e ao de *Vai Passar*: o tempo. Nos dois, o tempo é o operador de mudanças. É o tempo o autor de destronamentos, de ridicularizações, finalmente, de por à morte o velho, dando ao mesmo tempo nascimento ao novo. O carnaval em *Vai Passar* não nega as duas citações abaixo:

“Les formes de la fête populaire ont les yeux tournés vers l’avenir et présentent sa victoire sur le passé, “l’âge d’or”: la victoire de la profusion universelle des biens matériels, de la liberté, de l’égalité, de la fraternité. L’immortalité du peuple garantit le triomphe de l’avenir. La naissance de quelque chose

4 *op. cit.*, p. 198.

de neuf, de plus grand et de meilleur est aussi indispensable que la mort de l'ancien. L'un se transforme en l'autre, le meilleur rend ridicule et anéantit le pire. *Dans le tout* du monde et du peuple, *il n'est pas de place pour la peur*, qui ne peut pénétrer dans la partie qu'en l'isolant du tout, que dans un *maillon agonisant, pris séparément du Tout naissant que forment le peuple et le monde, un tout triomphalement joyeux et ignorant la peur.*”(p.256)

“Le carnaval (répétons-le, dans l'acception la plus large du terme) affranchissait la conscience de l'emprise de la conception officielle, permettait de jeter un regard neuf sur le monde; un regard dénué de peur, de pitié, parfaitement critique, mais dans le même temps positif et non nihiliste, car il découvrait le principe matériel et généreux du monde, le devenir et le changement, la force invincible et le triomphe éternel du nouveau, l'immortalité du peuple.” (p.273)

A diferença, porém, é que, em *Vai Passar*, com o fim da madrugada abortam-se as promessas de triunfo e cura e a festa acaba por esgotar-se em si mesma. Pode-se facilmente prever a multidão dispersando-se, cada um imerso na saudade recente já projetada em sonho de um próximo carnaval.

CONCLUSÃO

É possível, agora, responder afirmativamente à pergunta colocada no início: o carnaval da canção possui estrutura carnavalesca do tipo medieval. Porém, falta nele parte de sua essência: o riso aberto e geral. Tomando como parâmetro o carnaval medieval, o carnaval da canção, ao exorcizar do universo ideal da festa os elementos tristes e penosos, ao querer só o bom, sem o ruim, divorcia a expressão da liberdade e seu conteúdo e perde a eficácia como manifestação libertária.

Abro aqui um pequeno parêntese, sugerido pelas alas e blocos evocados na canção, a respeito do carnaval brasileiro divulgado pela mídia. Tem-se aí uma celebração luxuosa, longamente preparada por escolas de samba, palco de disputa das telas de televisão e de premiações, espaço público para (auto) promoção, algumas críticas, muito erotismo e lavagem de dinheiro. É

uma festa alegre, mas em que o riso não pode ser considerado paralelo ao oficial, nem libertário, pois é um riso gerado por uma manifestação que obedece a rígidas determinações sociais e as reproduz, na medida em que o grande valor almejado diz respeito a premiações. O carnaval que o Brasil exporta anualmente é um produto de marketing turístico-cultural, uma manifestação teatral artística que pouco ou nada tem de espontâneo. Ele retrata a estrutura de sua versão original, mas é um palco em que barões e napoleões *prestam homenagem* àqueles que representam. Suas fantasias vestem também a glória efêmera dos indivíduos que, por alguns poucos instantes, destacam-se e confundem-se em homenageador e homenageado. É uma festa em que, ao invés de se rebaixarem as instâncias do poder, opera-se a elevação dos pequenos e oprimidos em seu (único) dia de glória.

Manifestação teatral que cultua personalidades, o carnaval das escolas de samba oferece aos pobres um *tira-gosto* de riqueza, ou um *aperitivo* de elevação social, e apresenta à admiração do mundo um modelo de alegria. É, também, passível de premiação – baseada, entre outros itens, em pontualidade, ordem, disciplina –, e freqüentemente termina em confusão e brigas motivadas pela premiação efetuada. Em suma, uma festa que acata o poder vigente e contribui para sua perpetuação, o carnaval das escolas de samba troca o riso escrachado e libertário pela planejada busca do brilho – do troféu, das câmeras, da fama efêmera. Fecho o parêntese.

Embora descreva o desfile de blocos e alas na avenida, *Vai Passar* não é feita do mesmo barro que os desfiles de escola de samba. Enquanto os últimos promovem, no lugar do rebaixamento, a elevação (dos pequenos, dos homenageados, do público) e apresentam como atração principal luxo, erotismo e sorrisos postiços, a canção contém uma promessa de vitória sobre um período histórico infeliz e de cura dos males do passado, através da ação de um samba popular. Se as escolas de samba traduzem o anticarnaval rabelaisiano, já *Vai Passar*, à exceção da função do riso e da luminosidade, é fiel às origens medievais, a suas imagens e funções.

Entretanto, a diferente função do riso tem conseqüências, pois determina a apreensão das ambivalências: o grotesco popular, do carnaval medieval, caracterizado pelo amálgama dos opostos, cede lugar a antíteses e contrastes estáticos: de um lado, o cotidiano, a infelicidade, o sofrimento, a penitência; de outro, o carnaval, a alegria, a liberdade. Esse quadro, por sua vez, deixa entrever, no carnaval da canção, uma visão romântica de mundo. E aqui torna-se elucidativo resgatar o segundo elemento destoante da visão de mundo presente em *Vai Passar* e no carnaval medieval/renascentista, apa-

rentemente desimportante: a luz. Vem corroborar a tese de romantismo a preferência pela noite, já que a festa da canção encerra-se ao amanhecer. “Notons enfin une autre particularité du grotesque romantique: il a une prédilection pour la nuit..., c’est l’obscurité et non la lumière qui le caractérise.”, aponta Bakhtin (p. 50). Riso restrito e celebração noturna são os elementos que afastam o carnaval retratado na canção do quadro carnavalesco medieval/renascentista para o ideário romântico, mais precisamente, alemão⁵

Vai Passar leva a sério a tristeza e a alegria, a vida dura do dia-a-dia e a vida boa do carnaval. Recusa uma e corteja a outra e, então, deixa de ser libertária. Ao apreender ambivalências como antíteses ou contrastes, destaca, valoriza e conserva fixos e estáticos os opostos; ao preferir a noite à luz, distancia-se do quadro de vida e regeneração da festa medieval/renascentista e se aproxima dos desfiles de escolas de samba: com eles, acaba em cinzas ao amanhecer de uma quarta-feira, junto com as promessas que trazia.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, M.. *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Collection TEL, Gallimard, France, 1988 (1970).
HIME, Francis e BUARQUE, Chico. *Vai Passar*. In HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ABSTRACT: Taking the widely spread belief that Brazilian carnival is the most representative form of carnival as a premise, this text discusses to what extent the song *Vai Passar* translates a Rabelaisian carnival view of the world, which, according to Bakhtin (1988/1970), leads to freedom and regeneration and includes the following aspects: inversion of the established order, degradation of values, destitution of sacredness, celebration of what is renewable and dynamic, the function of laughter and time and its image system. Drawing from this analysis are some considerations about the nature of the carnival celebration type suggested by the song, the samba school parades, when compared to Middle Age and Renaissance carnival.

Key-words: Carnival, popular comic, degradation, grotesque, laughter.

5 Sigo, aqui, a análise de Bakhtin, no mesmo texto, das vertentes do romantismo.

PESQUISANDO O COMPLEXO ATO DE LER EM LÍNGUA ESTRANGEIRA – INSTRUMENTOS DE PESQUISA*

Eliana Rosa Langer**

RESUMO: Neste artigo a questão da pesquisa sobre leitura em língua estrangeira é abordada. Considerando-se que a leitura de um texto é um ato que se dá através de operações mentalísticas, os instrumentos para sua pesquisa devem ser adequados. Analisamos, portanto, os instrumentos disponíveis para tais pesquisas, concluindo que o método de introspecção é o mais adequado destes instrumentos.

Palavras-chave: Pesquisa de leitura, instrumento de pesquisa, protocolo verbal, introspecção.

1. O LÉXICO E A GRAMÁTICA NA LEITURA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA (LE)

Levando em conta toda a complexidade do ato de ler, e considerando a leitura em língua estrangeira, uma questão é colocada por Alderson (1984): a leitura em LE é um problema de leitura ou um problema de língua?

A leitura exige do leitor uma rede complexa de procedimentos, sem os quais não será possível ler um texto significativamente. Se isto acontece em relação à língua materna, de um aprendiz de língua estrangeira, a leitura exigirá ainda mais criatividade no que diz respeito a procedimentos, pois este terá que recorrer às ilustrações, gráficos, títulos, dados enunciativos, elementos temáticos, estrutura do texto e também à micro-estrutura responsável pela coesão lógica do mesmo (cf. Coracini – Aspecto criativo da leitura).

Segundo o autor, a leitura em língua estrangeira é tanto um problema de leitura quanto um problema de língua, sendo que a questão da língua

* O presente artigo é parte da dissertação de mestrado da autora – *A leitura em hebraico; o texto e o contexto*.

** Professora da Universidade de São Paulo.

deveria ser tratada com mais relevância. A despeito de indícios de certas transferências de estratégias de leitura da língua materna para língua estrangeira, Alderson acredita que o desempenho de leitores sem proficiência em língua estrangeira está mais intimamente relacionado com sua baixa proficiência na língua em questão, do que com a falta de estratégias de leitura na língua materna.

O conhecimento de palavras está relacionado à capacidade de compreensão do texto escrito. Os aprendizes de língua estrangeira intuem, muito provavelmente, tal relação, pois, freqüentemente, pensam que suas dificuldades de leitura em tal língua serão minimizadas se eles souberem o significado de todas as palavras do texto.

Esta visão unilateral da compreensão do texto apenas nos dá a medida de frustração do leitor diante de um texto povoado de palavras desconhecidas. Como exemplo disso, citarei o caso de uma aluna do curso de hebraico que no final de uma aula pediu à professora que traduzisse todas as palavras do texto estudado, pois, sem que soubesse a tradução das mesmas, não seria capaz de compreendê-lo. Uma vez feita a tradução, a aluna, em seguida, pediu para que lhe explicassem o texto, pois ela havia se fixado no significado das palavras, perdendo assim o sentido do texto. Este relato aponta para o fato de não serem apenas as palavras que causam os problemas de leitura.

Para Kleiman (1989):

“A questão de conhecimento de vocábulo não se reduz à questão do número de palavras desconhecidas ao aluno, nem necessariamente implica em questões mais básicas relativas ao conhecimento e compreensão de um conceito. (...) um outro problema lexical do aluno frente ao texto, (...) é a percepção da palavra como portadora de significado absoluto, ao invés de percebê-la como unidade de apoio para a construção de significado.”

Portanto, o fato de se considerar a palavra como um “átomo”, (termo usado por Kleiman, para designar a palavra como possuidora de um significado absoluto) impede a percepção das suas funções discursivas. Conhecer uma palavra implica, entre outras coisas, conhecer algo sobre os eventos e coisas a que ela se refere, ou seja, implica em possuímos algo do conhecimento necessário para compreender o texto (Kleiman, 1989).

Temos também fatores importantes, a regência lexical que nos faz prever o tipo de complemento que deverá ocorrer, bem como as marcas formais, ou seja, os sufixos, as preposições e os determinantes que nos ajudam a delimitar cada constituinte.

Considerando que o conhecimento lexical de um leitor numa língua estrangeira é limitado, a utilização de estratégias¹ eficazes de inferência de significado de palavras através do contexto é crucial para a compreensão e aprendizagem da língua.

Kato (1985) distingue dois tipos de estratégias que regem o comportamento do leitor: a) estratégias cognitivas, isto é, estratégias automáticas, as quais possibilitam uma leitura rápida e eficiente; b) estratégias metacognitivas, ou seja, estratégias que regem os comportamentos conscientes do leitor, permitindo a desautomatização para o auto-regulamento da compreensão.

2. ESTRATÉGIAS COGNITIVAS

As estratégias cognitivas em leitura são a seqüência de funções mentais que o leitor desempenha de maneira automática para construir significado em toda a extensão do texto. Estas funções dependem da experiência prévia do sujeito e de seu conhecimento de mundo. Estas estratégias possibilitam uma grande eficiência na leitura e elas só não funcionam quando há uma situação marcada que foge aos padrões esperados pelo leitor, podendo causar equívoco. Este equívoco do leitor constata a existência dessas estratégias.

Tais estratégias, segundo Kato (1985), são regidas por dois princípios básicos:

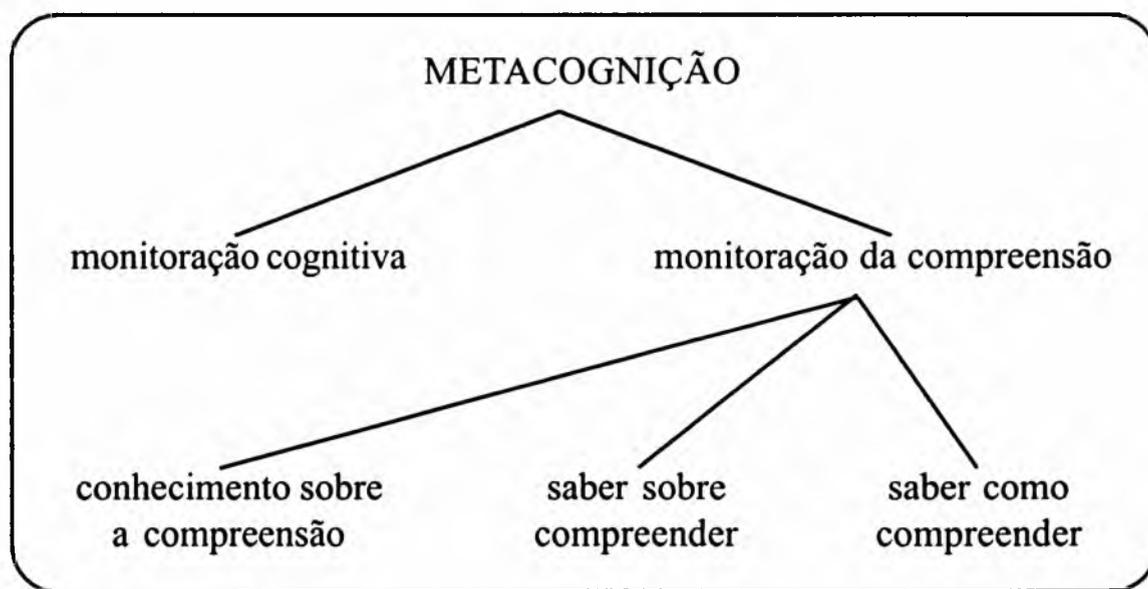
- (a) Princípio da Canonicidade ou da ordem natural. Por exemplo: em nível sintático, temos como ordem natural o sujeito – o verbo – o objeto (SVO), temos também a oração principal antes da subordinada e assim por diante; em nível semântico, temos o animado antes do inanimado, o agente antes do paciente, a causa antes do efeito, etc.

1 Estratégias são os processos do pensamento que os aprendizes escolhem conscientemente para aplicar no momento de realizar uma tarefa de aprendizagem. (Cohen, 1991 in Vieira).

- (b) Princípio da Coerência. Entendendo leitura como um ato de simulação do planejamento do escritor, este princípio diz respeito tanto ao escritor como ao leitor. Isto é, no ato de escrita o leitor está presente na intenção do escritor.

3. ESTRATÉGIAS METACOGNITIVAS

Estratégias metacognitivas incluem o conhecimento do leitor em relação à sua cognição e o controle de seu próprio pensamento. Estas estratégias criam um sistema de monitoração e de alerta ativado pelo leitor em seu processo de pensamento. Este sistema é formado por diversos componentes (Garner, 1987; Baker & Brown, 1984; Flavell, 1981 in Keissar, 1990):



Monitoração cognitiva – é o controle cognitivo do leitor de um modo geral e abrangente, isto é, a possibilidade de utilizar, com uma certa constância, a monitoração, a previsão do próximo passo e a monitoração do resultado da tentativa de uso de determinada estratégia: “será que consegui atingir meu objetivo?”

Monitoração da compreensão – é a monitoração da compreensão de leitura. Este componente se divide em três categorias:

- (a) *conhecimento sobre compreensão* – é o conhecimento que o leitor possui sobre o tipo de compreensão que ele necessita em determinada situação, ou seja: “o que espero entender deste texto?”

- (b) saber sobre compreensão – é o conhecimento que o leitor possui sobre sua compreensão de texto: “será que eu entendi o que está no texto?”
- (c) saber como compreender – é saber como solucionar os problemas de leitura que vão sendo detectados, isto é, se por acaso o leitor não entendeu o texto, o que deverá fazer para compreendê-lo? Ou ainda, se a estratégia utilizada não ajudou na compreensão, talvez trocar por outra.

Kato (1985), por sua vez, considera como sendo básicas, duas estratégias metacognitivas:

- (a) o estabelecimento de um objetivo explícito para a leitura. Este tipo de estratégia teria ainda vários subtipos, como por exemplo, a identificação de aspectos da mensagem que são importantes e a identificação do tema do texto ou das premissas que levam à conclusão;
- (b) a monitoração da compreensão, tendo em vista esse objetivo. Este tipo de estratégia, assim como a anterior, tem também subtipos: o alocamento de atenção em áreas que são importantes, o engajamento em revisão e auto-indagação para ver se o objetivo está sendo atingido, bem como a tomada de ações corretivas quando são detectadas falhas na compreensão.

A natureza consciente das estratégias metacognitivas as torna de interesse especial para a aprendizagem formal, uma vez que estas estratégias orientam o uso das estratégias cognitivas, desautomatizando-as em situações de problema.

Em vista disto, Alderson (1984) sugere que pesquisas sejam feitas, focando o processo de leitura e não o seu produto. Sendo tal processo de natureza mentalística, se faz necessário um instrumento adequado de pesquisa. A seguir apresento os instrumentos disponíveis para este tipo de investigação.

4. INSTRUMENTOS DE PESQUISA EM LEITURA

A partir da década de 70, segundo Cavalcanti (1989), houve um desenvolvimento no interesse sobre o processo de leitura. Podemos ver isto

refletido nas abordagens qualitativas das pesquisas em leitura, as quais buscam a descrição do comportamento para inferir tais processos. Tal interesse transparece tanto nos modelos de leitura, quanto nos instrumentos de pesquisa. Apresentarei, a seguir, a classificação destes instrumentos (cf. Cavalcanti, 1989):

- (a) Análise de lapsos orais – esta técnica proposta por Goodman & Burke (1970 in Cavalcanti) se baseia na análise de “erros” na leitura oral. Esta técnica não considera a leitura silenciosa, porém, a leitura em voz alta não é uma atividade comum entre adultos, e para as crianças, a leitura em voz alta é uma tarefa escolar. Segundo Cavalcanti (1989), para um adulto brasileiro, a leitura em voz alta, em língua estrangeira, traria problemas e preocupação com a pronúncia e a entonação, o que poderia levar a uma leitura sem negociação de sentido.
- (b) Protocolos de evocação – usados por Kintsch et alii (1975 in Cavalcanti) e Kintsch & van Dijk (1978 in Cavalcanti), referem-se às tarefas geralmente denominadas resumos escritos. Os autores não consideram os resumos como reprodução de texto apenas:

“Protocolos de evocação ou de resumo obtidos em experimentos (...) são textos que satisfazem as condições gerais textuais e contextuais de produção e comunicação.

Um protocolo não é simplesmente uma réplica de uma representação de memória do discurso original. Ao contrário, o sujeito tenta produzir um novo texto que satisfaça às condições pragmáticas de uma tarefa específica em um experimento ou às exigências de comunicação efetiva em um contexto mais natural.”

Segundo a autora, este tipo de tarefa não se adequa à investigação do processo de leitura, pois não abre espaço para o processo em andamento, “devido à análise a que são submetidos e ao intervalo de tempo entre a leitura e a tarefa de evocação” Porém, esta técnica poderá ser usada como medida de controle de compreensão, no plano geral de eliciação de dados.

- (c) Monitores e/ou gravadores de leitura – são aparelhos sofisticados que foram desenvolvidos para servirem de instrumento para pesquisar a leitura.

Just & Carpenter (1977 in Cavalcanti) desenvolveram um sistema de registro do reflexo da córnea para monitorar as fixações do olho. Seus experimentos se baseiam na leitura de orações sucessivas em um monitor de vídeo e na decisão se essas orações são “consistentes” com as orações previamente apresentadas. Para tal, eles fazem uso de tarefas de evocação, podendo assim avaliar os efeitos do indicador de discurso na compreensão, os quais são apontados pelas fixações oculares e os efeitos da interpretação final, a qual é apontada na evocação. Os autores tentam relacionar o aspecto observável do processo ao produto das tarefas de evocação.

Thomas & Augstein (1972, 1979 in Cavalcanti) desenvolveram o “Gravador de Leitura Brunel”, instrumento que possibilita ao leitor a visão de mais ou menos cinco linhas por vez. O leitor poderá movimentar o texto tanto para frente como para trás. Segundo os autores, este aparelho registra os “padrões de comportamento” durante a atividade de leitura, padrões estes que servirão de base para aconselhamento de leitores. Este recurso, como se pode notar, combina uma técnica de conversação para a monitoração relacionada a estilos de leitura.

Whalley (1977 in Cavalcanti) desenvolveu um aparelho para monitorar a leitura que tem por base o computador. A técnica proposta consiste de uma sala escurecida onde o leitor fará a iluminação das seções do texto que serão lidas por ele.

Pugh (1978 in Cavalcanti) desenvolveu um aparelho composto de câmera de vídeo, monitor, gravador, e uma mesa especial de leitura. Com este aparelho, o pesquisador pode observar tanto o movimento dos olhos como o texto que está sendo lido, sem interferir. O interesse deste pesquisador é avaliar cursos de desenvolvimento de uma variedade de estilos de leitura e de seus usos.

(d) Técnica introspectiva – é utilizada por Hosenfeld (1977 in Cavalcanti) para investigar o processo de leitura, através da técnica de “pensar alto” enquanto uma tarefa de leitura é realizada. Pensar alto é uma técnica também denominada “protocolo verbal”, e consiste em solicitar aos informantes que verbalizem seus pensamentos enquanto resolvem ou tentam resolver um problema.

Para Cohen (1987 in Vieira, 1995), o uso destes métodos de introspecção em pesquisa sobre leitura se deve à dificuldade de se observar os pensamentos que estão no âmbito da percepção do leitor/aprendiz, baseando esta observação apenas em aulas centradas no professor. O autor se refere a observações de aulas, onde são registrados os movimentos físicos dos alunos, sendo que este tipo de observação não pode capturar o pensamento e o sentimento do aluno envolvido, acerca de seu próprio aprendizado.

4.1. Introspecção

A psicologia e a lingüística aplicada utilizam o termo “introspecção” para denominar diferentes métodos de investigação de processos mentais (Cavalcanti, 1989). Nestes métodos os dados são a verbalização, feita pelos próprios sujeitos, acerca das formas como estes organizam e processam informações. Conforme Radford & Burton (1974, in Cavalcanti):

“A introspecção nos dá informação sobre experiência. Proporciona dados inacessíveis de outra maneira. Podem, além disso, trazer à luz fatos que de outro modo não seriam notados, ou estimular-nos a fazer novas perguntas.”

Os dados provenientes deste método podem apenas ser tratados como comportamento verbal de onde eventos mentais podem ser inferidos.

É conveniente mencionar a discussão existente em torno da confiabilidade em relação a tais inferências, ou seja, até que ponto os analistas podem confiar nas declarações de introspecção para fazer suas inferências (Cavalcanti, 1989). Segundo a autora, confiabilidade é um problema de outras técnicas também, e ele está relacionado à motivação e à vontade de colaborar dos sujeitos envolvidos. Uma vez que os sujeitos estejam motivados e com vontade de cooperar, não há razão para se supor que irão mentir.

Outra questão relacionada a confiabilidade é a compreensão e a familiaridade dos sujeitos com a tarefa a ser desenvolvida. Para tanto Cavalcanti (1989) sugere uma fase de treinamento, entendida como um exercício de aquecimento para auxiliar os sujeitos a focalizarem seus problemas mentais.

Segundo Ericsson & Simon, 1980 (in Keissar, 1990) alguns princípios devem orientar o uso desta técnica:

- (1) produção de uma informação específica;
- (2) levar em conta somente as estratégias conscientes do sujeito/leitor;
- (3) em caso de protocolo parcial, indagar do sujeito/leitor, apenas sobre os eventos mentalísticos que ainda se encontram na sua memória de curto prazo;
- (4) sujeito/leitor deve crer na importância de seu processo;
- (5) sujeito/leitor deve evitar explicações e generalizações;
- (6) conceder o tempo necessário para a realização da tarefa.

Estes métodos introspectivos são também chamados de auto-relato, auto-observação, auto-declaração ou ainda de protocolo verbal, pensar alto e de retrospecto.

A introspecção é um termo abrangente que envolve uma variedade de paradigmas de pesquisa. Focalizarei a seguir os critérios de classificação e de uso destes métodos.

Radfort & Burton (1974, in Cavalcanti, 1989) classificam as técnicas introspectivas em três grupos:

- (1) auto-observação, quando o analista/observador relata seus próprios eventos mentais. Neste grupo o participante único faz o papel de sujeito/analista;
- (2) auto-relato ou autopercepção, quando o sujeito conta sua experiência ao analista/pesquisador. No auto-relato há pelo menos dois participantes, o sujeito, que no caso relata a observação de seu próprio comportamento ao analista;
- (3) pensar alto, o sujeito verbaliza seu pensamento enquanto realiza a tarefa.

Porém, estes mesmos autores admitem que esta classificação pode ser útil, do ponto de vista do planejamento de coleta de dados, mas, na prática, a fronteira entre tais grupos pode não ser bem definida.

Cohen & Hosenfeld (1981-1983 in Cavalcanti) também fazem uma classificação semelhante à citada acima, porém, estes autores preferem chamar a técnica introspectiva de técnica mentalística. Sua classificação enfoca também a dimensão do tempo. Assim temos:

- (1) o auto-relato – se dá quando o sujeito faz certas generalizações sobre seus pensamentos, as quais se baseiam em hábitos conscientes de raciocínio. Por exemplo: “eu sempre leio primeiro o título” O tempo do relato é após o evento e o nível de consciência é alto;
- (2) auto-observação – se dá quando o relato do sujeito é imediato, ou após um determinado evento mental. Por exemplo: “eu acho que o que fiz foi inferir o significado do contexto.” Neste grupo o nível de consciência também é alto;
- (3) auto-revelação – se dá quando o sujeito deixa seu pensamento fluir verbalmente, sem censura. Esta categoria também é chamada de pensar alto. Neste caso o tempo do relato é imediato em relação ao evento, e o nível de consciência é baixo.

Nestas categorias podemos distinguir entre dois níveis relacionados ao tempo de reação, a partir do momento da execução da tarefa:

introspecção – quando o relato se dá durante a atividade mental.

retrospecção – quando o relato se dá dentre 10 a 20 segundos depois da atividade mental. (Cohen, 1984 in Cavalcanti)

Tavares (1993), em seu trabalho, apresenta as principais objeções, segundo alguns autores, assim como Cohen (1989, 1992 in Tavares), Ericsson & Simon (1980 in Tavares) e outros. A meu ver é importante que estas objeções sejam aqui explicitadas:

- (1) uma grande parte dos processos cognitivos é inconsciente, e portanto não pode ser verbalizada;
- (2) as verbalizações são incompletas;
- (3) a verbalização interfere nos processos cognitivos, alterando o curso normal da realização da tarefa;
- (4) os sujeitos produzem relatos inconsistentes com seu comportamento.
- (5) os sujeitos podem suprimir ou fornecer informações por acreditarem ser socialmente aceitáveis;
- (6) os resultados são suscetíveis às instruções dadas, às características do sujeito e à natureza da análise de dados os quais são de fácil generalização;
- (7) na pesquisa em língua estrangeira, quando o sujeito realiza a tarefa numa segunda língua e relata seus processos cognitivos em sua língua materna, podem ocorrer dificuldades de recodificação da informação.

Por um lado, há críticos que encontram motivos para rejeitar o uso dos métodos introspectivos, por outro, há pesquisadores que argumentam que o reconhecimento da existência dos problemas acima citados pode ajudar a evitar alguns deles. Tavares em seu trabalho apresenta a contra-argumentação de alguns autores, dentre os quais, Ericksson & Simon (1980, 1987, in Tavares, 1993), Cohen (1992, in Tavares, 1993), White (1980, in Tavares 1993) e Rankin (1988, in Tavares).

A respeito das objeções (1) e (2) acima citadas, os pesquisadores argumentam que o fato de a verbalização ser parcial e os processos cognitivos serem inconscientes não invalida os dados verbalizados. É através da introspecção que temos possibilidade de acesso às informações às quais prestamos atenção durante a realização de determinada tarefa.

Sobre o argumento (3) há pesquisadores que acreditam que os protocolos verbais introspectivos não afetam o curso normal dos processos, porém, outros dizem que este instrumento de pesquisa torna mais lenta a realização da tarefa. Estes últimos recomendam que as tarefas devam ser fáceis e não exigir esforço excessivo por parte do sujeito.

Quanto à objeção (4), há pesquisas em que os relatos de hipóteses e estratégias provaram estar altamente relacionados com o comportamento subsequente do sujeito.

A objeção (5) aponta para a necessidade de se criar uma relação de confiança entre o sujeito e o pesquisador, bem como, para a necessidade de uma definição clara dos objetivos da tarefa proposta.

A objeção (6) implica na necessidade de se explicitar todos os procedimentos utilizados para a elicitação e análise de dados e considerá-los ao comparar-se os resultados de pesquisas.

A objeção (7) diz respeito à questão inerente aos estudos que utilizam duas línguas ao mesmo tempo. Neste caso sugere-se que se conduzam estudos para pesquisar até que ponto a realização de uma tarefa em língua estrangeira e a verbalização dos processos cognitivos em língua materna podem se constituir numa sobrecarga para o sujeito interferindo em seus processos cognitivos.

4.2. Protocolo verbal

A técnica de pensar alto é denominada protocolo verbal. Originalmente foi desenvolvido na técnica de solução de problemas, por Newel &

Simon (in Cavalcanti, 1989) e consiste em pedir ao sujeito que pense alto enquanto se desincumbe de uma determinada tarefa. A tradição no uso de protocolos verbais foi iniciada com uma técnica para verificar modelos de computador de processamento de informação.

Hosenfeld (1976, 1977, 1979 e 1984, in Cavalcanti, 1989) utiliza a técnica do protocolo verbal em seus trabalhos de pesquisa em leitura em língua estrangeira. Em seu trabalho inicial a autora focaliza a identificação de estratégias de leitura de aprendizes com desempenho bom e com desempenho fraco. A autora, para a coleta de dados, usou a técnica de pensar alto em situação de entrevistas individuais.

Mais recentemente, Hosenfeld (1984) realizou alguns estudos de caso com aprendizes de desempenho fraco, cujos dados foram coletados através do protocolo verbal efetuados durante tarefas de leitura. Nestes estudos de caso a autora não apenas identificou as estratégias de leitura dos sujeitos envolvidos, como também os ajudou a adquirir estratégias mais produtivas.

Os protocolos verbais utilizados por Hosenfeld se baseiam em técnicas de entrevista, sendo que a pesquisadora intervém sempre que necessário para encorajar o leitor a pensar alto e a passar da retrospectiva para a introspecção.

4.3. Protocolo de pausa

Cavalcanti (1989) propõe o protocolo de pausa, que é uma adaptação do protocolo verbal. Neste tipo de protocolo, o sujeito deve ler um determinado texto, silenciosamente, com o propósito de fazer um resumo oral, e pensar em voz alta sempre que notar uma pausa no processo de leitura.

O protocolo de pausa encoraja a leitura silenciosa e faz com que os sujeitos monitorem seu processo de leitura e pensem alto durante as pausas detectadas. Pensar em voz alta inclui algumas elaborações sobre:

- (a) a localização do problema encontrado;
- (b) a descrição do problema;
- (c) a descrição do modo como o problema é tratado.

Para a autora, como subsídio para a elaboração de material de leitura em língua estrangeira, o mais importante é a identificação e a análise do problema encontrado, problema este que exigiu o uso de determinada estratégia.

O uso deste procedimento pressupõe que a identificação de pausas resulta em um desaceleramento natural do processamento da informação, o processo automático da leitura passa a ser um processo controlado.

Cavalcanti (1989) sugere que o protocolo de pausa seja precedido por uma fase de aquecimento. A sugestão desta fase de aquecimento se deu durante os estudos piloto efetuados para a adaptação deste tipo de protocolo. Nestes estudos, os sujeitos, quando solicitados a pensar em voz alta, liam um trecho longo do texto para somente então fazer um auto-relato. Muitas vezes, estes sujeitos, quando começavam seu relato, já não se lembravam do processo.

Tavares (1993) em seu trabalho utiliza o protocolo de pausa em contexto de sala de aula. Em sua pesquisa, a pesquisadora propõe o uso de técnicas introspectivas na rotina de sala de aula, e aponta para um aumento de consciência do próprio processo de aprendizagem dos alunos envolvidos, os quais utilizaram protocolos verbais.

Na pesquisa por mim realizada em 1995, os protocolos de pausa viabilizaram o levantamento de estratégias utilizadas pelos leitores de hebraico como língua estrangeira, e pude comprovar o aumento de consciência dos alunos de seu próprio processo, o que melhorou o desempenho dos mesmos. Os protocolos de evocação foram utilizados para medir o desempenho dos leitores.

BIBLIOGRAFIA

- ALDERSON, J.C. & URQUHART, A.H.. (orgs) *Reading in a foreign language*. London, Longman, 1984.
- CAVALCANTI, M. C.. *Interação leitor-texto: aspectos de interpretação pragmática*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.
- HOSENFELD, C.. *Case studies of ninth grade readers*. In: ALDERSON & URQUHART. *Reading in a foreign language*. London, Longman, 1984.
- KATO, M.. *Estratégias em interpretação de sentenças e compreensão de textos*. In: Cadernos PUC, Linguística nº 6, São Paulo, EDUC, 1983.
- KEISSAR, O.. *Identificação e análise dos processos de leitura, através do cloze racional*. Dissertação de mestrado, Jerusalém, Universidade de Jerusalém, 1990.
- KLEIMAN, A.. *Texto e leitor aspectos cognitivos da leitura*. Campinas, S. P. Pontes, 1989
- LANGER, E.R.. *A leitura em hebraico: o texto e o contexto*. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 1995.

TAVARES, K.C.A.. *O uso da introspecção: da técnica de pesquisa para o ensino de leitura*. Dissertação de mestrado em letras anglo-germânicas. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de letras, 1993.

VIEIRA, J.R.. *Leitura de metáfora, ensino de leitura e formação de professores de língua estrangeira*. Projeto de pesquisa para qualificação no doutorado em lingüística aplicada da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

ABSTRACT: This work is a reflection on reading research. Considering that reading a text is an act that uses mentalistic operations, the tools for reading research must be appropriate. We present therefore, the tools available for this purpose. We analyse the introspective methods, as we find it to be the most appropriate for our task.

Key- words: Reading research, research tool, introspection.

TEXTO COMO ENUNCIÇÃO. A ABORDAGEM DE MIKHAIL BAKHTIN*

Irene A. Machado**

Resumo: Guiando-se pela noção de que no texto estão constituídos aspectos do mundo verbal e do contexto sócio-cultural, o presente estudo discute como a abordagem dialógica de Mikhail Bakhtin trata dessas relações. Privilegia-se a noção de gênero como síntese da dimensão cronotópica do texto como enunciação.

Palavras-chave: Enunciação, enunciado, signo, texto, ciência do discurso, metalingüística, gêneros discursivos, gêneros literários.

O TEXTO E SEU ESPAÇO DIALÓGICO

Não foi para criar desajustes e polêmicas com a ciência da linguagem de seu tempo que Mikhail Bakhtin formulou teorias com vistas à constituição do que conhecemos, hoje, por *ciência do discurso*. O imperativo maior, sem dúvida, foi a necessidade de valorizar as formações sócio-discursivas como *elos* da cadeia cultural, responsáveis pelo movimento das significações no processo comunicativo. Para o mundo dos signos criados pelo homem, fonte dos mais variados textos da cultura, se dirigiu o olhar desse inquieto teórico. Talvez seu grande trunfo tenha sido a descoberta de algumas fragilidades da investigação lingüística, carente, até o momento de suas investigações, de instrumentos capazes de dar conta das manifestações do mundo verbal em sua realidade textual cronotópica. Ao voltar-se para os mais diversos aspectos da *enunciação*, Bakhtin não só definiu seu

* Esse texto é versão modificada de um fragmento de *Os gêneros e a ciência dialógica do texto*, no prelo na edição comemorativa aos cem anos de Mikhail Bakhtin pela editora da Universidade Federal do Paraná.

** Professora convidada do Departamento de Lingüística da FFLCH/USP.

objeto – o homem e sua linguagem; esclareceu, ainda, o *lugar* onde se movimentam relações complexas da linguagem. Como representação cronotópica, *texto é evento* que se desenrola *entre* discursos e *em* enunciações precisas. Não podemos nos esquecer de que, para Bakhtin, *tudo o que se diz é determinado pelo lugar de onde se diz*. Situar o texto no centro da investigação sobre a linguagem, valorizar as formações discursivas como agentes desse tecido complexo, e, com isso, desvendar o funcionamento do mundo verbal e de seus signos – eis a tarefa ambiciosa que Bakhtin anunciava em seus estudos sobre o *texto* e seu papel no vasto campo das ciências humanas, onde se constituiu a lingüística, que ele enfrenta, e a metalingüística que ganha voz para fazer do texto o objeto privilegiado da *ciência do discurso*.

Contudo, é bom que se esclareça: Bakhtin não é autor de uma teoria do texto sistematizada, como as que foram desenvolvidas, por exemplo, no campo da lingüística, da semiótica ou da sócio-semiótica. É a concepção de linguagem como sistema dialógico de signos, que valoriza o texto como ato comunicativo, que nos levou a entender sua teoria da enunciação como uma teoria do texto. A compreensão que Bakhtin apresenta ao texto enquanto fenômeno sócio-cultural preenche, ainda, lacunas conceituais inevitáveis em designações tão amplas. Ainda que reconheça a natureza verbal de seu objeto de estudo – a *palavra* na literatura, na comunicação cotidiana, no discurso filosófico – Bakhtin não perde de vista a natureza semiótica constitutiva da noção de texto: em nenhum momento *texto é* tão-somente produção verbal. Texto é signo que se constitui nas fronteiras do dito e do não-dito; do verbal e do extra-verbal onde se desenrola a situação comunicativa.

O PROCESSO COMBINATÓRIO NO TEXTO-TECIDO

Dentre os muitos aspectos de sua abordagem, destacamos aquele que propõe o entendimento da composição textual, não em suas formas específicas ou estáveis da linguagem, mas nos processos de *combinação* de uma diversidade de formas, verbais e não-verbais. Orientando-se pela metalingüística, Bakhtin toma o enunciado – parte constituinte do processo enunciativo ou da enunciação – como a unidade elementar de organização das formas lingüísticas produtoras do discurso-língua em circunstâncias específicas da interação verbo-social, vale dizer, cronotópicas, visto que as

formações discursivas são produções determinadas por limites sócio-culturais precisos, porque são concretos os elementos da enunciação. Nesse sentido, valorizar os modos de combinação das formas discursivas corresponde a uma forma de valorizar os gêneros. Os gêneros discursivos, como formas específicas de uso da língua, ocupam um lugar de destaque na análise geral da enunciação empreendida por Bakhtin. Neles se concentram aspectos fundamentais para a compreensão teórica do texto e da dialogia implicada na textualidade.

O encaminhamento que Bakhtin dedica aos problemas da textualidade a partir da combinatória dos gêneros é algo que entra em confronto com os conceitos de texto mais divulgados. Roland Barthes, por exemplo, eliminou o gênero de seu conceito de texto porque, tomando o esquema hierárquico consagrado pela clássica teoria dos gêneros literários, pareceu-lhe impossível entender o texto como produto verbal heterogêneo, fora de qualquer hierarquia. Barthes via o texto como “*um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura*”, cabendo ao escritor “*imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar estruturas, ... a ‘coisa interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras*”¹ Sem dúvida, Barthes elimina a hierarquia das velhas classificações, mas seu conceito abriga, para nós, uma controvérsia: o interrelacionamento das palavras via dicionário nem de longe reproduz as complexas relações dialógicas que se encarregam de constituir o “*tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura*” Ao optar não pela eliminação, mas pela revisão do conceito de gênero, Bakhtin se distancia da escala hierárquica e define os gêneros como fenômeno de pluralidade, nunca como algo forjado por classificações. Este é o ponto de vista de Bakhtin que nos permite compreender a questão textual a partir de outro campo de visão. Os gêneros discursivos, tal como foram concebidos por Bakhtin, são a mais autêntica representação do texto-tecido concebido por Barthes. O rastreamento desse posicionamento pode ser situado levando-se em conta a própria etimologia.

Se, etimologicamente, o termo *texto* reporta-se à antiga técnica do tecer, o que justifica a propriedade da metáfora têxtil aplicada ao signo textual está longe de ser a hierarquia dos fios; o ponto da analogia é antes a ação de combinar, de enredar, de construir redes de relações cuja somatória

1 R. Barthes, 1984: 69.

resulta no tecido, que é também sentido. Por trás da analogia há, contudo, uma questão que para nós é fundamental: que elementos do texto correspondem aos fios cuja combinação produz o tecido? São as palavras, as estruturas lingüísticas, os eventos, os temas ou as formas da composição? Estamos longe de querer contestar a precisão da metáfora têxtil, oportunamente lembrada por Barthes em seu conceito, mas temos um grande interesse em esclarecer a que tipo de funcionamento se presta o conceito. Se o nosso interesse fosse apenas conhecer a teoria do texto, o conceito bastava; como visamos a uma prática de análise, de composição e, sobretudo, de ensino, precisamos direcionar nossa investigação para o conhecimento dos mecanismos de funcionamento dos elementos textuais. Para esse tipo de atividade é imprescindível considerar as estratégias propostas por Bakhtin a partir do exame das formas geradas pelos usos da linguagem – o que certamente excedeu os limites da visão de Barthes – onde a noção de textualidade como dinâmica combinatória dos gêneros não encerra uma definição. Vejamos então como Bakhtin trabalhou a noção de texto e nos permitiu visualizar tal processo combinatório dos gêneros como os fios das redes do texto-tecido.

O TEXTO NA ESFERA DOS SIGNOS

Para Bakhtin texto é todo sistema de signos cuja coerência e unidade se deve à capacidade de compreensão do homem na sua vida comunicativa e expressiva. O texto não é uma coisa sem voz; é, sobretudo, ato humano, “*diz respeito a toda produção cultural fundada na linguagem (e para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem)*”². Tal definição, por mais abrangente e genérica que possa parecer, visa não só “*apagar as linhas divisórias entre as disciplinas*”, como entendeu R. Stam, mas também evitar a mínima confusão entre texto e fenômeno natural. Como ato humano, o texto se situa no campo da compreensão humana; em nenhum momento Bakhtin desloca o texto da esfera do signo, daí uma justificativa que pode ser lida como uma máxima de seu pensamento semiótico: “*Quando estudamos o homem, buscamos e encontramos signos em toda parte e tratamos de compreender sua significação*”³. Nesse sentido, todo

2 R. Stam, 1992: 13.

3 M. Bakhtin, 1986: 114.

texto pressupõe uma língua, um processo de interação pela linguagem, que introduz o texto na esfera do signo, impedindo-o de ser confundido com fenômeno natural. Se, como diz Bakhtin, por trás de todo texto está uma língua, o estudo do texto favorece diretamente a valorização da língua histórica, registrada na história de seus textos. Eis a inestimável contribuição de Bakhtin para a teoria do texto, que dialoga diretamente com o trabalho do poeta comprometido com a tarefa de vencer a língua, recriando-a enquanto objeto estético em texto criativo.

TEXTOS TEXTOS TEXTOS

malditas placas fenícias
cobertas de riscos rabiscos
como me deixastes os olhos piscos
a mente torta de malícias
ciscos

Paulo Leminski⁴

Como signo, o texto se realiza no cruzamento de sujeitos discursivos, não porque suas palavras compõem um dicionário, mas porque mobiliza significados gerados no evento comunicativo. É no cruzamento, no enredamento de consciências que nascem as relações de sentido expressas nas enunciações, onde vamos situar o dinamismo que leva à composição do tecido-texto resultante da combinação de discursos-língua ou de gêneros discursivos. Se antes dissemos que todo texto pressupõe uma língua, podemos agora completar: *todo texto é articulação de discursos-língua que se manifestam nas enunciações concretas cujas formas são determinadas pelos gêneros discursivos*. Vale dizer que texto está para a língua assim como o enunciado está para os gêneros discursivos; esta é a lógica que determina as relações dialógicas e, conseqüentemente, a teoria do enunciado, de onde partimos para compreender as concepções fundamentais de Bakhtin sobre a textualidade. Enunciado que se realiza com a palavra mas é determinado pelo contexto global da enunciação.

A teoria do enunciado-enunciação adquire o valor de uma teoria do texto principalmente por relevar dois aspectos: ao entender que, embora pressuponham uma língua, as relações dialógicas não existem no sistema

4 P. Leminski, 1991: 52.

da língua, mas nos enunciados concretos elaborados no processo da interação sócio-histórica; ao vincular os gêneros discursivos, não às estruturas lingüísticas, mas aos enunciados, esfera de uso da língua, território dos atos humanos fundadores das relações interativas agenciadoras de outras relações combinatórias, que se manifestam em forma de texto. Seria muito ingênuo acreditar que os textos se limitam às palavras. Como nos adverte sabiamente Púchkin: *“Todas as palavras estão no léxico, mas os livros que surgem a cada momento não são repetição do léxico”*⁵ Disso entende o poeta, o artista prosador, o esteta da palavra que operam na fronteira entre o lingüístico e o estético. Por isso, Bakhtin reconhece que *“a língua, em sua determinação lingüística, não ingressa no interior do objeto estético, permanece à sua margem, pois o próprio objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado (ou de uma forma artística plena de conteúdo). O enorme trabalho do artista com a palavra tem por objetivo final a sua superação, pois o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras, nas fronteiras da língua enquanto tal; (...) o artista liberta-se da língua na sua determinação lingüística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento lingüístico e, aperfeiçoando-a lingüisticamente, obriga-se a superar a si própria. (...) A estética da obra literária não deve passar por cima da língua lingüística, mas fazer uso de todo o trabalho da lingüística para compreender a técnica da criação poética a partir de uma compreensão correta do lugar do material na obra de arte, por um lado, e da especificidade do objeto estético por outro”*⁶ Os gêneros literários e discursivos não estão fora desse processo, pelo contrário, entendemos que são eles os núcleos fundamentais da análise estética e, sobretudo, do caráter sígnico do texto.

TEXTUALIDADE E GÊNEROS DISCURSIVOS

Chegamos assim ao encontro dos elementos que representam os fios do enredamento do texto-tecido de que falamos anteriormente. Pela ótica de Bakhtin, a textualidade se define na enunciação e pelos gêneros discursivos

5 cit. M. Bakhtin, 1986: 130, nota 18.

6 M. Bakhtin, 1988: 50-1.

que constituem seus enunciados. O enunciado é a unidade resultante das combinações dos gêneros discursivos – formas específicas de usos das variedades virtuais de uma língua. Assim, a noção de textualidade que vemos esboçada na teoria bakhtiniana do enunciado-enunciação não se desvincula da noção de gêneros discursivos, pelo contrário, se os enunciados são o elo na cadeia da comunicação verbal, os gêneros certamente são as correias que mobilizam o fluxo das relações dialógicas. Assim se manifesta Bakhtin: “*o texto como enunciação. O problema das funções do texto e dos gêneros textuais. Dois aspectos definem o texto como uma enunciação: seu projeto (a intenção) e a realização desse projeto. A inter-relação dinâmica desses aspectos, a luta entre eles, é que determina a natureza do texto*”⁷ A ótica da abordagem bakhtiniana traz uma série de implicações não somente teóricas, mas decisivas para o processo de análise da produção textual.

Os enunciados se definem pelos gêneros discursivos em uso na língua nas mais variadas esferas da comunicação social, que Bakhtin distingue em dois conjuntos: os gêneros primários e gêneros secundários. Os gêneros primários correspondem a um espectro diversificado da atividade lingüística humana relacionada com os discursos da oralidade em seus mais variados níveis (do diálogo cotidiano ao discurso filosófico ou sociopolítico). Os gêneros secundários (da literatura, da ciência, da filosofia, da política), embora elaborados pela comunicação cultural mais complexa, principalmente escrita, correspondem a uma interface dos gêneros primários, como examina Bakhtin em sua teoria da enunciação: “*durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios*”⁸. O processo de expansão da língua em sua dimensão oral e escrita resulta desse movimento de incorporação de gêneros que definem o enredamento dialógico do enunciado, tornando-o uma unidade não por ser único, mas por ser “*um elo na cadeia complexa de outros enunciados*”⁹, ou, como diz o poeta:

7 M. Bakhtin, 1986: 104.

8 M. Bakhtin, 1986: 62.

9 M. Bakhtin, 1986: 60.

**vozes a mais
vozes a menos
a máquina em nós que gera provérbios
é a mesma que faz poemas,
somas com vida própria
que podem mais que podemos**

Quem sai aos seus, Paulo Leminski¹⁰

Em nenhum momento de sua investigação, Bakhtin separa os gêneros primários dos gêneros secundários quando se trata de empreender a análise estética. Provérbios, poemas, as pequenas e as grandes formações genéricas desempenham uma função precisa na análise cronotópica do discurso: criação dos sentidos. Vejamos como situar esses aspectos teóricos na análise discursiva das obras literárias, considerando, fundamentalmente, as combinações dos gêneros literários e discursivos.

GÊNEROS E REDES DISCURSIVAS

Guimarães Rosa em seu *Grande sertão: veredas* cumpre, no curso das centenas de páginas de seu livro, um trânsito quase ritualesco do imbricamento entre gêneros primários e secundários. E o mais notável é que a fala do jagunço Riobaldo – “a única voz do livro”¹¹ – é o lugar e o instrumento da devoração dos gêneros que produzem a textualidade do tecido romanesco. Criam-se verdadeiras redes em que os gêneros discursivos da oralidade constituem os fios que, enredados aos gêneros literários, formam o romance. É o que podemos ler até em pequenos fragmentos como o que se segue.

Me alembro, vinha andando e agora era que eu pegava a pensar livre e solto Rosa'uarda, lindas pernas as lindas grossas, ela no vestido de nanzuque, nunca havia de ser para meu regalo. Dum modo senti, como me recordei, depois, tempos, quando foi arte se cantar uma cantiga:

10 P. Leminski, 1991: 37.

11 R. Schwarz, 1981: 38.

*“Seu pai fosse rico,
tivesse negócio,
eu casava contigo
e o prazer era nosso...”*

Isso, mas totalmente; às vezes.

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clima de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. Às vezes essa idéia me põe susto. Mas, o senhor veja: cheguei em casa do Mestre Lucas, ele me saudou, tão natural. Achei também tudo o natural, eu estava era cansado. E, quando Mestre Lucas me perguntou se eu vinha era de passeata, ou de recado da fazenda, expliquei que não: que eu tinha merecido licença de meu padrinho, para começar vida própria em Currealinho ou adiante, a fito de desenvolver mais estudos e apuramento só de cidade. Dizendo o que disse, eu mesmo jurava que Mestre Lucas não ia acreditar. Mas acreditou, até melhor. Sabe o senhor por quê? Porque, naquele dia, justo, ele estava remexido no meio de um assunto, que preparava o desejo dele para aí me acreditar. Digo: ele me ouviu, e disse:

– “Riobaldo, pois você chega em feita ocasião!”¹²

O relato enunciado pela voz do jagunço é um texto constituído por uma pluralidade discursiva de discursos armazenados na memória: versos tecidos por outras vozes, casos, trocadilhos, máximas – tudo bem ao gosto do discurso cotidiano. Na conversa, esses gêneros se misturam no monólogo dialógico: a pergunta encaminha a resposta e amarra os casos – *caso curto de acaso*. Daí que o tom predominante do fragmento seja o caso: enunciado pela fala de um, retoma e reelabora fala de outros – que podem ser até inventadas. Um monólogo potencialmente dialogizado por redes discursivas.

12 G. Rosa, 1979: 98.

O movimento entre os gêneros primários e secundários, processados pelo prodígio da memória e pela fala devoradora de Riobaldo, mostra como a vida dos gêneros faz da textualidade um tecido de redes discursivas, algo que jamais poderia ser alcançado dentro de teoria textual que entende por gêneros apenas classes e tipos fixos de textos. Nada pode ser considerado isoladamente, tudo vive sobre fronteiras, sobretudo a oralidade e a escritura. A noção de textualidade impressa na obra poética se reporta diretamente à formulação teórica. O vínculo entre os gêneros é tão forte que até a fala só tem sentido se considerada no conjunto da enunciação ou, como afirma Bakhtin, “*a fala só existe na forma de enunciações concretas de falantes, de sujeitos de discursos-fala*”¹³. Não se cogita sequer da existência de campos de oposição ou polaridade entre gêneros da oralidade e da escritura.

Não é, porém, esse o tratamento que a noção de enunciado e de texto recebe em estudos voltados para as complexas relações entre oralidade e letramento, cultura oral e cultura escrita. A postura dominante é a noção de enunciado como estágio da linguagem anterior ao letramento-escritura; ou seja, o enunciado corresponderia à fase oral, assim como o letramento identificaria a fase textual, como tem demonstrado David R. Olson nos muitos ensaios que escreveu. Sob o *slogan* de texto como unidade de ensino, Olson valoriza os procedimentos da escritura e praticamente desconhece as implicações dos gêneros discursivos na composição textual, sobretudo quando afirma “*O núcleo de meu pensamento é que a evolução, tanto cultural quanto do desenvolvimento geral, ocorre da enunciação ao texto. Enquanto a enunciação é universal, o texto parece ter originado com o letramento grego, tendo atingido uma forma mais visível com os ensaístas britânicos*”¹⁴. Olson vai mais longe e exprime uma postura radical ao estudar a prosa ensaística do século dezessete e sua ligação direta com os processos tipográficos da escrita. Segundo Olson a tipografia, “*não apenas preservou os usos analíticos da escrita desenvolvidos pelos gregos, bem como implicou uma posterior explicitação da escrita em nível semântico*”, quer dizer, “*o registro escrito deveria garantir um único sentido*”, sendo “*o texto uma representação autônoma desse sentido*”¹⁵. Criar um texto autônomo é tarefa do conhecimento teórico praticado pela prosa ensaística, sobretudo por John Locke.

13 M. Bakhtin, 1986: 71.

14 D. Olson, 1988: 176.

15 *idem, ibidem*, 182.

Não é para firmar contrastes que citamos Olson, mas antes para melhor dimensionar o posicionamento de Bakhtin para a compreensão tão divulgada de texto como tecido, formado pela combinatória de redes discursivas *provenientes dos mais diferentes focos da cultura oral e escrita*, o que permite a expansão das possibilidades enunciativas. A fala não se opõe à escritura. Pelo contrário, a diversidade e a inter-relação entre gêneros discursivos enriqueceu e tornou muito mais complexa a textualidade tanto a oral quanto a escrita. E, em vez de apontar para um único sentido, o que lemos são ambivalências, plurisignificações, contrastes semânticos.

O TATO E A PLURALIDADE DAS FORMAS PROSAICAS

Ao entender que a grande revolução na história da palavra ocorreu quando ela se tornou expressão e informação, Bakhtin não valoriza a questão semântica em si, mas examina como nesse momento foi possível revelar o que, na palavra, é pessoal e o que é do outro; e também, a diferença entre os modos de usar a língua como uma diferença de gênero. Ou seja, *“as palavras podem ser usadas de muitas maneiras”*¹⁶. Através das diferenças é que se realizam as interações, o que podemos verificar, por exemplo no conceito de prosa como gênero secundário constituído por formas dos gêneros primários. Enquanto para Olson, a prosa é o *locus* privilegiado da escrita voltada para a exploração do conhecimento e aperfeiçoamento textual, para Bakhtin, prosa corresponde ao universo de gêneros discursivos primários e secundários que marcam a complexa explosão textual-comunicativa do mundo cotidiano do século XX. É no mundo das comunicações interativas da vida cotidiana que o processo combinatório dos gêneros discursivos adquirem um contorno preciso. Este é um mundo em devir, onde tudo está em movimento e nada está terminado, nem mesmo *“a última palavra do mundo e sobre o mundo foi pronunciada”* Se o homem e o mundo não estão acabados, impossível elencar e fechar as possibilidades das formas de representação de sua palavra. Os gêneros discursivos são decorrência direta das formas representativas desse mundo cotidiano e prosaico. O conceito de prosa em Bakhtin não se desvincula da enunciação nem do texto: graças à inserção da prosa no universo dos gêneros discursivos da interação sócio-comunicativa, a literatura pôde desenvolver modalida-

16 A. Antunes, 1992: 13.

des expressivas cujo tecido textual se constitui na fronteira entre enunciados orais e escritos. Esse é o contexto gerador do romance polifônico, forma representativa por excelência da dialogia prosaica do mundo em devir.

O mundo prosaico é, assim, potencializador dos gêneros discursivos que modulam as enunciações, determinando as formas genéricas dos enunciados pronunciados pelos falantes. Para Bakhtin, nossa fala é determinada pelos gêneros discursivos, pois todas as enunciações de nosso discurso-fala revelam escolhas particulares de formas construídas dentro de um todo, as enunciações. A palavra que entra para a enunciação é uma unidade cultural do discurso-língua vivo, dinâmico; como tal, é dotada de tudo que é próprio da cultura, sobretudo as significações cognitivas, éticas e estéticas. Por isso, explica Bakhtin, *“quando construímos nosso discurso, sempre conservamos na mente o todo do nosso enunciado, tanto em forma de um esquema correspondente a um gênero definido, como em forma de uma interação discursiva individual”*¹⁷

Esse contato entre vida e enunciado, modulado pelo gênero, imprime um tom, uma entoação expressiva à enunciação. A entoação expressiva resulta das leis que regem a interação discursiva, ou seja, do *tato*, conjunto de códigos que comandam a interação discursiva, situada na fronteira entre o verbal e o não-verbal. Nesse sentido, *“o sujeito falante utiliza o estoque disponível de signos sociais, mas o enunciado individual é moldado pelas relações de força envolvidas no tato”*¹⁸. A noção de tato torna-se extremamente rica à nossa abordagem, uma vez que mostra como os fenômenos da linguagem e os signos culturais de modo geral vivem sobre fronteiras, assimilando e misturando elementos diversos. Trata-se evidentemente da valorização da sensorialidade da representação sígnica, que, como dissemos anteriormente, não é algo sem voz e não está fora da cultura. A enunciação, o texto e os gêneros discursivos não se constituem na marginalidade dos códigos culturais, por isso, o texto é tecido. Na literatura brasileira são muitos os textos que procuram fazer da entoação expressiva a representação tátil, em que os gêneros discursivos imprimem uma marca extraverbal que leva o enunciado a interagir com fenômenos amplos e complexos dos códigos culturais. Vejamos.

Na resenha que escreveu sobre o romance *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado, o poeta Vinícius de Moraes estabe-

17 M. Bakhtin, 1986: 86, nota b.

18 R. Stam, 1992: 33.

lece, sem muitas explicações, uma distinção curiosa entre *prosadores* e *romancistas*, também chamando atenção para a representação da língua na composição da prosa romanesca. Diz que o Brasil não é um país de *grandes prosadores*, embora tenhamos *grandes romancistas*. Com tal declaração Vinícius mostra como o romance de Jorge Amado é um raro exemplar de um grande prosador que sabe *fecundar a língua* com seus personagens.

O que teria levado Vinícius a tão sutil distinção? Certamente não foi o fantástico enredo do romance – as mortes do personagem Quincas Berro Dágua. Na verdade, o mérito do romance de J. Amado é a composição estética desse enredo constituído a partir de inusitadas combinações de formas culturais. Olhando por este prisma, o que se encontra é uma técnica de representação da linguagem que valoriza a representação artística dos discursos sociais dentro da prosa romanesca. J. Amado experimentou nesse romance aquilo que Bakhtin entendeu como a *relação dialógica do falante com sua própria língua*, que permite ao relato exibir diferentes focalizações das mortes de Quincas, aproximando diferentes visões de mundo que em nenhum momento se anulam, mas *coexistem, se olham, se refletem e se refratam mutuamente*. O resultado é uma realização prosaica de luta entre dois planos: o sublime espiritual e o material corporal.

O romance parte da suposta frase derradeira de Quincas, que somente a perversa companheira, Quitéria do Olho Arregalado, ouviu. “*Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há*”. Para a família legal, porém, não houve nenhuma frase. O narrador se coloca entre essas duas versões: o dito e o não-dito. Tenta decifrá-las, mesmo sabendo ser esta uma tarefa inglória. Segue o conselho do personagem: “*o importante é tentar, mesmo o impossível*” Tenta, assim, se deslocar entre o ponto de vista da família, analisando sua versão sobre a morte, e o ponto de vista dos amigos, recolhendo as muitas histórias que correram de boca em boca pelos arrabaldes da cidade. Descobre que, a morte de Quincas, vista pela ótica do grupo, deixa de ser um fenômeno assustador e extemporâneo e se transforma em um acontecimento integrado à dinâmica do mundo cotidiano. Uma performance teatralizada no palco singular da existência humana. O morto continua a realizar suas ações habituais: seu semblante espelha um riso irônico; sua boca enuncia injúrias; seu corpo ganha magia e encantamento. O ritual da morte, na versão do grupo de Quincas, é uma típica **festa profana**¹⁹ onde tudo é comemorado com o riso carnavalesco e regado a muita

19 José Paulo Paes, 1991.

cachaça – um autêntico quadro da **morte alegre** que Bakhtin examina em seu estudo sobre o grotesco. Assim Quincas é transportado pelos amigos à viagem *post-mortem* que lhe reservam as águas do mar.

Sentaram-se nos degraus da Igreja do Largo, enquanto esperavam. Havia uma garrafa por acabar. Quincas deitou-se, olhava o céu, sorria sob o luar.

Curió voltou acompanhado por um grupo ruidoso, a dar vivas e hurras. Reconhecia-se facilmente, à frente do grupo, a figura majestosa de Quitéria do Olho Arregalado, toda de negro, mantilha na cabeça, inconsolável viúva, sustentada por duas mulheres.

– Cadê ele? Cadê ele? – gritava, exaltada.

Curió apressou-se, trepou nos degraus da escadaria, parecia um orador de comício com seu fraque ruçado, explicando:

– Tinha ocorrido a notícia de que Berro Dágua bateu as botas, tava tudo de luto.– Quincas e os amigos riram. – Ele tá aqui, minha gente, é dia do aniversário dele, tamos festejando, vai ter peixada no saveiro de Mestre Manuel.

Quitéria do Olho Arregalado libertou-se dos braços solidários de Doralice e da gorda Margô, tentava precipitar-se em direção a Quincas, agora sentado junto ao Negro Pastinha num degrau da Igreja. Mas, devido, sem dúvida, à emoção daquele momento supremo, Quitéria desequilibrou-se e caiu de bunda nas pedras. Logo a levantaram e ajudaram-na a aproximar-se:

– Bandido! Cachorro! Desgraçado! Que é que tu fez pra espalhar que tava morto, dando susto na gente?

Sentava-se ao lado de Quincas sorridente, tomava-lhe a mão, colocando-a sobre o seio pujante para que ele sentisse o palpitar do seu coração aflito²⁰.

Esse é um momento solene: a celebração da morte dá lugar à celebração da vida: *um momento supremo*. O choro cede lugar aos gritos festivos; os lamentos, às injúrias e às formas grosseiras de afeto. As

ambivalências, que se multiplicam ao longo da representação, misturam duas focalizações diferenciadas: a morte oficial séria e a morte alegre grotesca. Uma é legal e enunciada pela família; outra é falação que corre pela boca do povo, ou seja, é *prosa*. Eis a pluralidade discursiva que injetou a dinâmica de uma prosaica inusitada que distingue o prosador do romancista. É ela que se encarrega de oferecer o romance como *matéria verbal falante*, cujas vozes ecoam até mesmo numa leitura silenciosa, visto que reproduz uma instância cultural através tão-somente da entoação expressiva, do tato. As modulações entoativas dos gêneros discursivos da fala orientam a composição e o relato reproduz, ainda que de forma ilusória, a oralidade ou o *skaz*, como entende Bakhtin. A escritura flui como os fios de vozes na boca das pessoas. O discurso romanesco, que se desenvolve sobre fronteiras, assimila elementos da cultura oral, como os casos, cantigas e provérbios, elaborando-os artisticamente. O resultado é a representação carnavalesca do ritual da morte. Com isso, o romance de J. Amado exhibe seu potencial prosaico: um texto *molhado pela espuma da fala* – a fala baiana, marcada pela heteroglossia dos dialetos africanos criadores de muitos dos gêneros literários e discursivos²¹ que fecundam a linguagem criando confrontos: sabe-se perfeitamente qual é o discurso de um – a língua oficial – e o discurso do outro – o dialeto afro-baiano.

O confronto dos discursos representados – fala oficial / falação popular – revela um outro confronto. O ritual grotesco da morte transformado em festa carnavalesca profana exprime a presença da cultura africana na cultura brasileira. Uma presença tão dominadora quanto oculta visto que dificilmente ouvimos sua voz, nem mesmo do modo como Amado representa em seu romance. A cultura afro-baiana fecundou a língua gerando não só um grande exemplar da prosa romaneca como também uma cultura prosificada pela dialogia das linguagens. A entoação expressiva revela-se enquanto código cultural sobretudo pelos gêneros literários e discursivos que estão representados. Jorge Amado mostra não só como a língua é falada, mas como ela pode ser escrita graças à combinação de gêneros primários e secundários. Isso é o que Bakhtin entende como um movimento de superação da própria língua, em que o uso das estruturas lingüísticas configuram enunciados que se destacam pelos gêneros, formas resultantes do processo de relação ativa do artista com a palavra. Para Bakhtin, é pela forma – como a entoação expressiva – que o artista canta, narra, represen-

21 A. Risério, 1993.

ta e é por meio da forma que expressa seu amor, sua certeza, sua adesão. Trata-se de um “*o processo de realização do objeto estético é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido lingüística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado*”²²

OS GÊNEROS E A DIMENSÃO CRONOTÓPICA DOS TEXTOS

Graças à capacidade transformadora/criadora, os gêneros promovem descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço das civilizações. Os gêneros, assim entendidos, tornam-se unidades estéticas e culturais, sem vinculação mecânica com o tempo presente, como equivocadamente se tem colocado ultimamente. Para Bakhtin o gênero vive do presente mas recorda seu passado, seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. A vida do gênero é marcada pela capacidade de renovar-se em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual. Para Bakhtin, os gêneros discursivos criam verdadeiras cadeias que, por se reportarem a um grande tempo, acompanham a variação de usos da língua num determinado momento.

Tal é o contexto do conceito de gênero em Bakhtin, que não se confunde com procedimentos, com hierarquias, com categorias formais ou com estruturas, pois nele coexistem diversificadas formas de se pensar o mundo e a história humana. Os gêneros discursivos, por mobilizarem diferentes esferas da enunciação, representam unidades abertas da cultura. São depositários de formas particulares de ver o mundo, de consubstanciar visões de mundo de épocas históricas. “*Aquele que usa a língua não é o primeiro falante que rompeu pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo. Ele pode contar não apenas com o sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores*”... “*cada enunciado é um elo na cadeia complexa e organizada de outros enunciados*”²³ É a idéia de gênero como rede discursiva o grande saldo das formulações para as teorias das textualidades contemporâneas. No gênero se entrecruzam pontos de vista que não se reportam puramente ao nível verbal, mas à totalidade da enunciação constituída pelos atos verbais e os

22 M. Bakhtin, 1988: 58.

23 M. Bakhtin, 1986: 69.

atos da situação cultural mais ampla que, inter-relacionados, produzem o texto. Assim entendemos o texto como um evento cronotópico da comunicação social.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo, Iluminuras, 1992.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo, Record, 1983.
- BAKHTIN, M.M. *Problemas da Poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (trad. Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo, Hucitec-UNESP, 1988.
- _____. *Speech Genres and other Late Essays* (trad. Vern W. McGee). Austin, University of Texas Press, 1986.
- BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. *O rumor da língua* (trad. Mario Laranjeira). São Paulo, Brasiliense, 1988.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- OLSON, David. “From Utterance to Text: the bias of language in speech and writing” *Perspectives in Literacy* (ed. Eugene R. Kintgen e outros). Southern Illinois University Press, 1988.
- PAES, José Paulo. “Jorge Amado: a festa profana da literatura brasileira completa 80 anos” *O Estado de S. Paulo*, 8 de agosto de 1991. (Recolhido pelo autor sob o título de “A morte carnavalizada” no volume *Transleituras*. São Paulo, Ática, 1995: 26-32.)
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- SCHWARZ, Roberto. “Grande sertão: a fala” *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2a. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (trad. Heloisa Jahn). São Paulo, Ática, 1992.

ABSTRACT: This work presents the notion of text according the dialogic approach of Mikhail Baktin. In his studies, the text is an utterance included in the wide process of speech communication, that is, an association of elements of the verbal world and the socio-cultural context. Genre defines the chronotopic of the notion of text as utterance.

Key words: *Utterance, sign, text, speech science, metalinguistic, speech genres, literary genres.*

NA CONCISÃO DE UM SONETO, O IMAGINÁRIO CAVALEIRESCO PORTUGUÊS

Lênia Márcia Mongelli*

RESUMO: O ensaio procura acompanhar a evolução do tema cavaleiresco, de concepção medieval, ao longo da Literatura Portuguesa. Momentos de apogeu e decadência são examinados paralelamente a fenômenos histórico-culturais. Toma-se um soneto de Antero de Quental como ponto de partida para as reflexões.

Palavras-Chave: Crítica literária, ficção, medievalismo, renascimento, modernidade.

O soneto “O palácio da Ventura”, de Antero de Quental (1842-1891), embora se refira a um dos aspectos cruciais da poética anterioriana – a natureza intangível do Ideal, ainda mais quimérico se vinculado a projetos sócio-políticos falidos, como os que fizeram arder entusiasticamente a geração oitocentista portuguesa – é um texto que ultrapassa seus próprios limites, para erguer-se como símbolo da realidade histórica lusitana e mesmo do Homem para além dela:

Sonho que sou um cavaleiro andante
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota a armadura.
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!
Com grandes golpes bato à porta e brado:

* Professora Titular de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da FFLCH/USP.

Eu sou o Vagabundo, o Deserdado ...
Abri-vos, portas d'ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro, com fragor ...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão – e nada mais!

O mundo aqui representado é onírico (“sonho”); mas todos os ingredientes que o estruturam estão fortemente atados à essência da cavalaria andante, tal como nos foi legada por estimulante junção, no século XII, de Verdade e Fantasia: o tema da busca (pelo “palácio encantado”), o da aventura infundável (“por desertos, por sóis, por noite escura”), o da persistência (“já desmaio”), o do espírito de luta (“quebrada a espada”, “rota a armadura”) e o do termo das andanças, que pode ser bem sucedido (“eis que súbito o avisto fulgurante”) ou conduzir a fragorosa derrota (“... dentro encontro só, cheio de dor,/ Silêncio e escuridão – e nada mais!”). Guardadas as devidas proporções, esse é o esquema que todas as novelas cavaleirescas exploraram *ad nauseam* até que o gênero feneceu, sob a zombaria impiedosa de Cervantes no *Quixote*.

Com o soneto, Antero dava vazão à sua consciência dolorosamente dividida, de crente cético, de quem dá o melhor de si por causa sabidamente perdida. E é desse ângulo, o dos propósitos meio suicidas, que o texto enfoca graves e magnas questões, impregnadas no inconsciente coletivo português. Podemos começar pelo mito do heroísmo (o “paladino” de Antero), para o qual Joseph Campbell tem uma definição precisa: “Herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo.”¹ Esse ato máximo pode realizar-se no plano da atividade física – como é o caso dos modernos superhomens dos quadrinhos e do cinema, ou no plano das realidades espirituais, quando se testam compromissos de natureza ética, de que a Bíblia traz numerosos exemplos – quem não se lembra de Isaac, de Sara, de Jó? Qualquer que seja a batalha, são necessárias coragem, destreza, generosidade e abnegação, porque é compulsiva a meta por atingir (ao preço da “própria vida”) e condição intrínseca a necessidade de auto-superação (“algo maior que ele mesmo”).

Esse modelo, por ser mítico, transcende a diversidade das diferentes culturas para erigir-se em essencialidade arquetípica, inscrevendo-se no tempo

1 Joseph Campbell. *O Poder do Mito*, trad. de Carlos Felipe Moisés, Associação Palas Athena, São Paulo, 1990, p.131.

de longa duração. E acarreta consigo comportamentos ritualísticos, destinados a reinterpretar o mito na sua exemplaridade intrínseca, todas as vezes em que fenômenos externos assim o exigem. Antropólogos², sociólogos³ e historiadores⁴ têm designado como “aventura do herói” o périplo desse ser especial, cujo papel decisivo é servir a comunidade ameaçada. O trajeto consta de três etapas fundamentais: 1. a partida para a aventura, que vem precedida por árduos treinamentos realizados ainda no anonimato da infância e da primeira juventude; 2. o cumprimento da missão propriamente dita, a realização da tarefa superior, vedada ao comum dos mortais; 3. o retorno vitorioso ao ponto inicial, acrescido do reconhecimento público, pois a sociedade de origem sente-se então libertada do peso que a oprimia. Nem é preciso dizer o quanto esse percurso, que descreve o círculo da perfeição, modelar nos contos de fadas⁵ tem atraído os psicanalistas atentos às mudanças profundas que as “passagens de nível” acarretam para a vida biológica e psíquica do indivíduo. E como tais “saltos” estão via de regra comprometidos com angustiantes processos de escolha e de decisão (em que Antero amargou seus dias), testes de resistência moral, resulta que a concepção do herói é acima de tudo ética, pondo em xeque a cada instante os valores do espírito.

Não há como distinguir heroísmo de epicidade, quer explícita, quer diluída nos interstícios da narrativa. E se, modernamente, a nossa concepção do épico ampliou-se, nos tempos clássicos as situações de guerra eram o palco ideal para que o herói fizesse valer sua bravura – quando menos porque a vida cotidiana impunha armar-se para defesa, fato com que a cristandade medieval teve de haver-se por, pelo menos, dez séculos. Para além dos quesitos usuais que a atividade bélica exige do guerreiro, da destreza à argúcia, da força à hombridade, antropólogos modernos como Roger Caillois⁶ vêm nas guerras movimentos coletivos do mesmo porte das grandes festas populares, tão cíclicas e tão renovadoras quanto elas, embora impliquem o lado negativo da morte. Ao ver de Caillois, é justamente a

2 Arnold Van Gennep. *Os ritos de passagem*, trad. de Mariano Ferreira, Petrópolis, Vozes, 1978.

3 Jean Cazeneuve. *Sociologia do rito*, trad. de M.L. Borralho, Porto, Rés, s.d.

4 Principalmente os da linha da escola francesa dos *Annales*.

5 Bruno Bettelheim. *A psicanálise dos contos de fadas*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

6 *O homem e o sagrado*, trad. de Geminiano Cascais Franco, Lisboa, Edições 70, 1988, p.161 e ss.

consciência dolorosa da precariedade da existência trazida pelas guerras que faz delas um estranho e traumático momento de ruptura das interdições – quando o roubo, a rapina, o crime, a contemplação dos cadáveres, etc., ganham a banalidade do costume e a legitimidade das práticas de emergência sancionadas pelos poderes governamentais. O desgaste é de tal ordem e o choque interior tão profundo, que o anseio de reconstrução das sociedades, após o holocausto, explica a intensa produtividade e a fartura dos interregnos de paz. Essa oscilação, constante desde a Antigüidade, foi examinada com precisão também no nosso século XX – considerado a “era dos extremos” por Eric Hobsbawm⁷ – o qual chamou de “anos dourados” o intervalo entre as duas grandes guerras, a de 1914 e a de 1945. Apenas para encerrar o exemplo, segundo Hobsbawm, uma quebra econômica como a Depressão de 1929 teria tido outro andamento no seu processo de reconstrução, se este não fosse promovido por gerações de homens ainda sob o efeito impactante dos horrores da Primeira Grande Guerra.

Um olhar para trás, nesse panorama, distingue a Cavalaria, quer a histórica, quer a ficcional, como o campo privilegiado para o exercício do heroísmo, talvez porque medularmente atada ao motivo bélico, sua razão de ser. Instituição antiqüíssima, foi no período românico que ela ganhou o *status* com que se disseminou pelo mundo europeu, desbancando a infantaria, que tinha sido a estratégia militar preferida do Império Romano. Ao tempo da dinastia franca, principalmente no período carolíngio – momento da proliferação das canções de gesta – a agremiação sacraliza-se, tanto pela severa ritualização dos laços de vassalagem, quanto pelas vantagens econômicas acrescidas da concessão ao iniciado de bens e terras da Igreja⁸. Com o advento das Cruzadas, nos séculos XI e XII, aparece a extraordinária figura do “monge guerreiro”, numa complexa aliança do sagrado e do profano que tem feito as delícias dos historiadores das religiões.

A prevalência quantitativa das novelas de cavalaria sobre as epopéias no transcurso da Baixa Idade Média, embora ambas as fôrmas assentem no substrato comum do heroísmo às voltas com interesses e finalidades coletivas, grupais, explica-se não só por condições gerais favoráveis (incremento do comércio e fortalecimento da burguesia nascente, criação das

7 Eric Hobsbawm. *Era dos extremos – o breve século XX*, trad. de Marcos Santarrita, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

8 F.L.Ganshof. *Que é o feudalismo?* Trad. de Jorge Borges de Macedo, 3ª ed., Lisboa, Europa-América, 1974.

universidades, desenvolvimento das cidades, formação das línguas nacionais, etc.), como pela conformação do princípio de individualismo anunciador das profundas reformas quinhentistas. O herói medieval combate por seu rei e pela pátria, mas o faz também por si mesmo, selando conscientemente sua Sorte e buscando a salvação da alma.

Talvez seja por peculiaridades tais, dentre tantas outras, que as novelas de cavalaria caíram no gosto popular preferentemente às epopéias, revisitadas e revigoradas apenas a partir do Renascimento quinhentista. Os ingredientes novos que a ficção cavaleiresca traz para o mundo da criação literária, com o inegável contributo da mitologia céltica e do imaginário folclórico, a criar símbolos polissêmicos de situações humanas fechadas e irreversíveis, permitiram a Joseph Campbell, por exemplo, considerar *Persival*, de Wolfram von Eschenbach (composto por volta de 1210), obra mais densa e mais significativa para sua época do que a própria *Divina Comédia*, de Dante Alighieri⁹

Sem aderir ao entusiasmo um tanto hiperbólico de Campbell, havemos de convir que um texto como *A Demanda do Santo Graal* (versão portuguesa do século XV de originais franceses de possivelmente 1220) faz jus não só à elevada estima do eminente historiador, como ainda fundamenta a eleição popular, cujos critérios intuitivos Giambattista Vico distinguiu e exaltou na sua *Ciência Nova*¹⁰. Será que bastariam temas excitantes como o do Graal, o da Távola Redonda, o da corte principesca de Artur, o do amor pecaminoso entre Lancelot e Ginevra, o da castidade de Galaaz, o da traição de Morderet, etc., para sustentar a extraordinária acolhida que a obra teve desde sua composição? A proliferação da “matéria de Bretanha” por no mínimo dois séculos, insistindo nesses mesmos motivos plenos de significados esotéricos, faz pensar que a atração da obra não advém da vertente espetaculosa e plurifacetada de sua matéria-prima. Na verdade, o segredo da *Demanda* está na *tensão* – em alguns episódios levada às últimas conseqüências – entre os apelos individuais e a ordem social, entre os deveres de homem e os de cidadão, entre os impulsos da carne e os do espírito. São as encruzilhadas, os impasses, os becos-sem-saídas, cuja extensão espacial se metaforiza nas florestas sombrias, nos bosques traiçoeiros e nos caminhos duplicados, que emblematizam o estado de *dúvida* de nossa humani-

9 *As transformações do mito através do tempo*, trad. de Heloysa de Lima Dantas, São Paulo, Cultrix, 1990, p.197 e ss.

10 Giambattista Vico. *Princípios de una Ciencia Nueva*, trad. y prologo de José Camer, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

dade imperfeita, falível, tentando incertamente acertar através do erro (o que talvez tenha levado Antero ao suicídio).

Aí está o modelo arquetípico que subsistiu até à modernidade. A idéia da meta a ser atingida através de duras provações, das quais se sai com a alma lavada e suficientemente amadurecida para gozar o prêmio prometido e viver na bem-aventurança, serve igualmente a causas religiosas e a causas políticas (veja-se o soneto transcrito), a ambições econômicas ou científicas – enfim, a qualquer projeto de vida, utópico ou não, de matiz escatológico.

Não é o que tem feito a Literatura Portuguesa ao longo de sua história, como parece propor indiretamente o poema de Antero de Quental? Quando se afirma que Portugal não teve Idade Média, pelo menos com a configuração ortodoxa de uma França ou de uma Inglaterra, nem por isso os quatro primeiros séculos de nascimento e infância deixaram de compor aquela “ambiência lendária” que Fidelino de Figueiredo considerou indispensável à eclosão do épico¹¹, por ele situada, e com razão, no século XVI. Foi a Idade Média portuguesa dos primeiros séculos que nos legou a gesta de Afonso Henriques, o cavaleiro heróico da Independência. Embora sejam escassos os textos que recolheram as façanhas cavaleirescas do Rei¹², episódios como a rebeldia contra a Santa Sé de Roma, punida com a excomunhão; contra a própria mãe, presa por lhe ameaçar os planos, e mais o famigerado milagre de Ourique, que trouxe Deus em pessoa para a facção dos lusitanos, já deixavam antever os “anos dourados” do Renascimento, quando os portugueses se fizeram ao mar como cavaleiros andantes, protegidos pelo mesmo Céu que abrigara Afonso Henriques.

De fato, naqueles primórdios delineou-se o pendor aventureiro da gente lusa (a que Antero de Quental não ficou imune); e a instalação no trono, mais tarde, da dinastia de Avis, com os rigores metodológicos de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, garantiu o aprimoramento de ademanos cavaleirescos, em moda na Europa empenhada na educação dos príncipes. Se razões sócio-político-econômicas, que não cabem aqui historiar, tornam plausível a feição medievalesca do Renascimento português, ela acentua-se sobremaneira pela absorção que a empreita dos Descobrimentos fez dos ideais da Cavalaria. Não só as viagens transoceânicas mantêm uma rela-

11 Fidelino de Figueiredo. *A épica portuguesa no século XVI*, São Paulo, Boletim da FFLCH, 1950.

12 Antonio José Saraiva, *A épica medieval portuguesa*, Amadora, INL/MEC, 1979.

ção sinedóquica com o arquétipo da aventura, como a maneira de vivê-las ressuma, no dizer de muitos, a “provação” Para ficarmos apenas com um testemunho de época, cite-se a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto: apesar de comprovadamente fantasiar os fatos históricos, documenta soberbamente os imprevistos da travessia rumo a Oriente, com o anseio de vitória justificando desmandos e acertos, generosidade e injustiça, medos, superstições e felonias – numa contínua *tensão* em tudo análoga à vivida pelos vassallos de Artur ávidos do Graal.

De um ponto de vista bem particular, mas apoiado criticamente pelas tendências da Nova História ou da chamada “história das mentalidades” de extração francesa, pode-se dizer que o heroísmo do século XVI em Portugal estaria parcialmente representado – embora de forma sublime – se contasse apenas com *Os Lusíadas*. Por mais que Camões tenha inovado o modelo, enxertando nele as severas admoestações contra a ganância dos navegantes ou concebendo a esplêndida convivência do humano com o divino na Ilha dos Amores, a racionalidade e o equilíbrio da epopéia colidiriam com os desmedidos vãos da fantasia patrocinados pelas novelas cavaleirescas. E como a época é de euforia e desregramentos hedonistas, cujas terríveis conseqüências Antonio Sérgio ainda lamentará no século XX¹³, parecem legítimos os excessos sensuais de Floriano do Deserto no *Palmeirim de Inglaterra* (1544), a monumentalidade principesca do torneio de Xabregas n’*O Memorial das proezas da segunda Távola Redonda* (1567) ou o desmaio providencial do Sábio Fanimor, que perde a fala ao vaticinar a grandeza reservada aos portugueses, na *Crônica do Imperador Clarimundo* (1520).

Digamos que nas novelas de cavalaria, que nacionalizaram o gênero no Portugal quinhentista, o teor hiperbólico das narrativas, abertas ao fantástico e ao absurdo, seqüência infundável de episódios mirabolantes, espelha – talvez com mais fidelidade do que outra fôrma qualquer – o mito da aventura expansionista no imaginário popular. Uma vista d’olhos sobre a *História trágico-marítima*, com seu rol de perdas e danos, humanos e materiais, tão belamente cantados por Fernando Pessoa em *Mensagem*, justifica, no plano ficcional, a severa educação imposta ao jovem Clarimundo, que precisa treinar o corpo e o espírito para reinar sobre tão brava gente, capaz de morrer nos oceanos do mundo. Matar gigantes monstruosos aos doze anos

13 Antonio Sergio. *Breve interpretação da História de Portugal*, 24 ed., Lisboa, Sá da Costa, 1972.

de idade ou vencer, em luta de peito aberto, as artimanhas mágicas de bruxas e feiticeiros, são alegorias com forte ressonância, ao ver do homem comum, na realidade fenomênica dos portugueses renascentistas (do que parece ter-se dado conta Antero de Quental).

Como se sabe, as novelas de cavalaria, fôrma medularmente atrelada ao feudalismo medieval, fizeram sua última aparição no cenário europeu durante o século XVI e, no mais tardar, no século XVII, apesar do anacronismo dessa erupção. Mesmo em Portugal, onde havia fortes razões para explicar os frutos serôdios, o gênero esfumou-se. E o heroísmo que vingou foi o de matiz camoniano, epigonal, cujo mais rumoroso representante foi o polêmico José Agostinho de Macedo, que compôs o poema épico *O Ocidente* (publicado em 1814) com o objetivo declarado – e frustrado – de destronar *Os Lusíadas*. Posto o quê, só com o Romantismo a Cavalaria ressurgirá, recebendo o sopro alentador de Hegel, que a considerou palco ideal para a representação do amor, da honra e da lealdade – motivos restaurados pela subjetividade romântica¹⁴

A transição do século XVIII para o XIX, de mudanças tão profundas quanto as que viveu o homem medieval na virada dos séculos XI/XII ou o homem clássico na passagem do XV ao XVI, obriga-nos, *do ponto de vista aqui abordado*, a duas reflexões essenciais: 1. segundo os teóricos do gênero, o épico construiu-se através da epopéia, das canções de gesta e das novelas de cavalaria. Simplificando ao máximo a questão, é de considerar que não somente a epopéia clássica sobrevivesse transubstanciada no romance moderno, mas também que a prosa de ficção em geral, emergente na era romântica, se deixasse impregnar por aqueles valores gésticos e cavaleirescos elevados ao plano das chamadas “invariantes históricas” ou míticas; 2. no caso especificamente português, é de considerar também que a saga dos Descobrimentos ficou sendo o reservatório épico da nação para a posteridade, ponto de referência indispensável, direto ou indireto, da ficção subsequente, quer para enaltecer o período, quer para detratá-lo. No mar projetou-se a grande metáfora do heroísmo bélico português, que absorve, por extensão, todo o passado histórico lusíada, gênese da aventura expansionista. Fernando Pessoa, como sempre, disse-o de forma lapidar, pela voz de Álvaro de Campos: “Pertença a um gênero de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho”¹⁵

14 “A arte romântica” *Estética*, trad. de Orlando Vitorino, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1972, vol.IV. (V. principalmente o capítulo “A cavalaria”, p.229-264).

15 “Opiário”. *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p.258.

Desse ângulo, o Romantismo cristaliza na Literatura Portuguesa um momento de especial convergência dos valores cavaleirescos medievais e do heroísmo quinhentista, que se fizeram representar pelas novelas de temas históricos, postas em voga pelos ingleses. Conquanto a exaltação das origens pátrias e a defesa acirrada da liberdade e dos valores nacionalistas tenham sido a tônica dos movimentos reformistas que, na primeira metade do século XIX, assim manifestavam sua euforia pós-Revolução Francesa¹⁶, Portugal acresceu ao entusiasmo geral a convicção de poder restaurar o esplendor do Renascimento e a esperança de emergir da forte depressão causada pelo nunca suficientemente lamentado domínio filipino a partir de 1580. O curto período da chamada “união ibérica”, atestado público da humilhação imposta ao lusitanos¹⁷, não foi superado nem pelo sangue novo injetado ao tempo de D. João V e do ouro brasileiro, nem pela viril e inovadora administração pombalina. A impessoalidade da literatura setecentista, com seu estrangeirado jargão arcádico, bem espelha o atrofiamiento da criatividade lusa, como que desconfiada de si mesma.

Olhar o passado estimulado pela decadência presente fez reacender antigas paixões e o anseio de recuperar o paraíso perdido (estaria ele no espírito de Antero?), que é como se afigurou à coletividade a grandeza pretérita de Quinhentos¹⁸. As *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett (1843), escritas no calor da militância e da combatividade de seu autor, são a apologia declarada do “símbolo”, do “mito”, segundo suas próprias palavras no capítulo II: a obra ergue-se como “a crônica do passado, a história do presente, o programa do futuro”¹⁹. Se a “história do presente” descreve a luta pelo poder entre cartistas e liberais, a “crônica do passado” está escrita no “livro de pedra” de Santarém, berço da nacionalidade lusíada, onde os “barões assinalados” deixaram para a posteridade a marca de seu heroísmo. Segundo Garrett, Camões viu bem essa diferença essencial: “O italiano tinha fé em Deus, o alemão no ceticismo, o português na sua pátria”²⁰.

16 René Rémond. *O século XIX – 1815/1914*, São Paulo, Cultrix, 1976.

17 Os mitólogos costumam apontar a queda após o apogeu como um motivo de densas implicações religiosas como pecado, castigo, culpa, expiação, etc. (V. especialmente as obras de Mircea Eliade e Joseph Campbell).

18 Recorde-se que é exatamente este o andamento de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, onde a função da *parte II*, referente aos feitos marítimos, é servir de modelo às críticas expostas na *parte III*.

19 Almeida Garrett. *Viagens na minha terra*, 2ª ed., Porto, Livraria Chardron, s/d, vol. I, p.12.

20 *Idem*, p.35.

Exemplo tão ou mais contundente oferece a obra ficcional e historiográfica de Alexandre Herculano, paladino da cavalaria romântica portuguesa. Em *Eurico, o Presbítero* (1844), o padre atormentado pelo conflito entre a fé e a paixão, com a Pátria de permeio, compõe o delicioso ângulo romanesco da narrativa. Pode-se dizer que Eurico é a versão oitocentista de Tristão, de Lancelot, de Abelardo e de outros heróis medievais que se viram prensados entre a razão e o coração e que se serviram das armas inclusive como estratégia suicida para descarregar a tensão. No caso de Eurico, a morte, fuga romântica, selou a lhanza do caráter arquetipicamente concebido.

Como essa tendência medievo-humanística do Romantismo português veio de encontro à contextura mais íntima da psique nacional, potencialidade anunciada desde Afonso Henriques, seus ecos são duradouros e varam o século XIX, contra a propalada iconoclastia da “geração coimbrã” (não se perca de vista o soneto e a própria biografia de Antero). Quem haveria de supor que, já quase ao fim de sua produtiva carreira de implantador do Realismo em Portugal, Eça de Queirós comporia a estupenda figura de Afonso da Maia (*Os Maias*, 1888), contraponto da abulia e do ócio burguês, cheio de uma soberba heráldica diariamente realimentada na galeria dos antepassados heróicos? E o que dizer, ainda, de Gonçalo Mendes Ramires (*A Ilustre Casa de Ramires*, 1900), enfurnado na memorável Torre de seu castelo semi-arruinado, tão decadente quanto ele, a redesenhar a árvore dos Ramires e a colorir imaginosamente o velho paço de Santa Irinéia, do século XII? São personagens cavaleirescas como Eurico, embora sua constituição anímica espelhe por inércia a herança atávica, talvez por força da ambientação numa sociedade finissecular decadente (que parece ser a atmosfera do soneto citado).

O que se observa, então, desse rápido panorama, é que a sociedade oitocentista portuguesa retomou, para acentuá-la – e até exacerbá-la, como era próprio de seu temperamento, capitaneado por Antero de Quental – a vertente idealista da temática cavaleiresca, com evidente predileção pela porção brumosa da “matéria de Bretanha”, direcionada para a pujança metafórica da era dos Descobrimentos. O olhar que pousa no presente e no passado exerce função equidistante: quanto mais se acirra à crítica ao momento e ao homem contemporâneo, frustrado com o malogro das causas liberais e às voltas com remanescentes absolutistas que teimam em permanecer; quanto mais as teorias político-econômicas tentam justificar e denunciar as disparidades sociais; quanto mais a marcha do progresso vai

anunciando, paradoxalmente, a falência de anseios que culminam no humilhante *Ultimatum*, tanto mais a consciência coletiva, fragilizada, se refugia nas glórias distantes, no heroísmo de antanho, nas vitórias sobre o mar – como se importasse não perder a confiança na “raça” hercúlea, testada e bem sucedida em Quinhentos. Não é a tese defendida em *Mensagem*, de Fernando Pessoa?

Mas o “cavaleiro” de agora é tíbio, frouxo, ocupado antes com sonhar do que com agir, capaz de propor modelos e não soluções, falta de finalidades e de metas por cumprir – vagante sem rumo e sem causa, como aqueles filhos segundos da nobreza feudal, que maculavam a instituição cavaleiresca e que motivaram Urbano II a propor a primeira Cruzada, maneira legal de congregar esses dispersos em torno de interesses comuns. Todos os projetos de Gonçalo Mendes Ramires estão apoiados, de alguma maneira, em parâmetros genealógicos; só que não se concretizam, como a infundável novela sobre os feitos grandiosos de Tructesindo Ramires. No extremo da apatia e da inação, Eça de Queirós inventa, com cinismo, bom humor e muita melancolia, Fradique Mendes, o moderno *voyer* que perdeu o sentido do sagrado.

Ocupando uma incômoda posição intermediária no tempo, entre o passado e o futuro, esses arremedos de “cavaleiros” sobrevivem de escudar-se na Idade do Ouro, na utopia de grandezas perdidas e na fé de tentar recompô-las, de readquirir o estado beatífico original. Na polaridade das intenções está o substrato do que os antropólogos costumam classificar de “mitologia escatológica”, assentada no paradigma bíblico, que “projeta no futuro mais distante o mito do passado primevo”²¹. À medida que se vai aproximando do século XX, rompe-se o equilíbrio da oscilação passado/futuro e a ausência de perspectivas erige uma cavalaria espectral, que não hesita em lançar mão do escárnio para ridicularizar heroísmos inúteis e para rir de si mesma. N’*O Cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino, a armadura vazia do protagonista, Agilulfo Emo Bertran Dino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, será talvez a mais eloqüente metáfora do Nada a que se condenou o combatente sem patrocínio, sem causa e sem amanhã. Então, que venha o deboche da “armata Brancalione”!

Os portugueses contemporâneos, em que pese à sua veia cômica, não são capazes de brincar assim com coisas tão sérias (Antero menos ainda). O reexame que se propuseram fazer da tradição diagnóstica antes

21 Raphael Patai. *O mito e o homem moderno*, São Paulo, Cultrix, 1974, p.79.

miséria que fartura e vê no esplendor antigo a gênese da queda, marasmo de que urge despertar (“Valete, Fratres”, convoca Fernando Pessoa). A chamada “meta-história”, na classificação de teóricos como Hayden White, que defende o inextricável embricamento de História e ficção, parece ter estimulado escritores como Lídia Jorge, José Saramago, Almeida Faria, António Lobo Antunes e tantos mais à desmitificação da memória nacional. Às vezes com a irreverência de um António Sergio, para quem El-Rei D. Sebastião foi um “inexcedível pedaço de asno”²² e que reavalia, com intransigente rigor, a reversão da marcha histórica: “... se olharmos o nosso passado, ver-se-á que até o fim do Quinhentismo Portugal acompanha galhardamente o melhor espírito europeu, a mentalidade dos povos cultos; então, pode-se dizer que ele está na Europa, e a muitos respeitos na vanguarda dela; mas depois... Depois, desde essa data, o facho apaga-se; e o que se vê posteriormente é o estacar (o cair de golpe) desse Portugal do Renascimento. O espírito português do Quinhentismo foi promessa que se não cumpriu. Dá-nos a impressão de um adolescente, talentoso e prometedor, a quem uma doença do sistema nervoso viesse arrancar subitamente os dotes físicos e mentais. Passa-se do Reino da Inteligência – para o Reino da Estupidez”²³ Segundo José Sebastião da Silva Dias, mesmo esse anterior “reino da Inteligência” é bastante discutível, porque muitas das instituições culturais portuguesas ainda se guiavam, então, pelo escolaticismo medieval, em franco contraste com o poderio econômico e os avanços técnicos trazidos pela Expansão²⁴.

E ao ver desses severos juízes, se o conturbado e belicoso século XX prometia alvíssaras de alguma mudança, mais uma vez ela se auto-negou com a famigerada Revolução dos Cravos de 1974, que nada mais fez do que revelar ao mundo os desastrosos efeitos de quase cinqüenta anos sob regime político ditatorial, anestesiador das consciências. Os habitantes de Vilamaninhos, em *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, cuja vida rudimentar semelha o primitivismo da Idade da Pedra, mal ouvem os ecos da Revolução, incapaz de sacudi-los da alienação secular.

Esse estado de coisas foi modelarmente emblematizado por Almeida Faria em *Cavaleiro Andante* (1983), último volume de uma tetralogia (*A*

22 “Interpretação não romântica do Sebastianismo” *Ensaios*, 2ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1976, vol.I, p.241.

23 “O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal”. *Ensaios*, idem, vol.II, p.27.

24 V. principalmente o capítulo I de *Os descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*, Lisboa, Ed. Presença, 1982.

Paixão, 1965; *Cortes*, 1978; *Lusitânia*, 1980), que acompanhou, com minúcia de laboratorista, a decadência e dispersão de um clã do Alentejo, sediado em Montemínimo e chefiado pelo morgado Francisco, marido de Marina e pai de André, João Carlos, Arminda, Jó e Tiago. Sem o saudosismo de Aquilino Ribeiro em *A casa grande de Romarigães* (1957) e sem as nuances nostálgicas de José Régio na série *A velha casa*, o romancista serve-se impiedosamente dos azares dessa família como metonímia do Portugal pós-revolucionário, onde a falta de perspectiva e a estreiteza dos horizontes parece ter mudado apenas quanto à forma exterior de representação. Todos os signos da ficção cavaleiresca são tratados aqui as avessas, na esteira do desânimo que fecha o soneto de Antero de Quental: a combatividade heróica apagou-se na inação de Francisco, morto ingloriamente por seus próprios empregados revoltados, rebelião vassálica contra dominação ainda de estilo feudal; a amedrontada e pusilânime Marina é cópia-carbono de apaixonadas altivas como Guinevére e Isolda, capazes de arrostar o mundo para fazer valer seu amor; e as “aventuras”, honroso lazer para os membros da Távola Redonda sequiosos de “provar-se”, são andanças angustiosas porque pautadas pela abulia dos que não têm direção. Em carta para a mãe, André despede-se: “Para ti o muito amor do teu cavaleiro andante, como me alcunhavas por andar sempre fora de casa. Tanto andei que desandei, até que tresandarei.”²⁵. Aventurar-se, então, para os membros do clã alentejano, não é movimento prospectivo, não é investimento no futuro, pois é retroativo, é *fuga* dos fantasmas da infância, da opressão familiar e de transformações ininteligíveis. Os cavaleiros de Almeida Faria, que não viram e nem verão o Santo Vaso, caminham para trás, estigmatizados pelo passado morto-vivo. Di-lo André, e suas palavras sintetizam a roupagem moderna de que se travestiu o arquétipo graalesco: “Alguém escreveu que os mortos são felizes, andam dispersos pela imensa natureza, pela infinita matéria, enquanto nós, os vivos, ruidosos, noturnos, inquietos, sofremos presos de quimeras, encarcerados nestas cidades, sem razão, sem sentido senão sobreviver ou ir sobrevivendo.”²⁶ – texto muito similar à negatividade lírica de Antero, o “Vagabundo”, o “Deserdado”

Da coragem ao medo, da persistência ao recuo, do movimento à estagnação, das certezas às dúvidas, a Cavalaria estraçalha-se nesse jogo de opostos, com a própria natureza do discurso denunciando o anacronismo e a

25 Almeida Faria. *Cavaleiro Andante*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 102.

26 *Idem*, p.103.

inadequação do modelo num século XX que, dentre outros propósitos terríficos, na opinião de Eric Hobsbawm, convive com a diária ameaça do holocausto nuclear.²⁷

E eis a questão: se a Cavalaria se tornou motivo fantasmagórico em tempos que a rejeitam, o que terá levado autores como Eça de Queirós, Antero de Quental a sonhá-la ou como Almeida Faria a reerguê-la por antítese? Que elos se mantiveram constantes em Portugal entre o século XII e o XX, a falar por uma espécie de mítica cavaleiresca? Hilário Franco Júnior formula a mesma pergunta, em *A Eva Barbada*, a propósito do inesperado reaproveitamento que as sociedades medievais cristãs fizeram de mitos pagãos por elas mesmas ardentemente condenados. A resposta passa pela ritualização necessária de procedimentos antigos: “É verdade que o mito abole o tempo histórico e que o rito ciclicamente leva seus participantes àquele momento indefinido. Mas ao mesmo tempo o rito representa o mito, isto é, torna-o novamente presente, torna-o contemporâneo dos que dele participam. Mito e rito não existem na sua atemporalidade intrínseca, mas na historicidade que lhes dá sentido, e à qual eles próprios dão sentido.” E mais adiante: “É preciso considerar que mito não é história dos eventos políticos ou econômicos, mas história da sensibilidade coletiva. É expressão da longa duração histórica, expressão de valores fortemente enraizados, daí a larga permanência de um relato mítico, permanência, contudo, sujeita a flutuações decorrentes das condições históricas concretas.” Por último: “Se era possível transformar a cerimônia dos sacrifícios pagãos em oferendas cristãs é porque entre ambas havia uma estrutura comum”²⁸. Qual será ela, essa “estrutura comum” entre a novela de cavalaria quinhentista de nacionalidade portuguesa e os seus remanescentes posteriores, até o retrato-em-negro de Almeida Faria, como parece ressoar do soneto anterioro?

Por resposta, acrescente-se uma última reflexão. A Literatura que se faz em Portugal no século XVI, científica, filosófica ou ficcional, é toda ela eivada de ufanismo, alimentado por sucessivas conquistas que se foram somando desde meados do século XV e fortalecendo a sensação de domínio da Natureza e de superação dos antigos. Contudo – e eis o nó – tão notória quanto essa vertente é a outra face da moeda, a voz paralela que clama contra os desmandos, contra os gastos excessivos e os desvarios da ambição. Não só as palavras poderosas e emblemáticas do Velho do Restelo

27 Eric Hobsbawm, *op. cit.* (V. de preferência o capítulo intitulado “Rumo ao milênio”).

28 Hilário Franco Júnior. *A Eva Barbada*, São Paulo, Edusp, 1996, pp. 47 e 49, respectivamente.

condenam “a glória vã, a vã cobiça de mandar” dos navegantes ávidos de aventuras; também nas novelas de cavalaria, aproveitando seu intuito pedagógico e a voga da educação da nobreza, acumulam-se os epifonemas sentenciosos, cada episódio arrematado por verdadeiro doutrinário moral, sempre alertando para o caráter transitório do poder e o falso ouropel das riquezas. No capítulo III do *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, diz o narrador: “Errado fundamento he ho dos Reys, que desamparando o próprio estado por ir conquistar ho alheyo, occasiam muitas vezes de perderem ambos, ou gaynhar perpetua infamia, e muito peor fim”²⁹

De todos os lados ecoam avisos como esse, de olhares atentos por entre a ofuscação das vitórias e temerosos do declínio que se anunciava *simultaneamente* à ascensão e que teve seu arremate nada surpreendente em D. Sebastião e Alcácer-Quibir. Aquela “gente surda e endurecida” era derrotada *enquanto* crescia, prenúncio dos paradoxos barrocos que mergulharão em trevas o período seguinte. Nesse cenário, a ficção cavaleiresca manifesta-se por dupla função: não só ela alegoriza a realidade presente em sua faceta grandiosa, como sugere o componente ilusório de sua mundividência, com ser anacrônica e propor ideais inalcançáveis (dualidade que Antero captou com agudez). De experimentalismos mas também de quimeras alimentaram-se os cavaleiros que buscavam o caminho marítimo para as Índias; quando o fiel da balança se rompeu e o equilíbrio se desfez, o Império ruiu. O retorno desses heróis à imaginação popular, na primeira metade do Século XIX, dá-se agora através de mitos, de matiz saudosista, a falar por uma situação histórica que não conseguiu recuperar o esplendor do passado. O cavaleiro oitocentista já é figura quase caricata, tais os exageros com que o concebem. Insistir num heroísmo que, frente às circunstâncias, parece cada vez mais falso, é o que fará rir posteriormente a modernidade.

No passado ou no presente, a ficção cavaleiresca em Portugal constrói-se sob o signo da UTOPIA (disse-o liricamente Antero): no princípio, porque os limites por conquistar eram sempre mais atraentes do que os conquistados (“se mais mundos houvera, lá chegara”, vangloriou-se Camões); depois, porque as vitórias estiveram muito aquém dos sucessos antigos. O cavaleiro andante avulta como imagem perfeita dessa procura sem fim, que não se confunde com algum “mero objeto de desejo: enquanto

29 J.F. de Vasconcelos. *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, Lisboa, tip. Panorama, 1867, p.6

este é individual, visível, concreto, substituível, se esgota pela satisfação, o objeto da utopia é coletivo, etéreo, transcendente, permanente, se realiza pela busca.”³⁰. Esse herói especial, desconfiado do descompasso entre a própria força e o fim em mira, prefere a ilusão à verdade porque é muito mais potência do que ato. “Silêncio e escuridão”, na voz de Antero.

ABSTRACT: The focus of the review is the evolution of medieval Chivalry all through Portuguese Literature. Moments of glory and decadence are examined in the meanwhile of historical and cultural passages. A sonnet from Antero de Quental is the start of the discussion.

Key-words: Literary criticism, fiction, medievalism, renaissance, modernity.

30 Hilário Franco Junior. *As utopias medievais*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 144.

MARINHO, Maria Celina Novaes. Representação das linguagens sociais no romance: Desencontro cultural e ideológico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. *Língua e Literatura*, n. 22, p. 123-135, 1996.

REPRESENTAÇÃO DAS LINGUAGENS SOCIAIS NO ROMANCE: DESENCONTRO CULTURAL E IDEOLÓGICO EM *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

Maria Celina Novaes Marinho*

RESUMO: Neste trabalho, examina-se a representação da heterogeneidade discursiva no romance, tomando-se como objeto de análise o livro *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Palavras-Chave: Bakhtin, romance, dialogismo, heterogeneidade discursiva.

Ao analisar o romance, Mikhail Bakhtin distingue duas linhas estilísticas na evolução européia desse gênero. O romance da primeira linha nutre-se da multiformidade dos gêneros extra-literários e semi-literários, mas tende a neutralizar as vozes sociais aí presentes com a adoção de uma linguagem uniformizada e “*enobrecida*” Na segunda linha estilística, as linguagens não-literárias são incorporadas ao romance sem sofrer um processo de “*literaturização*” Ou seja: essas linguagens entram no romance ainda contaminadas pelo diálogo social. (Bakhtin, 1988, 200-2)

É principalmente sobre a segunda linha estilística que Bakhtin desenvolve seus estudos. Para ele, o romance estrutura-se fundamentalmente sobre a representação da fala dos sujeitos e de seus universos ideológicos. No romance, não é a imagem do homem em si que importa, mas a imagem de sua linguagem (Bakhtin, 1988: 137). E, na tessitura dialogizada do discurso romanescos, o reconhecimento de uma linguagem realiza-se através de outra linguagem, o reconhecimento de uma concepção de mundo é feito através de outra concepção de mundo. É esta, segundo Bakhtin, a tarefa do romance: “*o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias*” (Bakhtin, 1988, 162).

Procurando abarcar a pluralidade de vozes sócio-ideológicas de uma época e ao mesmo tempo procurando mostrar como essas vozes dialogam, o

* Doutoranda do Departamento de Lingüística da FFLCH/USP.

romance acaba por se colocar na berlinda, passando a mostrar também a sua própria crise de linguagem, enquanto gênero em formação. O movimento de autocrítica revela a luta entre o esforço de fixar uma forma, de inseri-la na tradição literária e, por outro lado, o deslocamento constante que significa a incorporação de novas linguagens – “estrangeiras”, não-literárias – nesse gênero.

Mikhail Bakhtin observa ainda que o discurso romanescos da segunda linha só se tornou possível numa época em que “*foram criadas condições ideais para a interação e o esclarecimento mútuo das linguagens, para a passagem do plurilingüismo da sua “existência em si” (quando as linguagens não se conhecem ou podem ignorar-se) a uma “existência para si” (quando as linguagens do plurilingüismo se descobrem mutuamente e comecem a servir de fundo dialógico uma às outras)*” (Bakhtin, 1988: 204).

É sob essa perspectiva que pensamos em analisar alguns aspectos da representação do diálogo social em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Bakhtin observa que para construir um romance, mais do que dominar a linguagem literária, é necessário ao escritor ter conhecimento das linguagens do plurilingüismo social (Bakhtin, 1988: 163). Essa sempre foi uma das principais preocupações de Graciliano Ramos com relação ao fazer literário. É comum encontrar em suas cartas observações como esta:

“Pergunta-me se esta criatura deve falar como toda gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil dos personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira” (Ramos, 1982: 161).

Comentário que sugere a importância da representação da fala dos sujeitos na concepção do romance. Ou ainda, esta outra observação:

“O *São Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro matuto” (Ramos, 1982: 135).

Esse outro comentário mostra o valor que Graciliano atribuía ao uso das linguagens sociais no romance.

A “*provação do discurso literário*” a que se refere Bakhtin, aparece de modo bem claro em *São Bernardo*. Tendo pouca familiaridade com o mundo das letras, Paulo Honório utiliza na narração termos da sua linguagem, sertaneja; não deixa, contudo, de manifestar receio de que a sua linguagem e o seu modo de narrar não sejam adequados à prática literária:

“De bicho na capação (falando com pouco ensino), esperee nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado” (Ramos, 1992: 13-4).

“Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes” (Ramos, 1992: 10).

Paulo Honório refere-se a uma linguagem e a uma composição romancescas já relativamente consolidadas e sente o risco de caminhar por veredas ainda não conhecidas. Parece constantemente se dividir entre o universo letrado de Madalena e o seu universo da comunicação oral, da fala direta, sem meias palavras. Mas, de qualquer modo, Paulo Honório não capitula à linguagem “*enobrecida*”.

“As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde” (Ramos, 1992: 11).

A construção de um narrador que escapa ao padrão, como Paulo Honório, é parte da crítica que Graciliano Ramos faz ao artificialismo da linguagem literária, que a afasta do diálogo social (e, conseqüentemente, de todo o plurilingüismo que o constitui). A percepção das diferenciações sócio-lingüísticas está presente em toda a obra de Graciliano Ramos. Em suas obras, é possível ver de forma bastante clara os matizes da estratificação da linguagem (em gêneros, variantes lingüísticas, discursos de diferentes grupos sociais, etc.). Suas personagens aparecem quase sempre num processo de comunicação marcado pela diferença, seja cultural, seja ideológica. Nesse processo, a personagem toma consciência da linguagem do outro e do lugar relativo de sua própria linguagem.

Recapitemos um pouco a estrutura do livro. *São Bernardo* é a narração que Paulo Honório faz de sua vida, procurando encontrar nela algum sentido. Nos dois primeiros capítulos, Paulo Honório – que tem pouco con-

tato com o mundo das letras – expõe suas dificuldades para escrever o livro. No terceiro capítulo é que começa o relato propriamente dito: Paulo Honório conta-nos como, de miserável que era, enriqueceu e se apossou da fazenda São Bernardo¹. A partir daí, a narrativa toma outro rumo: bem-sucedido em todos os seus planos, Paulo Honório resolve se casar, com o objetivo específico de ter um herdeiro. No entanto, contrariando esse pragmatismo inicial, o fazendeiro interessa-se por Madalena, uma professora com idéias e modos bem diferentes dos seus. O casamento se realiza e o filho nasce, mas Paulo Honório não consegue se entender com Madalena. Ela não aceita o processo de reificação a que o marido submete todos que o cercam. Ele não aceita o julgamento que Madalena faz de seus atos.

É sobre esse desentendimento que se desenvolve boa parte da narrativa. Para compreendê-lo, é necessário, antes de mais nada, entender em que bases se estabelece a relação entre Madalena e Paulo Honório. Se, por um lado, Madalena não deixa de ser mais um objeto de conquista dentro do desejo de posse que move Paulo Honório, por outro lado, a relação que se constrói entre os dois é mais complexa.

Embora o processo seja o mesmo², os valores que encerram a conquista de São Bernardo e a conquista de Madalena – nunca inteiramente consumada – são totalmente opostos. São Bernardo representa a desumanização de Paulo Honório. Madalena, a sua humanização. É o amor, esse momento de exceção, a perdição de Paulo Honório (segundo seu próprio ponto de vista) ou sua salvação (segundo o ponto de vista de Madalena).

1 Em “O fator econômico no romance brasileiro”, Graciliano critica o desinteresse dos romancistas brasileiros em mostrar a produção de riqueza. Diz ele: “Está claro que os autores não conseguem furtar-se a algumas explicações referentes a este assunto, mas fazem-no como quem toca em matéria desagradável, percebemos que eles se repugnam e não querem deter-se em minúcias. Um cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores, se a safra lhe deu lucro. [...] Não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riqueza. A riqueza surge criada, como nas histórias maravilhosas, faz-nos pensar no deserto, onde o povo eleito recebia alimento do céu” (Ramos, 1980: 254-5). Graciliano observa que é preciso mostrar o homem em sua prática cotidiana (o que faz para viver) para poder mostrar como ele pensa o mundo à sua volta.

2 Como mostra J. L. Lafeté: “Madalena merece destaque especial, pois se transformou no objetivo de Paulo Honório. Assim como procedeu para apropriar-se de *São Bernardo*, caminhando em linha reta, assim ele procederá agora. (..) É de novo a ação decidida, o gesto oportuno, a rapidez e o conhecimento do instante que tornam Paulo Honório vitorioso. (Lafeté, 1992: 200-1)

Aliás, o que marca a personagem de Graciliano Ramos de um modo geral é essa eterna não coincidência consigo mesma. Suas personagens são seres divididos; e essa divisão não é apresentada como problema a ser resolvido pela trama, mas como elemento constitutivo (momento de construção) do ser. O que revela o tratamento dialético que Graciliano dá às dicotomias que explora nos (des)encontros culturais e ideológicos que aborda constantemente em sua obra.

A relação identidade/alteridade não se dá assim apenas entre Paulo Honório e Madalena, mas no interior do próprio Paulo Honório, que se modifica com a passagem de Madalena por sua vida³:

“Conforme declarei, Madalena possuía um excelente coração. Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades. É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa.” (Ramos, 1992: 104)

Assim, por mais monolítico que pareça ser, Paulo Honório também apresenta rachaduras. É onde aparecem seus inversos, seus avessos. Como nota Antonio Candido, sobre o julgamento que Paulo Honório faz de si mesmo no final do livro:

“O narrador sente que o homem que ele manifestou para o mundo, e se desumanizou na conquista da fazenda São Bernardo, no domínio sobre os outros, – que esse homem era parte do seu ser, não o seu ser autêntico; mas que o contaminou todo, inclusive a outra parte que não soube trazer à tona e que avulta de repente aos seus olhos espantados, levando-o a desleixar a fazenda, os negócios, os animais, porque tudo “*estava fora dele*” ” (Candido, 1978: 106)

Essa divisão de Paulo Honório que aparece no nível do narrado vai se desdobrar no nível da narração. Isso aparece representado no trecho citado

3 Também no interior de Madalena ocorre essa divisão, embora isso não seja mostrado em detalhe, já que o foco está sempre em Paulo Honório. Um exemplo dessa divisão ocorre entre o que Madalena pensa (vê o mundo pela ótica do explorado) e a sua nova condição (proprietária), que exigiria um outro modo de agir – o que é permanentemente cobrado por Paulo Honório. Deve-se notar que em Madalena a crise entre o Mesmo e o Outro gera uma dissolução. Madalena não consegue conciliar o seu ideal de solidariedade e igualdade com a realidade brutal e desigual que a rodeia.

anteriormente através de uma mudança na voz que caracteriza o narrador. Palavras como “*coração*”, “*ternura*”, “*sensibilizaram*” são raras na boca de Paulo Honório. São expressões de carga emocional que invadem o discurso objetivo (“*declarei*”) que Paulo Honório procura construir. Note-se também que o tom categórico (“*não sou*” “*é certo*” “*isto passa*”) desse discurso vacila com uma atenuação: “*tenho experimentado mudanças*” – e não “*muidei*”, como seria de esperar pela forma direta de dizer as coisas que normalmente Paulo Honório adota em suas falas. É como se Paulo Honório não admitisse a perda de controle, quisesse manter o centro, tomando por transitória a revolução que Madalena iniciou em seu ser, rachando-o ao meio.

Antes, porém, de a transformação se dar em Paulo Honório (tarde demais, Madalena já está morta), as diferenças culturais e ideológicas entre ele e Madalena afloram a todo momento. Não há no livro uma grande discussão, digamos, abstrata entre os dois. Nem seria verossímil. O que temos é a discussão cotidiana, sobre coisas do dia-a-dia, que vai revelando o sistema de idéias que cada um dos dois sustenta. Vejamos como isso se dá.

Carlos Nelson Coutinho observa que Paulo Honório investe na construção de um “pequeno mundo” na fazenda São Bernardo (Coutinho, 1965: 87)⁴ Recria o núcleo familiar, tentando superar sua condição de enjeitado; cria uma nova vida, deixando de lado sua origem humilde. Se Paulo Honório não nega o que foi no passado – “*arrastei enxada, no eito*” (Ramos, 1992: 29), “*fui trabalhador alugado*” (Ramos, 1992: 111) – é apenas para estabelecer a diferença com o que é no presente: um proprietário. E, em última instância, para marcar a diferença em relação aos miseráveis com que se defronta: Paulo Honório não se considera igual a eles porque conseguiu se transformar.

No fundo, Paulo Honório procura se esquecer de quem foi (miserável, carente). Tudo isso fica do lado de fora do seu mundo, do lado de fora desse NÓS que ele construiu. Assim, Paulo Honório não se reconhece nos miseráveis que trabalham em sua fazenda. Acredita que, ao atravessar a linha que separa a classe subalterna da dominante, adquiriu o direito (e aceitou o dever) do esquecimento. Para Paulo Honório, os trabalhadores de sua fazenda são

4 Deve-se observar, no entanto, que para Carlos Nelson Coutinho a criação desse “pequeno mundo” é marcada pelo egoísmo, não pela afetividade. Há leituras opostas a essa: Candido (1956: 27-8) nota não apenas o afeto de Paulo Honório em relação à velha Margarida mas também o seu amor por Madalena; Lafetá (1992: 199) também vê um Paulo Honório capaz de amar e mostra como efetivamente a narração de Paulo Honório muda de tom (usando diminutivos, por exemplo) quando o assunto é Madalena.

ELES: aqueles que não participam da cena, aqueles que lhe servem, que lhe são úteis, mas que efetivamente não fazem parte do seu universo particular.

Também pobre na sua origem, Madalena faz o contrário: nunca se esquece de quem foi e identifica a vida difícil dos trabalhadores da fazenda com as privações por que passou. Esse é um dos principais pontos do desencontro entre Paulo Honório e Madalena: eles discutem o tempo todo sobre quem são, se devem esquecer ou reconhecer uma parte da sua identidade, aquela que diz respeito ao passado de misérias que viveram.

Vejamos os pontos básicos dos discursos de Paulo Honório e de Madalena a respeito desses Outros (os pobres, os subalternos), que em certa medida são eles mesmos. Um trecho que assinala muito bem e de forma bastante condensada o conflito de pontos de vista entre Paulo Honório e Madalena é este:

“[Madalena] Enjoou o Padilha, que achou ‘uma alma baixa’. (Aí eu expliquei que a alma dele não tinha importância. Exigia dos meus homens serviços: o resto não me interessava.)” (Ramos, 1992: 95)

Madalena avalia um homem por suas qualidades morais (“*alma baixa*”), enquanto Paulo Honório dá valor a um homem por sua capacidade de produção (“*serviços*”). Essa passagem é a primeira manifestação do desencontro ideológico que se desenvolve entre Paulo Honório e Madalena. Ou ainda: entre um discurso que se sustenta sobre pilares do capitalismo (utilitarismo, valores materiais, justificação da desigualdade) e um discurso de base humanista (solidariedade, valores morais, afirmação da igualdade).

Na seqüência do comentário sobre Padilha, um outro trecho acentua o confronto de idéias entre Paulo Honório e Madalena. É um diálogo entre os dois sobre um outro empregado da fazenda, Mestre Caetano:

“– Outra coisa, continuou Madalena. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.

– Já conhece mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor cavar a vida fora.

– Doente...

– Devia ter feito economia. São todos assim, impreviáveis. Uma doença qualquer, e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo.

- Ele já trabalhou demais. E está tão velho!
- Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido.” (Ramos, 1992: 96)

Madalena menciona as privações, a doença e a velhice de mestre Caetano para mostrar que ele precisa ser ajudado, pois já trabalhou muito. É um discurso que se situa não numa perspectiva socialista (reformas de base)⁵, mas sim numa visão assistencialista: a desigualdade social poderia ser minorada com gestos de boa vontade, através do comprometimento moral dos mais ricos em relação aos mais pobres.

Paulo Honório, por sua vez, desqualifica o primeiro ponto da argumentação de Madalena (privações), sugerindo que já faz caridade ao manter um empregado de que não necessita mais. Ataca o segundo argumento (doença), dizendo que a culpa é do próprio mestre Caetano, que não fez economia. Além disso, Paulo Honório tenta mostrar que é ele próprio a maior vítima, destacando que a doença do empregado traz prejuízos a ele, Paulo Honório⁶. Por fim, concorda quanto à velhice do empregado, mas apenas para seguir um raciocínio totalmente oposto ao de Madalena: mestre Caetano perdeu a força, não vale o seu salário.

A fala de Paulo Honório reproduz na sua essência alguns discursos que procuram justificar a desigualdade social: a culpa da pobreza é dos pobres; a pobreza não é problema meu (no caso, o privilegiado), porque é resultado de um estado de coisas que já está dado, independentemente do que se faça; a pobreza só é problema meu quando me afeta diretamente (no caso de Paulo Honório, as dificuldades de mestre Caetano afetam o seu lucro).

5 Esse discurso também aparece em *São Bernardo*, mas na fala de outra personagem, Padilha. É o que mostra esta passagem: “Luís Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes: – Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.” (Ramos, 1992: 59) Esse discurso, como o de Madalena, é mostrado em oposição ao discurso de Paulo Honório.

6 Esse tipo de inversão é comum no discurso de Paulo Honório, como mostra essa outra passagem: “À noite reuni Marciano e Padilha, na sala de jantar, berrei um sermão cumprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles.” (Ramos, 1992: 61)

A idéia de que o mundo já está determinado aparece de forma mais nítida em outra discussão entre Paulo Honório e Madalena. Novamente, o assunto é o tratamento dado a um empregado da fazenda:

- “– Bater assim num homem! Que horror!
- Julguei que ela se aborresse por outro motivo, pois aquilo era uma frivolidade.
- Ninharia, filha. Está você se afogando em pouca água. Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.
- Porquê?
- Eu sei lá. Foi vontade de Deus. É um molambo.
- Claro. Você vive a humilhá-lo.
- Protesto! exclamei alterando-me. Quando o conheci, já ele era molambo.
- Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés.
- Qual nada! É molambo porque nasceu molambo.” (Ramos, 1992: 110)

Todas essas discussões vão pontuando a polêmica que se trava entre Paulo Honório e Madalena. É preciso notar que a relação entre um e outro é marcada não por um mal-entendido ocasional, mas por um “*mal-entendido sistemático*” entre duas visões de mundo. Nesse tipo de polêmica, cada um traduz o discurso do outro segundo suas próprias categorias (Maingueneau: 1989:120).

Esse processo de tradução pode ser observado nos exemplos anteriores. Para Madalena (na discussão sobre mestre Caetano), velho significa alguém que, por tudo o que já fez, tem valor e merece respeito; Paulo Honório traduz esse termo como alguém sem valor, um inútil, já que perdeu a força para trabalhar. O mesmo procedimento acontece quando discutem o espancamento de Marciano. A argumentação de Madalena é que um homem não pode ser tratado daquela forma. Paulo Honório não discute o espancamento em si, mas o pressuposto de Madalena: Marciano é um homem. Paulo Honório novamente faz uma tradução: Marciano é um “*molambo*”, é uma criatura que pertence a uma outra categoria, não propriamente humana. Logo, pode ser espancado. Novamente, temos um discurso que tenta explicar a desigualdade: existe um NÓS – aqueles que têm direitos, que merecem respeito – e um ELES, aqueles que têm deveres, que não são levados em conta.

Procuramos examinar aqui como o desencontro ideológico entre Paulo Honório e Madalena é representado em *São Bernardo*. Nesse livro, como em outros romances de Graciliano Ramos, um discurso não é mostrado de forma isolada, mas em relação com outros discursos, numa atividade de interação viva, num processo de mútuo reconhecimento e esclarecimento das distâncias que os separam. É o diálogo social que alimenta o discurso, pois cada enunciador parte dos termos do enunciado alheio para defender sua própria posição. Graciliano Ramos parecia compreender isso, pois procurava captar discursos de grande penetração social e trabalhava sobre eles numa construção polifônica do discurso romanesco. Nesse sentido, parece valer para esse autor a observação que Mikhail Bakhtin faz sobre Dostoiévski:

“Dostoiévski tem o dom genial de auscultar o diálogo de sua época ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo, de captar nela não só vozes isoladas mas antes de tudo as relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas” (Bakhtin, 1981: 75)

Faremos ainda uma última observação: *São Bernardo* trata do desencontro que ocorre entre duas pessoas bastante diferentes. Esse desencontro é de três naturezas: amorosa, cultural e ideológica. Graciliano Ramos usa o amor para dialeticizar a figura de Paulo Honório, sempre tão seguro de si que chega a parecer impermeável ao pensamento alheio⁷ Paulo Honório constrói uma sólida muralha entre ele e os outros. É o amor que abre nessa rocha uma fenda, permitindo a Paulo Honório ouvir o que os outros têm a dizer (ainda que o sentido compartilhado não seja o mesmo).

Por sua vez, o desencontro cultural é marcado pela diferença entre o ponto de vista do sujeito intelectualizado (Madalena) – que partilhou, através da leitura, de experiências e realidades diferentes da sua e, por isso, trabalha com categorias mais abstratas e gerais ao captar o mundo – e o ponto de vista de um sujeito pouco letrado (Paulo Honório), que tira seu conhecimento de mundo do contato direto, vivencial com a realidade que o

7 Paulo Honório está acostumado a impor aos outros a sua concepção de mundo, de forma pronta, sem esperar ou desejar qualquer participação alheia num sentido que ele julga já construído. Veja, por exemplo, como Paulo Honório considera Gondim: “Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as idéias confusas que me fervilhavam na cabeça” (Ramos, 1992: 8).

cerca. Esse desencontro caracteriza-se, entre outros aspectos, por um conflito de linguagens. É algo diferente do desentendimento ideológico (conflito de discursos). Nesses casos, a dificuldade de comunicação não se estabelece no nível do “não concordo com o que você está falando” mas sim do “não entendo o que você está falando” O ponto máximo desse tipo de incompreensão está registrado no episódio em que Paulo Honório encontra o pedaço de uma carta escrita por Madalena e não consegue decifrar o que está dito ali:

“Defronte do escritório descobri no chão uma folha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse, pela bonita letra redonda de Madalena. Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão” (Ramos, 1992: 157)

Paulo Honório não compreende nada: nem que a carta é destinada a ele (pensa que é para um amante), nem que se trata de uma carta de despedida de Madalena, que vai se suicidar. Última tentativa de estabelecer o diálogo, a carta acaba revelando justamente o contrário: a impossibilidade de comunicação.

Deve-se notar que é possível representar a interação comunicativa nas relações marcadas pela diferença (cultural, ideológica) de diversos modos. Pode-se, por exemplo, estilizar as linguagens de cada um baseado num registro do típico (por exemplo, as expressões sertanejas e populares que Paulo Honório usa) ou descer às profundezas das diferenças de sentido (por exemplo, o discurso de tom humanista de Madalena e o discurso de teor capitalista de Paulo Honório). Nesse sentido, Barthes observa:

“Balzac, por exemplo, tem consciência aguda das linguagens sociais; entretanto quando ele as reproduz, enquadra-as, como virtuosismos de linguagem: assim é o jargão de M. de Nucingen, cujo fonetismo é escrupulosamente reproduzido (...); há, entretanto em Balzac, outra mimesis da linguagem, mais interessante, primeiro por ser mais espontânea, depois, por ser mais cultural que social: é a dos códigos de opinião corrente (...)” (Barthes, 1988: 112)

É também sobre os “*códigos de opinião corrente*” que Graciliano Ramos trabalha constantemente, ainda que não deixe de lado a mimesis mais direta de estilos e variantes lingüísticas. Note-se, nesse sentido, a representação da variante sertaneja e de um estilo que poderíamos chamar de fala franca, direta, sem rodeios, para caracterizar Paulo Honório. No entanto, a caracterização seria mais exterior, mais tipificada, se parasse por aí. Representar o diálogo que se estabelece entre discursos de larga difusão social é um modo de inserir a temática do desencontro social num espaço de discussão mais amplo.

De qualquer modo, cada uma dessas formas de representar a interação verbal entre visões de mundo diferentes sugere uma determinada interpretação da relação identidade/alteridade. Assim, num extremo teríamos a apreensão do Outro numa perspectiva exteriorizante, que o mostra como uma “fachada” vista a partir dos olhos do Um; no outro extremo teríamos o Outro captado numa perspectiva interiorizante, que o mostra vivo, dinâmico, dentro do contexto da sua concepção de mundo, da sua cultura. Entre uma posição e outra, muitos matizes e combinações, como assinalou em seus trabalhos Mikail Bakhtin.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail (1981). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1ª edição brasileira.
- _____. (1988). “O discurso no romance” In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Edusp/Hucitec.
- BARTHES, Roland (1988). “A divisão das linguagens” In: *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 110-22.
- CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão” In: Ramos, G., *Caetés* (1956). Rio de Janeiro, J. Olympio, p. 13-83. Prefácio.
- _____. (1978). “Os bichos do subterrâneo”. In: *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional, p. 96-118.
- COUTINHO, Carlos Nelson (1965). “Graciliano Ramos” In: BRAYNER, Sonia (org.) (1978). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, civilização Brasileira, 2ª ed., col. Fortuna crítica, v. 2.
- LAFETÁ, João Luís. “O mundo à revelia” In: Ramos, G. (1992). *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Record, 58ª ed., p. 189-213.
- MAINGUENEAU, Dominique (1989). *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, S. P., Pontes.
- RAMOS, Graciliano (1992). *São Bernardo*. Rio, São Paulo, Record. 58ª edição.

_____ (1982). *Cartas*. Rio de Janeiro, Record.

_____ (1980). *Linhas tortas*. Rio, São Paulo, Record, 8ª edição.

RÉSUMÉ: Dans ce travail, on examine la représentation de l'hétérogénéité discursive dans le roman. Nous avons pris comme objet de l'analyse le livre *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Mots-clés: Bakhtine, roman, dialogisme, hétérogénéité discursive.

O LIRISMO DE CAIO VALÉRIO CATULO. UMA LEITURA DE SEU POEMA SOBRE UM BARCO (CARM. IV)

Maria da Glória Novak*

RESUMO: Catulo, o primeiro grande lírico da língua latina, *poeta nouus*, na expressão de Cícero, e herdeiro da poesia de Alexandria, conserva a sua independência em relação ao alexandrinismo e parece que supera os seus modelos: o seu gênio romano ilumina a sua poesia. Mesmo o poema sobre o barco, por exemplo, é novo sob a arte de Catulo e é indubitavelmente italiano. E revela a técnica do Poeta, e um sentimento de cores bem marcadas: o poema sobre o barco, aparentemente muito simples, tem algo de muito profundo.

Palavras-chave: Lirismo, vida, romanidade, raça.

Pouco se sabe sobre a vida de Catulo. Pode-se ter como certo que o local de seu nascimento é Verona, que fica na Gália Transpadana, pois foi sempre chamado *Veronense*. Teria vivido de 87/82 a 54/52 a.C., ou seja, na época de César, de Cícero, de Lucrécio: época de um dos maiores documentos poéticos do Ocidente, época do apogeu da prosa latina, e das mais conturbadas da política romana.

Mas, ao contrário do que se poderia pensar, não se encontra em Catulo uma *poesia política*, mas tão-somente invectivas pessoais, a Pompeu, por exemplo, a César, a Mamurra¹

Não sabemos como ou quando chegou a Roma. Parece claro que frequentou a alta sociedade intelectual romana (cf. 68, 34), como se pode depreender dos nomes dos destinatários de seus poemas e de sua amizade a Cornélio Nepos, a quem dedica o seu livro, e que também o cita em sua

* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.

1 Cf. 29; 57 e 113. Mamurra era o principal engenheiro de César na Gália, onde enriqueceu; foi invectivado por Catulo e “glosado” por Horácio.

obra². Iqualmente sabemos que acompanhou Caio Mêmio à Bitínia, de 57 a 56 (cf. 10 e 28).

Onde estudou não sabemos ao certo. Pode ter sido aluno do gramático e poeta Valério Cato, “fazedor de poetas”, igualmente originário da Gália, e a quem alguns estudiosos atribuem grande influência no desenvolvimento da poesia nova em Roma.

O que vem a ser essa poesia nova?

– Catulo pertence a um período de transição entre o antigo e o moderno. De um lado, Lucrécio e o *De rerum natura*, de linguagem arcaizante, inspirada em Ênio: tradicional e clássico. De outro os *poetae noui* (como diz Cícero), entre os quais Hélvio Cina, que escreveu um poemeto sobre o mito de Mirra e Adônis, poemeto para o qual Catulo prognosticou a imortalidade, mas do qual só nos restam três versos; Licínio Calvo, que o Veronense lembra no poema 53 e, adiante, consola pela perda da esposa, e que teria escrito um poemeto a Ion, filho de Creúsa e Apolo; e, naturalmente, o próprio Caio Valério Catulo.

Esses poetas são, como diz Fordyce (1973, xix), os que rompem com a tradição da poesia latina e lhe dão “estilo e espírito novos, individuais, subjetivos e românticos, e novos padrões de técnica”. Desprezados por Cícero, esses poetas se sabem novos e querem sê-lo. O seu credo é a arte pela arte (id., ibid.). E estão ligados a uma Escola que se conhece como Alexandrina. Sobre o alexandrinismo, lembremos ainda Fordyce: a poesia de Alexandria, chegando ao fim de longa história poética, era “uma literatura de exaustão, procurando novidade na forma e no conteúdo porque, segundo afirmara Calímaco de Cirene, “tudo já havia sido feito” (ibid.). Caracterizam-na a erudição e o prazer estético. Os dois gêneros mais em voga são, então, a elegia e o conto épico; além desses, encontram-se o epigrama, o idílio e o mimo. Os maiores nomes da poesia de Alexandria, ao lado de Calímaco, são Filetas de Cós e seus poemas de amor, Apolônio de Rodes e seu poema épico sobre os Argonautas, Teócrito de Siracusa (Cós e Alexandria) com seus idílios, e Arato de Solos, autor dos *Fenômenos*.

Paradoxalmente, podemos dizer que os poetas novos se opõem aos alexandrinos porque, embora neles se inspirem, são antes de tudo romanos, e o seu gênio romano ilumina a sua poesia. Os estudiosos são quase unânimes em afirmar que esses poetas não apenas escreviam sobre as suas pai-

2 Cf. 1, Nepos; 10, Varo; 14 e 50 e 96, Calvo; 38, Cornificio; 49, Cícero; 61, Torquato; 65, Ortalo; 95, Cina. Cf. também C.N., *Att.*, 12, 4.

xões mas sentiam-nas (*sic*), e que a sua poesia não brotava da inteligência mas da sensibilidade, respirando paixão e ardor de vida. E aí residiria a grande diferença entre os verdadeiros alexandrinos e os alexandrinos romanos. Catulo será provavelmente o maior destes e talvez o maior entre todos os alexandrinos. É o mais ardente poeta do *eu* das literaturas clássicas; e a sua poesia, embora tecnicamente perfeita, é um grito apaixonado e genial, que brota da mais profunda alma romana – e, no entanto, é moderno.

Ao lado de poemas curtos em metro variado, principalmente jambos (os cinquenta e nove primeiros da coleção, assim como a temos) deixou-nos epigramas em dísticos elegíacos, os quarenta e nove últimos, poemas curtos, à exceção do que tem o número 76 (*Si qua recordanti*), que tem vinte e seis versos, e nove poemas de inspiração erudita e bem alexandrina, em geral longos (variando de quarenta a quatrocentos e oito versos). Entre estes, encontram-se: um que chora a morte do irmão (65), outro (66) que é a tradução da “cabeleira de Berenice”, de Calímaco, e também o epitalâmio de Tétis e Peleu (64), o mais longo.

Lafaye (1966, xvii) discute essa divisão tradicional e talvez incluisse entre os primeiros (1-60) os poemas 61 (a Torquato) e 62 (também de himeneu, *Vesper adest*), pelas suas características líricas. Seja como for, não sabemos em que ordem os teria publicado o Poeta, ou como os teria agrupado. Mesmo nos poemas 61 a 68b, e mesmo em *Tétis e Peleu* (64), seu melhor modelo alexandrino, Catulo mostra sua independência com relação ao alexandrinismo. Sente-se perpassarem na sua obra ecos também de Homero, de Arquíloco, de Píndaro, e dos líricos de Lesbos, Alceu e Safo. E a sua poesia, porque sofre o influxo do gênio transpadano e do seu próprio gênio, tem uma força que a poesia de Filetas e Calímaco, por exemplo, talvez não tenha. Mesmo os poemas sobre o barco (4), o pardal (3: *Lugete o Veneres Cupidinesque*) e outros que têm modelos gregos, são novos sob a arte de Catulo e são indubitavelmente italianos.

O Poeta é principalmente conhecido pelo seu romance em versos, história de amor e ódio, esperança e desespero, os poemas *a Lésbia* e *sobre Lésbia*, e *a e contra* possíveis rivais do amor. É tão convincente que, durante séculos, ninguém terá pensado em discutir a existência real do objeto da paixão.

É bem verdade que, no século II da nossa era, Apuleio (*Apol.* 10) deu a Lésbia o nome de *Clódia*. Desde então, tentou-se combinar esse dado com alguns poemas (notadamente 77 e 79), para ver nessa Clódia citada por Apuleio a esposa de Metelo, governador da Gália Cisalpina. No poema 77,

Catulo interpela um Rufo (que seria Célio Rufo), seu sucessor no coração de Lésbia. No 79, um Lésbio Pulcher, que não seria outro senão Clódio Pulcher, irmão de Clódia, que, a crermos Cícero (*Pro Sest.* 16), teria com ela um romance. E a identificação atravessou os séculos. Na edição de 1966 dos poemas de Catulo pela *Société d'Édition "Les Belles Lettres"*, lê-se ainda o que G. Lafaye escrevera quarenta e três anos antes: que a identidade de Lésbia com Clódia é admitida pela maioria dos críticos literários (p. xii). Identidade que só recentemente foi posta em xeque: Lésbia pode ser uma personagem de ficção. Não teria realmente existido, nem isso tem importância. A personagem tem vida própria.

Horácio, embora desprezasse os poetas novos (*Sat.* I 10, 19), sofreu influência de Catulo. Também Vergílio. E também o pseudovergiliano *Catalepton*. E Catulo também foi lembrado no século I d.C. pelos dois Plínios, por Quintiliano e Marcial, que sofreu grandemente a sua influência (Costa, 1952, 36). No século II, por Apuleio e Aulo Gélío. Mais tarde, por Isidoro de Sevilha. E não posso impedir-me de lembrar, na esteira de Catulo, os grandes líricos do Brasil, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Resta uma palavra sobre a linguagem de Catulo. Esta é ora popular, chegando às raias do grosseiro nos poemas amorosos e nos epigramas, ora "elegante e requintada" Como diz A. Costa: "às explosões de ódio e de amor, que tanto o aproximam das almas simples e rudes, seguem-se nele manifestações de fino gosto literário" (Costa, 1952, 71).

De fato, na busca da expressividade, o Poeta lança mão de todos os recursos oferecidos pela língua falada e popular. A. Costa faz minucioso exame desses recursos, tanto ao nível da palavra, como ao da frase e dos sons, para concluir que são "indiscutíveis as influências populares no estilo catuliano, nítidas nas composições amorosas e nos epigramas, veladas pela preciosidade alexandrina, nas composições de cunho erudito" (Costa, 1952, 71).

Catulo, um dos maiores poetas de Roma e do Ocidente, Poeta que tem consciência da arte literária e critica mordazmente os maus versos (cf. 36) e os maus discursos (cf. 44), deixou-nos cento e dezessete poemas, num total de pouco mais de dois mil e duzentos e oitenta versos, nos quais celebrou com a mesma intensidade o desprezo, o ódio, a amizade e o amor, e percorreu todas as gamas da comunicação, da mais elevada à mais baixa, e todos os níveis da linguagem, do mais erudito ao mais coloquial, com técnica irrepreensível.

Vejamos o texto. O poema é o de número 4 nas nossas edições, "A chalupa", em latim, *Phaselus*. Apresento-o no original e em português, para

depois explicar alguns termos e construções. O texto é simples mas belo. A tradução é minha: resisti à tentação de usar a belíssima tradução do Professor Lauro Mistura.

1 *Phaselus ille, quem uidetis, hospites,*
2 *ait fuisse nauium celerrimus,*
3 *neque ullius natantis impetum trabis*
4 *nequisse praeterire, siue palmulis*
5 *opus foret uolare siue linteo.* 5
6 *Et hoc negat minacis Adriatici*
7 *negare litus insulasue Cycladas*
8 *Rhodumque nobilem horridamque Thraciam*
9 *Propontida trucemue Ponticum sinum,*
10 *ubi iste post phaselus antea fuit* 10
11 *comata silua: nam Cytorio in iugo*
12 *loquente saepe sibilum edidit coma.*
13 *Amastri Pontica et Cytore buxifer,*
14 *tibi haec fuisse et esse cognitissima*
15 *ait phaselus; ultima ex origine* 15
16 *tuo stetisse dicit in cacumine,*
17 *tuo imbuisse palmulas in aequore,*
18 *et inde tot per impotentia freta*
19 *erum tulisse, laeua siue dextera*
20 *uocaret aura, siue utrumque Iupiter* 20
21 *simul secundus incidisset in pedem;*
22 *neque ulla uota litoralibus Diis*
23 *sibi esse facta, cum veniret a maris*
24 *nouissime hunc ad usque limpidum lacum.*
25 *Sed haec prius fuere; nunc recondita* 25
26 *senet quiete seque dedicat tibi,*
27 *gemelle Castor et gemelle Castoris.*

“A bela chalupa que vedes, romanos,
diz que foi o mais veloz dos navios
e que era capaz de ultrapassar a impetuosidade
de qualquer lenho flutuante, quer lhe fosse
necessário voar com os remos ou com a vela. 5
E diz que não negam isto o litoral
do Adriático ameaçador e as ilhas Cíclades
e a célebre Rodes e a medonha Propôntida
Trácia e o tempestuoso golfo Pôntico,

onde, mais tarde chalupa, antes ela foi 10
bosque frondoso: tanto que, no cume do Citoro,
muitas vezes sibilou, com a fronde sussurrante.
Amástris do Ponto, Citoro fértil em buxos,
que isto foi e é conhecidíssimo de ti
afirma a chalupa: diz que, desde a sua origem última, 15
se erguia no teu cimo,
embebia os remos em tuas águas
e que daí, por tantos mares tempestuosos,
trouxe o seu dono, quer da esquerda ou da direita
soprasse a brisa, quer Júpiter ao mesmo tempo 20
lhe houvesse caído, favorável, nas duas escotas;
e que não fez quaisquer votos aos Deuses
litorâneos embora chegasse do mar,
finalmente, até este límpido lago.
Mas isto foi antes: agora, recolhida, 25
envelhece tranqüilamente e se dedica a ti,
gêmeo Cástor, a ti, gêmeo de Cástor.”

Faço algumas observações.

Verso 1: *Phaselus*, que traduzo por “chalupa”, é exatamente isso: barco de remos ou de vela. Pode ser masculino ou feminino em latim: nos versos 1, 2 e 10, aparece como masculino: *ille quem* (v. 1), *celerrimus* (v. 2), *iste* (v. 10). Mas, no verso 25, aparece como feminino, *recondita*. *Ille*, que traduzo por “bela” tem conotação enaltecedora: aqui não indica distância: a chalupa está perto; tanto que, no mesmo verso 1, diz o Poeta *quem uidetis*, “que vedes”; e no verso 10, *iste*, “esse” Traduzo *hospites* por “romanos”; *hospes* é aquele que recebe: e a chalupa está em território romano.

Verso 6: no Adriático deságuam o rio Ádige, que banha Verona, e o Pó, que tem um afluente chamado Míncio, que sai do lago Benaco, onde se encontra Sirmio, a península onde Catulo tinha uma casa.

Verso 8: Rodes é nobre pelo Colosso (estátua de Apolo), pelas uvas e pelos navios.

Verso 9: a Propôntida é o atual Mar de Mármara, entre o Mar Egeu e o Ponto Euxino, ou entre os Dardanelos e o Bósforo. É trácia (v. 8) porque banha a Trácia, região a NE da Grécia; e é *horrida* pela violência das ondas. *Ponticus sinus*: o Golfo Pôntico, isto é, do Ponto Euxino, “Mar Negro” que banha a Paflagônia e a Bitínia.

Verso 11: *Cytorius*, “do Citoro”: monte da Paflagônia, ao S do Ponto, a L da Bitínia.

Verso 13: *Amastris*: cidade do Ponto, que é o Mar Negro: o pinheiro desceu do Citoro e se fez barco em Amástris. Daí constituir-se Amástris num singular com Citoro (cf. 13-4).

Verso 18: *impotens*, “sem poder, sem controle, desenfreado” Catulo aplica o adjetivo também a si mesmo e a uma jovem apaixonada (cf. 8,9; 35,12). *Fretum*: braço de mar, caracterizado pela agitação das ondas.

Verso 20: *Iupiter*: única ocorrência em Catulo de Júpiter por vento.

Versos 20-1: *utrumque [...] in pedem*: “em uma e outra escota”: a vela recebe perpendicularmente o vento e desliza rápido.

Verso 22: *litorales Di*: Netuno, Portuno, Glauco e, principalmente, os Dióscuros, Cástor e Pólux, filhos de Leda e Tíndaro, e Leda e Júpiter, respectivamente.

Verso 24: *limpidus lacus*: seria (?) o lago Benaco, onde se encontra Sírmio, a jóia de Catulo (cf. 31)? Fiquemos com a dúvida.

Verso 26: *Tibi*: singular pelo plural: ou, para o Poeta, Cástor e Pólux são um todo, ou Cástor predomina; por exemplo, o templo dos Dióscuros em Roma é chamado *aedes Castoris*, “templo de Cástor”

Gostaria de dizer duas palavras sobre a métrica. O poema é em senários jâmbicos, e o jambo consta de uma breve e uma longa. O senário tem seis pés e seis tempos marcados.

A longa pode ser substituída por duas breves, exceto no último pé, em que pode ser substituída por uma, apenas.

A breve pode ser substituída por uma longa, exceto no último pé.

Conseqüentemente, cada breve acaba podendo ser substituída por duas (exceto a última).

Assim, cada jambo, que na origem consta de uma breve e uma longa, pode apresentar uma dentre seis feições diferentes, embora com algumas restrições.

Em suma, a breve pode ser substituída por *uma* longa, e o pé é chamado *puro* quando não há tal substituição; *condensado*, quando há. Uma só condensação neste poema: *quiete* (v. 26). Há também, aqui, duas liberdades poéticas: duas breves que o Autor considera longas: *Propontida* (v. 9) e *impotentia* (v. 18).

No senário jâmbico, a cesura é, por via de regra, pentemímere, e isso ocorre em 18 versos deste poema; por exemplo, no verso 1:

Phaselus ille / quem uidetis, hospites.

Encontra-se também, aqui, a heptemímera, em nove versos. Por exemplo:

Ub(i) iste post phaselus / antea fuit (v. 10).

Uma das características da poesia catuliana, fartamente exemplificada aqui, é a elisão. Repete-se catorze vezes nestes vinte e sete versos, e o verso 14 conta com duas:

tib(i) haec fuiss(e) et esse / cognitissima.

Outra característica da arte do Veronense é o encadeamento, de que há vários exemplos neste poema. Tomemos os versos 10 e 11:

ub(i) iste post phaselus antea fuit – comata silua,
“onde, mais tarde chalupa, antes ela foi – bosque frondoso”

O ritmo do poema, em senários jâmbicos puros, com tantas elisões e tantos encadeamentos, tem a leveza, a rapidez e a ondulação da própria chalupa. Eu não diria que o metro “é um metro de mar, ou de barco”, porque outros poemas em que o Poeta emprega o senário jâmbico puro têm assunto bem diferente (o 29º e o 52º.):

Quis hoc potest uidere, quis potest pati?
“Quem pode ver isto, quem pode suportar?”

contra Mamurra, Pompeu e César; e

Quid est, Catulle? Quid moraris emori?
“Que é isso Catulo? Por que tardas a morrer?”

contra um Nônio e um Vatínio. Em ambos os poemas (o primeiro com vinte e quatro versos, o segundo com quatro), o Poeta extravasa o seu ódio contra a corrupção dos poderosos e contra o nepotismo. Assim, conquanto bem diversos, os três poemas pedem ritmo apressado. Se nos versos do barco a rapidez e ondulação do ritmo correspondem aos movimentos da chalupa nos mares que percorreu, nos outros correspondem à indignação de Catulo.

Gostaria de dizer algo mais: embora seja muito perigoso “dividir” um poema, eu analisaria este, só para entendê-lo, em três segmentos.

Primeiro segmento, versos 1-5:

Phaselus ille, quem uidetis, hospites, 1
ait fuisse nauium celerrimus, 2

nequ(e) ullius natantis impetum trabis 3
nequisse praeterire, siue palmulis 4
opus foret uolare siue linteo, 5
“A bela chalupa que vedes, romanos,
diz que foi o mais veloz dos navios
e que era capaz de ultrapassar a impetuosidade
de qualquer lenho flutuante, quer lhe fosse
necessário voar com os remos ou com a vela”

Sobressai, quase palpável, o primeiro verso, que se projeta sobre todos os outros, sobre o poema todo:

Phaselus ille quem uidetis,

com um verbo no presente, *uidetis*, “vedes”, que envolve o Poeta, a chalupa e os que podem vê-la. Nós também podemos vê-la ao longo de todo o poema, que é a sua história, a história de sua origem, de suas lutas, vitórias, e de sua velhice.

Nos quatro versos seguintes, a chalupa diz (*ait*, v. 2) quem ela foi e é: barco de remos e de vela: *palmulis* (v. 4), *linteo* (v. 5). Mas não qualquer barco de remos e de vela, senão o mais veloz: *nauium celerrimus* (v. 2). E o superlativo é reforçado no verso 5, pelo verbo *uolare*, “voar”

O verbo *ait* (do v. 2) tem correspondentes ao longo do poema: *negat*, “nega” (v. 6), *ait*, “afirma” (v. 15), *dicit*, “diz” (v. 16): são todos “verbos de dizer”, estão todos no presente e têm todos o mesmo sujeito, *phaselus*: é o *phaselus loquens* (e esse aspecto é muito importante, como veremos): é a chalupa falando e dando-nos uma visão de seu passado.

Segundo segmento, versos 6-12:

Et hoc negat minacis Adriatici 6
negare litus insulasue Cycladas 7
Rhodumque nobil(em) horridamque Thraciam 8
Propontida trucemue Ponticum sinum, 9
ub(i) iste, post phaselus, antea fuit 10
comata silua: nam Cytori(o) in iugo 11
loquente saepe sibil(um) edidit coma, 12
“E diz que não negam isto o litoral
do Adriático ameaçador e as ilhas Cíclades
e a célebre Rodes e a medonha Propôntida
Trácia e o tempestuoso golfo Pôntico,

onde, mais tarde chalupa, antes ela foi
bosque frondoso: tanto que, no cume do Citoro,
muitas vezes sibilou, com a fronde sussurrante”

A chalupa invoca o testemunho de quem a conhece: o litoral do Adriático, as Cíclades, Rodes, a Propôntida e o Golfo Pôntico. E não só lhes invoca o testemunho, quase os desafia a desmenti-la: *negat eos negare*, “nega que eles possam negar”, afirma que não negarão. Neste segmento, há várias observações que se podem fazer.

A primeira, sobre os adjetivos *minax*, “ameaçador” (v. 6), *horrida*, “medonha” (v. 8), e *trux*, “tempestuoso” (v. 9), que qualificam não apenas Adriático, Propôntida e Golfo Pôntico mas, também, caracterizam a própria feição da chalupa, que, até o quinto verso, aparece como *o mais veloz dos barcos*; agora começa a aparecer como brava, audaciosa, talvez. Há nestes quatro versos (6-9) uma sugestão das lutas empreendidas por ela, sintetizadas adiante principalmente na expressão *per impotentia freta*, “por mares tempestuosos” (v. 18).

A segunda observação diz respeito aos versos 10-2:

ub(i) iste, post phaselus, antea fuit
comata silua: nam Cytori(o) in iugo
loquente saepe sibil(um) edidit coma,
“onde, mais tarde chalupa, antes ela foi
bosque frondoso: tanto que, no cume do Citoro,
muitas vezes sibilou, com a fronde sussurrante”

Estes versos reportam-se à origem da chalupa e explicam tudo o que foi dito até agora e preparam tudo o que virá a seguir, porque explicam o próprio *phaselus*: verso 10: *ubi*, “onde”? – No Citoro, às margens do golfo Pôntico. Ora, a chalupa afirma que fora bosque frondoso *antes* de ser barco: *antea fuit comata silua* (v. 10-1). E fora um bosque frondoso *lá* no golfo Pôntico: então ela fora um pinheiro: e ser pinheiro no Ponto é *poder ser* o mais veloz e o mais bravo dos barcos. Eu diria que esse *ubi* justifica a personalidade da chalupa: e assim é que explica o que virá depois, também.

A terceira observação recai sobre o termo *antea* (v. 10). Este *antea* tem a sua definição cinco versos adiante (v. 15): *ultim(a) ex origine*: “fora antes bosque frondoso”; não apenas *antes* de ser barco, mas *sempre* até ser barco.

A quarta observação focaliza o verso 12:

loquente saepe sibil(um) edidit coma,
“muitas vezes sibilou, com a fronde sussurrante”

e destaca a expressão *loquente coma*, concentrando-se principalmente no vocábulo que inicia o verso, *loquente*, que encerra a magia do poema: o barco fala – *phaselus ait* (v. 1-2) – e já falava, pela sua folhagem, quando era pinheiro do Ponto. Isto me parece a personificação do barco. Veremos, aliás, que a *sua* vida é a *nossa* vida.

Terceiro segmento: versos 13-24. Este, analisado em três partes menores.

Primeira parte: versos 13-7:

<i>Amastri Pontic(a) et Cytore buxifer,</i>	13
<i>tib(i) haec fuiss(e) et esse cognitissima</i>	14
<i>ait phaselus; ultim(a) ex origine</i>	15
<i>tuo stetit dicit in cacumine,</i>	16
<i>tu(o) imbuisse palmulas in aequore,</i>	17

“Amástris do Ponto, Citoro fértil em buxos,
que isto foi e é conhecidíssimo de ti
afirma a chalupa: diz que, desde a sua origem última,
se erguia no teu cimo,
embebia os remos em tuas águas”

Vocativos no verso 13, e afirmações que ligam o passado remoto ao presente: com um encadeamento sugestivo, ligando os versos 13 e 14: *cognitissima / ait*: “que foi, e é, conhecidíssimo de ti / afirma”

O verso 13 resume-se em um só vocábulo no verso seguinte: *tibi*, que refere a um tempo Amástris e o Citoro, ligados, aliás, por elisão no verso 13³; de fato o Citoro fica na cidade de Amástris. O Poeta invoca-os porque eles existem *ainda* e sabem *ainda*.

Ao verso 14 cabem algumas observações.

- 1) Elisão entre *tibi* e *haec*: entre Amástris e o Citoro (*tibi*) e o passado remoto (*haec*): este *haec* retoma os versos 10 a 12:

ub(i) iste, post phaselus, antea fuit
comata silva: nam Cytori(o) in iugo
loquente saepe sibil(um) edidit coma,

3 Verso raro do ponto de vista da métrica: pausa pentemimere com elisão. Cf. também o v. 8.

“onde, mais tarde chalupa, antes ela foi
bosque frondoso: tanto que, no cume do Citoro,
muitas vezes sibilou, com a fronde sussurrante”:

Amástris e o Citoro estão, *também*, no passado remoto, embora existam ainda.

- 2) *Tibi e cognitissima* são o primeiro e o último termo do verso 14: toda a ênfase sobre *tibi*: de ti, que estás na origem, a origem é mais do que sabida: *cognitissima*.
- 3) Finalmente, *fuiss(e) et esse*: isso está no centro do verso 14 de um poema que tem 27 versos (!): é o cerne do poema.

Muita coisa pode acontecer: pode o pinheiro tornar-se um barco, pode o barco vencer ou não mares e tempestades, pode chegar ou não a um límpido lago, pode envelhecer ou ser destruído: mas aquilo que foi e é a verdade permanece no meio de todos os acidentes: a chalupa é originária do Citoro, e naquele cimo sibilara ao vento.

No verso 15, a expressão *ultim(a) ex origine*, como eu disse, reforça o *antea* do verso 10: e o que se segue reporta-se ainda ao passado remoto:

tuo stetisse dicit in cacumine,
tu(o) imbuisse palmulas in aequore (v. 16-7),
“que se erguia no teu cimo,
que embebia os remos em tuas águas”

com uma elisão altamente sugestiva: *tu(o) imbuisse* (v. 17): não apenas a chalupa é originária do Ponto mas em suas águas embebia os remos. Os ablativos, iniciando e terminando os versos 16 e 17, dão uma impressão envolvente

tuo [...] in cacumine / tuo [...] in aequore,
“no teu cimo / em tuas águas”

com ênfase para o possessivo: *tuo*, “no teu, do Ponto”: não em qualquer outro cimo ou em qualquer outro mar: e sim no Ponto Euxino, origem e razão de sua raça e de seu orgulho. Há algo extraordinário aqui. Está na relação entre o monte e o pinheiro, entre o mar e o barco:

stetisse in cacumine / imbuisse in aequore,
“se erguia no teu cimo / embebia em tuas águas” (16-7).

Enquanto pinheiro, no cimo do monte, ele se erguia *acima* do monte; enquanto barco, no mar profundo, ele embebia os remos nas águas do mar, numa relação dinâmica, tal como a própria vida. Nestes dois versos quase que se opõem duas concepções de vida ou, melhor, dois momentos de uma vida.

Na segunda parte (versos 18-21), chamo a atenção para os encadeamentos:

et inde tot per impotentia freta
erum tulisse, laeua siue dextera
uocaret aura, siue utrumque Iupiter
simul secundus incidisset in pedem,
“e que daí, por tantos mares tempestuosos,
trouxe o seu dono, quer da esquerda ou da direita
soprasse a brisa, quer Júpiter ao mesmo tempo
lhe houvesse caído, favorável, nas duas escotas”

Nestes versos, o trajeto. Não mais o passado remoto, mas o passado imediato, que constitui a ligação entre a origem e o presente.

Vemos aí a responsabilidade: *et inde / erum tulisse* (18.19). *Inde* refere o ponto de partida, o mar Euxino. Vemos a luta *com o mar* (v. 18); a luta com os ventos, ora caprichosos, batendo a vela (v. 19-20), ora favoráveis, enfunando a vela (v. 21-2). Os encadeamentos destes versos que referem o trajeto (18-21) são, ao meu ver, grandemente sugestivos e, ainda mais sugestiva a aliteração do verso 22: *incidisset in pedem*, com o vento incidindo, ao mesmo tempo, nas duas escotas.

Esta parte introduz um elemento novo, o dono (*erum*, v. 19); e mostra como coisa viva, como força dinâmica e arrebatadora, o vento, até então apenas sugerido: em *linleo*, “vela” (v. 5), ou em *sibil(um) edidit*, “sibilou” (v. 12, com elisão). Aqui ele levanta os mares (*impotentia freta*, v. 18), faz oscilar o barco (*laeua siue dextera / aura*, v. 19-20) ou leva-o a deslizar (*Iupiter secundus*, v. 20-1).

Terceira parte: versos 22-4:

nequ(e) ulla uota litoralibus Diis
sib(i) esse facta, cum ueniret a marei
nouissim(e) hunc ad usque limpidum lacum,
“e não fez quaisquer votos aos Deuses
litorâneos, embora chegasse do mar,
finalmente, até este límpido lago”

Chegada pelas próprias forças. A chalupa não fez quaisquer votos a Deuses. Ela nunca precisou implorar, nunca se viu em situação tal que implorasse. Nunca encontrou, entre os mares e as tempestades, oponente mais forte que ela, chalupa de pinheiro do Ponto. Preces feitas por ela (*sibi*, em destaque no verso 23) não houve, embora chegasse até o seu último lar, o lago (v. 24).

Todo este segmento, que compreende estas três partes, do verso 13 ao verso 24, eu o entenderia em dois níveis: *primeiro*, a chalupa, o cimo do Citorio e o lago: o princípio e o fim; *segundo*, a chalupa e a sua luta: os adversários, tantos mares e tempestades, e a brisa inconstante; a sua responsabilidade, o dono, que ela trouxe, e o seu valor, Deuses que não precisou invocar.

Quarto e último segmento: versos 25-7:

<i>Sed haec prius fuere: nunc recondita</i>	25
<i>senet quiete seque dedicat tibi,</i>	26
<i>gemelle Castor et gemelle Castoris,</i>	27

“Mas isto foi antes: agora, recolhida, envelhece tranqüilamente e se dedica a ti, gêmeo Cástor, a ti, gêmeo de Cástor”

Este é o epílogo: imagem de paz, oposição às lutas: a imagem presente do barco.

O verso 25 encerra a oposição *prius / nunc*, “antes / agora”; e resume todas as lutas em um só vocábulo: *haec*. “isto”, e mostra a nova chalupa: *recondita*, “recolhida”: o Poeta marca a tristeza da velhice: *phaselus* tem, aqui, um predicativo no feminino, *recondita*: está o barco despojado de sua força.

No verso 26, o advérbio *quiete*, “tranqüilamente”, reforça o predicativo *recondita*, com o qual se opõe a tudo que pertence ao passado imediato: lutas, ventos e tempestades: *haec* (v. 25).

Nestes três últimos versos, a chalupa encara a sua nova realidade, expressa pelo advérbio *quiete*, pelo predicativo *recondita*, e pelos dois verbos do verso 26: *senet* e *dedicat*, “envelhece e se dedica”. Entregue à velhice, ela se consagra a Deuses, antes nem lembrados.

Contradição? Impiedade? Piedade tardia? Penso que não. Viril, dedicara-se à luta. Vencedora, consagra-se aos Deuses; e vale notar que estes são *romanos*.

Em suma, este poema de Catulo tem uma história bem simples. A história de um barco de remos e de vela: sua origem, suas lutas, seu descanso. E há

algo de muito profundo modificando a simplicidade da história: primeiro, a raça da chalupa: a força de sua origem; segundo, a sua romanização, pois que, originária do Ponto, invoca, ao fim, Deuses romanos.

Poema lírico, encerra toda a magia catuliana. A escolha dos vocábulos, sua posição, suas oposições conseguem toda a força expressiva e intensidade que o Poeta certamente desejou. Por essa força expressiva e intensidade, Catulo transforma a história simples de um barco, que fala e tem memória e, certamente, alma, na história de todos nós.

A visão do passado através do presente mostra perfeito entrosamento entre os três momentos da vida do barco: o passado mais remoto, portanto a origem “primeira” (a *última*, até onde a memória alcança), o passado imediato, em que viveu vida dinâmica, e o presente, em que, escondida, está *entregue* aos Deuses. De tal forma estão ligados esses momentos, que cada um explica os outros: tudo o que foi e é prende-se ao que fora e foi.

E coisa curiosa. De tal forma é construída a trama do poema que se pode passar, por exemplo, do 1º ao 26º verso, ou do 2º ao 6º., ou ao 22º., ou ao 25º., ou do 5º. ao 13º., ou ao 22º., ou ao 25º., sem solução de continuidade, isto é, sem problemas, ou sintáticos ou expressivos.

Exemplos:

Phaselus ille, quem uidetis, hospites (v. 1)
senet quiete seque dedicat tibi, (v. 26)
gemelle Castor et gemelle Castoris;

Phaselus ille, quem uidetis hospites (v. 1)
ait fuisse nauium celerrimus. (v. 2)
Et hoc negat minacis Adriatici (v. 6)
negare litus [...];

Phaselus ille, quem uidetis, hospites, (v. 1)
ait fuisse nauium celerrimus. (v. 2)
Neque ulla uota litoralibus Diis (v. 22)
sibi esse facta [...];

Phaselus ille, quem uidetis, hospites, (v. 1)
ait fuisse nauium celerrimus. (v. 2)
Sed haec prius fuere; nunc [...]; (v. 25)

Phaselus ille, quem uidetis, hospites, (v. 1)
ait fuisse nauium celerrimus,

*neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, siue palmulis
opus foret uolare siue linteo. (v. 5)
Amastri Pontica et Cytore buxifer, (v. 13)
tibi haec fuisse et esse cognitissima
ait phaselus [...];*

*Phaselus ille, quem uidetis, hospites, (v. 1)
ait fuisse nauium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, siue palmulis
opus foret uolare siue linteo. (v. 5)
Neque ulla uota litoralibus Diis (v. 22)
sibi esse facta, cum veniret a maris
[...];*

*Phaselus ille, quem uidetis, hospites, (v. 1)
ait fuisse nauium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, siue palmulis
opus foret uolare siue linteo. (v. 5)
Sed haec prius fuere; nunc recondita (v. 25)
senet quiete seque dedicat tibi,
gemelle Castor et gemelle Castoris.*

Ao meu ver, este poema, que encerra toda a força da romanidade de Catulo, pleno da arte catuliana, belo na sua aparente simplicidade, musical e azul, é, sem dúvida, uma das obras-primas da literatura latina, para não dizer da literatura ocidental.

BIBLIOGRAFIA

- CATULLE. *Poésies*. Texte ét. & trad. par G. Lafaye. Paris, “Les Belles Lettres” 1966.
- COSTA, A. *Elementos populares em Catulo*. São Paulo, Cruzeiro, 1952.
- _____. *Temas clássicos*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- FORDYCE, C. J. *Catullus*. Oxford, Clarendon, 1973.
- GRIMAL, P. *L’amour à Rome*. Paris, “Les “Belles Lettres””, 1979.
- NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. Paris, C. Klincksieck, 1963.

QUICHERAT, L. *Traité de versification latine*. Paris, Hachette, 1870.

VASCONCELOS, P. S. *O cancionero de Lésbia*. São Paulo, Hucitec, 1991.

VEYNE, P. *A elegia erótica romana*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

RÉSUMÉ: Catulle, le premier grand poète lyrique latin, *poeta nouus* selon Cicéron, et héritier de la poésie d'Alexandrie, garde son indépendance vis-à-vis de l'alexandrinisme. Au fait, il semble avoir surpassé les modèles car son génie romain illumine son oeuvre. Donc, le poème sur le bateau, par exemple, est nouveau sous l'art de Catulle, et italien, sans doute. De plus, il révèle la grande technique du Poète et un sentiment dont les couleurs sont marquantes: ce poème, apparemment très simple, a quelque chose de très profond.

Mots-clés: Poésie lyrique, vie, romanité, race.

RUFINONI, Simone Rossinetti. A lira esfacelada do poeta. (*Uma interpretação dos desdobramentos do tema da vida da viola quebrada na obra de Mário de Andrade*). *Língua e Literatura*, n. 22, p. 155-168, 1996.

A LIRA ESFACELADA DO POETA

(Uma interpretação dos desdobramentos do tema da viola quebrada na obra de Mário de Andrade)

Simone Rossinetti Rufinoni*

*“A tua imagem se apaga em certos bairros
Mas tua dor rasga nos ares,
Não me deixa dormir”
(...)
“A tua dor se dispersa nos ares
Mas tua imagem suando no dia inútil
Me impede até de chorar”¹*

RESUMO: O tema da canção “viola quebrada” de Mário de Andrade remete à metáfora de sua lira e de seu processo de criação poética. A Lira esfacelada na figura da Viola quebrada é um tema recorrente em sua obra cujas alterações implicam a correlação com o percurso do poeta às voltas com a questão da cultura popular e dos rumos da arte erudita no país. A viola adquire proporções de emblema; ela é os sofrimentos do poeta, suas desilusões e o aprofundamento da consciência de crise, confluindo na crescente angústia que permeia a intenção sacrificial de sua obra.

Palavras-chave: Viola; nacionalismo; cultura popular; sacrifício.

“Viola Quebrada”; a canção:

Quando da brisa num açoite
a frô da noite se acurvou
foi se encontrar com a maroca, meu amor

* Aluna de mestrado em Literatura Brasileira da FFLCH/USP.

1 ANDRADE, Mário. *Lira Paulistana* in *Poesias Completas*, São Paulo, Martins, 1972, p.287.

eu tive lá um choque duro
quando ao muro já no escuro
meu olhar andou buscando a cara dela e num achô

Minha viola gemeu
meu coração estremeceu
minha viola quebrou
teu coração meu deixou

Minha maroca resolveu
pra gosto seu me abandonar
porquê um fadista nunca sabe trabaiaá
Isso é besteira, que é das frô
que bria e chera a noite inteira
vem depois as fruta que dá gosto de saboreá

Minha viola gemeu... etc

Por causa dela sou rapaz
muito capaz de trabaiaá
e todos dia todas noite capiná
eu sei carpir porque minh'alma
está arada, arroteada, capinada
co'as foiçada desta luz do seu olhar

Minha viola gemeu...etc

O tema da viola quebrada de Mário de Andrade canta as vicissitudes do poeta na figura do trovador. A viola substitui o alaúde, onde o nacionalismo mariano do tupi tangedor ressurgiu articulado com o trovador às voltas com a questão da música popular, remetendo aos projetos do poeta que reivindica a expressão artística culta entremeada das pesquisas relacionadas com as manifestações de cultura popular.

Na canção, a viola representa o próprio ato de criação do poeta, sua lira, objeto que é meio e fim de uma experiência subjetiva. Meio de cantá-la, concretizando, na canção, o encontro frustrado, cuja causa é a própria viola. O instrumento expressa uma experiência da qual faz parte; é sujeito e objeto. A dor não é só a do sentimento amoroso, mas a da sua apreensão através do objeto querido, mutilado, também motivo de dor, uma dor permanente que é a do poeta. Sentimento partilhado pelo cantador, máscara do poeta, que retira duma experiência intersubjetiva o mote para cantar as

agruras circunscritas ao esforço, entre anseios e desgostos, dilacerador do processo de criação. Assim, a canção é um lamento. Canto resignado e triste, quase um metacanto, voz que fala de si mesma, choro para si mesmo, de si mesmo na viola e da viola, que é e não é o próprio autor. Mas também um lamento que deixa entrever uma tênue esperança no limite do que é inevitavelmente doloroso, mas que traz e continuará a trazer “as fruta que dá gosto de saboreá”

Na segunda estrofe, as imagens relacionadas ao trabalho misturam-se com as manifestações do sentimento amoroso. Os verbos de ação relacionados ao trabalho: carpir, arar, arrotear, capinar, servem ou podem ser lidos como desdobramentos de experiências de caráter subjetivo. Assim, uma e outra esfera; a do trabalho e a da afetividade ou das manifestações subjetivas confundem-se. No trabalho, que é o da criação poética, penetram os sofrimentos amorosos e os estados introspectivos do sujeito. O desdobramento desse imbricamento implicará, n^o *A Costela do Grão Cão* e na *Lira Paulistana*, a aguda consciência dos impasses da criação artística, conferindo aos poemas um aspecto de melancolia e angústia.

A essa constatação ligeiramente positiva da produção da canção, contrapõe-se a melodia de permanente lamento, não desesperado, mas contido e resignado, cuja nota otimista não encontra correlato rítmico. É um choro. Seguindo as categorias propostas por Luis Tatit a propósito das entoações naturais da linguagem, que transpostas para a música configuram a significação das canções populares, a oscilação tensitiva do intérprete da “viola quebrada” segue a tensão contínua que prolonga as vogais, inserindo a canção na modalidade do /ser/, da passionalização. Essa modalidade da canção é representativa dos estados introspectivos, de mergulho na subjetividade, próxima de vivências que testemunham um sentimento de perda, de desolação. A canção de Mário expressa um destes momentos, onde o abandono confunde-se com o canto de lamento do “fadista”, que é mais uma máscara do poeta, sem deixar de ser ele mesmo, lembrando que a música sempre esteve presente no horizonte das formulações crítico-poéticas de Mário, desde os fundamentos expostos no “Prefácio Interessantíssimo”

A modalidade do /ser/ é claramente predominante. O tema do desencanto amoroso surge como pretexto, ou mesmo artifício estético, da necessidade de expressão do drama interior deste eu e de sua viola quebrada que está nele mesmo. Espécie de despiste cumulado de sinceridade, desvendando as rupturas de um pensamento artístico que seria retomado n^o *A Lira Paulistana*, impregnado de negativismo e desilusão.

Nos termos empregados por João Luiz Lafetá, a viola, como em outras poesias de Mário, é mais uma máscara, uma “figuração da intimidade”; “a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de espelho sem reflexo (...)”² Na canção, o poeta veste a máscara do fadista que é abandonado porque “não sabe trabaiá” e que retruca, em sua defesa, que são das flores que cheiram toda a noite que virão as frutas “que dá gosto de saboreá” O aparente ócio do cancionista é defendido e aviltado como fonte necessária da apreensão de vivências e da posterior tradução destas na canção. Mas a defesa do ócio do fadista não está somente ligada a uma necessidade do processo criativo. O ócio, desdobrado na preguiça e na figura do Boi Paciência, adquire para Mário um significado de sabedoria e conhecimento da espera. Este estado remeteria a uma espécie de retorno ao primitivismo, absorvendo os cultos ancestrais ligados à terra e aos fenômenos naturais, possibilitando ao artista o contato com manifestações culturais autênticas do país.

A conversão dos conteúdos objetivos em matéria, em música, onde impera a subjetividade, é tarefa do cancionista que organiza as vivências através de procedimentos técnicos, imprimindo à canção um lastro de simultaneidade, parte da estratégia de persuasão, “como se o tempo da obra fosse o mesmo da vida”³. Este processo complexo da formação das canções populares tira da sua aparente automatização a eficácia do encanto da música popular, o que remete às proposições de Mário relativas à importância da integração das manifestações de cultura popular na erudita. O que possivelmente reduziria o hiato entre os supostos “civilizados” e os “bárbaros”, integrando-os num projeto de unificação da cultura brasileira. A multiplicidade de áreas às quais Mário se dedicou possui estreita ligação com a constante preocupação nacionalista de integração e unificação cultural do país.

O tema da viola quebrada seria retomado, por Mário, n’*A Lira Paulistana*. Se na canção a máscara do poeta é a viola entremeada com a valorização do cancionista e da relação com a cultura popular, no poema o sujeito volta a confundir-se com a cidade, imprimindo um aspecto diferenciado daquele dado à São Paulo da *Paulicéia Desvairada*.

Minha viola bonita,
Bonita viola minha,

2 LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p.30.

3 TATIT, Luiz. “O Cacionista - composição de canções no Brasil”, introdução. (tese,1989)

Cresci, cresceste comigo
Nas Arábias.

Minha viola namorada,
Namorada viola minha,
Cantei, cantaste comigo
Em Granada.

Minha viola ferida,
Ferida viola minha,
O amor fugiu para leste
Na borrasca.

Minha viola quebrada,
Raiva, anseios, luta, vida,
Miséria, tudo passou-se
Em São Paulo.⁴

Aqui o sujeito confunde-se com São Paulo, ao passo que a viola distingue-se como representante de aspirações e ilusões que já não possuem o efeito eufórico anterior. O movimento de descoberta otimista das potencialidades do país, vislumbrado através dos procedimentos de pesquisa ligados ao folclore entrelaçado com as pulsões subjetivas da poesia, cede espaço à constatação negativa da realidade, ao processo de perda de ilusões afinado com a evolução introspectiva da dor do poeta.

A retomada do tema da viola quebrada é também a do trovador, do “tupi tangendo um alaúde”. A viola quebrada adquire, assim, proporções de emblema, ela é os sofrimentos do poeta; a dor, as decepções e o aprofundamento da consciência de crise. A gradação: bonita, namorada, ferida, quebrada, configura um processo descendente que, das Arábias e de Granada, passa à borrasca e encontra-se no palco real: São Paulo. Raivas, anseios, luta e miséria na comoção de sua vida. A viola é um objeto querido, é a lira ferida, o poeta dilacerado. No poema, a ilusão de um momento de confissão entre o poeta e a viola, confunde-se com a possibilidade do processo de espelhamento. O poeta olha para si e para a viola que é e não é ele mesmo, desvendando o percurso dos seus ideais na Paulicéia onde cresceu e cantou. O jogo de máscaras é constante: ora o poeta fala com a viola, ora o sujeito funde-se ao objeto, fazendo emergir o tema latente da dor e da angústia.

4 *Lira Paulistana* in *Poesias Completas*, São Paulo, Martins, 1972, p.281.

* * *

O estudo de Mário de Andrade ligado às manifestações de cultura popular fixava-se, sobretudo, na pesquisa do folclore, sistematizando um material que seria reelaborado através de sua criação poética. A preocupação em captar esse conjunto de práticas, denominadas por ele de “literatura popular”, em entendê-la, era também o esforço em compreender o substrato nacional que possibilitasse a exploração e recriação desses conteúdos pelo artista. A apreensão desse material compreenderia a rearticulação, em nível erudito, desses assuntos relacionando-os ao momento atual. É nesse sentido que o estudioso do folclore adota uma canção popular como “Cabocla de Caxangá”, rearticulando o tema do sofrimento amoroso ligado ao processo de criação, o que resultaria na “viola quebrada”, lira do poeta, trabalho de interpretação do nacional. O espírito desse objeto esfacelado impregna outros poemas da *Lira Paulistana*, afinados com o compromisso de difundir e inserir conteúdos populares na poesia culta. O poeta exterioriza os procedimentos relacionados com a noção de arte engajada e nacionalista, reorientando os temas folclóricos na direção de um caminho crítico que pudesse auxiliar o entendimento de problemas circunstanciais do país. A essa atitude messiânica do poeta une-se a de sacrifício, de modo que os poemas da *Lira Paulistana* glosam o tema da viola quebrada enquanto dilaceramento iminente do sujeito. É o momento onde o auto-questionamento e a aguda percepção das contradições do artista, bem como dos rumos que propôs para a arte crítica e autêntica do país, parecem atingir um ponto de insuficiência angustiante. Uma dor que perpassa a poesia, tributária do sacrifício do poeta.

“Onde andam os perdões?
a dor fugiu para as ilhas,
Enquanto a noite nega
Enfermos e agitados
Corpos, corpos, corpos”⁵

É assim também que o poeta se oferece em sacrifício e é entregue ritualisticamente à cidade em “Quando eu morrer” É a tentativa de dar forma às concepções de Mário a propósito da rearticulação do popular em nível erudito; as partes do poeta seguem o mesmo destino da dança dramática do Bumba-meu-boi. Trata-se de um ritual de morte e ressurreição, erigido sob o

5 *Lira Paulistana* in *Poesias Completas*, São Paulo, Martins, 1972, p.292.

signo da fecundidade, do “elemento essencial de luta pela vida”, centrado no boi, nas suas proezas e fugas até ser capturado, morto e repartido para todos. Para Mário, essa última característica confere um sentido coletivizador ao ritual e ao animal, quase como se este fosse uma extensão do próprio homem e de seu trabalho. Assim, o boi surge como símbolo da unidade brasileira:

“(...) E o Bumba representa porventura a mais bela noção crítica de nosso fenômeno nacional, tirada inconscientemente pelo povo brasileiro. Unidade de língua, unidade de religião, várias são as razões inventadas para designar esse fenômeno absurdo que é a unidade brasileira. Talvez fosse mais razoável indicar a unidade do boi. O boi é realmente o principal elemento unificador do Brasil.”⁶

Esse boi, refletindo o inconsciente coletivo através da força simbólica e mística vinculada a aspectos primários de subsistência, confere ao culto uma dimensão de luta pela sobrevivência, de sacrifício santificado. O mesmo sacrifício que o poeta empreende no poema, via articulação culta; o artista doa-se à cidade, ao palco de suas ilusões e derrotas, ele é repartido e entregue, como o boi, ao povo. O artista e sua criação servem à humanidade através do redescobrimento das fontes brasileiras mais remotas e legítimas; o boi. Assim, o intelectual funde-se ao totem, é mutilado, repartido e oferecido à causa que defendeu por toda a vida e à cidade que amou dolorosamente. A preocupação da retomada dos temas populares pelos cultos é inserida no “brasão”, objeto símbolo da coletividade que dá título a um poema de Mário, no qual surge a figura do Boi Paciência. Este boi, como encarnação da ética popular, é o totem que concentra as características legítimas da nação. A imagem do Boi Paciência, presente no poema, remete à valorização do ócio e à idéia de insistência, resignação. A paciência une-se e confunde-se com o sacrifício do boi, do povo e do homem. O Brasão, escudo e arma do poeta, implica o dizer voltado para a identificação da nacionalidade; resignação e suplício que aguardam uma redenção que, no entanto, traduz menos a paz que o sacrifício da dor permanente.

O espírito sacrificial da viola quebrada vive nas imagens do poeta esfacelado e entregue à cidade e a seu país. O constante esforço empreendido

6 Citação de Mário de Andrade por Telê Porto Ancona Lopez in *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, São Paulo, Duas Cidades, 1972, p. 132.

no sentido de dar a dimensão popular da nação é também um rito que o poeta retoma, imprimindo lastro diferenciado onde os níveis de euforia mesclam-se aos de angústia e de dor. É assim que o reconhecimento do trabalho do cantador (e do poeta) na “viola quebrada”, como o ócio necessário remetendo às referências acerca do Boi Paciência, é permeado do sentimento de sacrifício e perseverança, eivado de esperança no compromisso do trabalho poético culto aliado à apreensão dos conteúdos populares. A nota dissonante da canção, talvez como um sentimento que começa a tomar forma, encontra-se na melodia que traduz um lamento. Já na retomada do tema em “Minha viola querida”, desponta a nota dissonante da desilusão, dos caminhos e esforços malogrados do poeta, acrescentando o palco da cidade de São Paulo. O que remete à intensidade contraditória, mas eufórica, dos poemas da *Paulicéia Desvairada*. O mesmo espírito dilacerado está presente em “Quando eu morrer”, tematizando a articulação com o popular através do culto do boi, como na “viola quebrada” através da canção folclórica, reiterando o compromisso e o sacrifício do poeta que se doa ritualisticamente ao país. Nestes poemas, o negativismo intensifica-se, começa a transpassar o tema da viola-lira quebrada, incorporando a utopia nacionalista de fusão do popular e do erudito pelo viés da angústia do poeta. A dor, o dilaceramento e a perplexidade diante da luta impregnam a lira do poeta,

“Ai, que eu vou me calar agora,
Não posso, não posso mais!”⁷

que oferece o aniquilamento de seu corpo à dor da humanidade;

“Dor, a caprichosa dor desocupada que desde milhões de existências.
Busca a razão de ser”⁸

O suspiro infatigável e melancólico do poeta frente a seu compromisso ético, estético e político, vislumbrado através da evolução do tema da viola quebrada, atinge seu limite na angústia dilaceradora da “Meditação sobre o Tietê” A viola ou a lira mutilada do poeta está expressa no corpo que se entrega ao sacrifício, identificado com o rio sujo, nodoso, hostil. A malograda sina do poeta da *Paulicéia Desvairada* culmina no despojamento

7 ANDRADE, Mário. *Grão Cão do Outubro* in *Poesias Completas*, São paulo, Martins, 1972, p. 255.

8 Idem, p. 253.

e sacrifício, na generosidade que pretendia falar em nome da humanidade e agora murmura, rendida, ao Tietê. Rio que é o novo emblema da cidade, transfiguração da outrora “comoção de sua vida”

“Pois que mais uma vez eu me aniquilo sem reserva,
E me estilhaço nas fagulhas eternamente esquecidas,
E me salvo no eternamente esquecido fogo do amor...”⁹

Esse amor a todos os homens, à cidade, à humanidade é o tema amoroso que perpassou a canção da viola quebrada, cujo desdobramento na “Meditação sobre o Tietê” abrange o balanço agônico do percurso estético e ideológico do poeta.

“Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas dos mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...”¹⁰

O rio Tietê se afasta do mar e entra pela terra. Quase como um anti-rio, ele é a metáfora do tempo, da cidade, do percurso do poeta e da razão artística que fecunda e destrói. Destrói velhas estruturas e tenta fecundar uma cultura enraizada na identificação de uma nacionalidade autêntica e unificada.

Mas o rio é também a procedência e o dilúvio anunciados na “Meditação” O arrependimento, o perdão e o sacrifício do poeta. Ou como disse Mário, na citação de Victor Knoll, esse “ideal de uma civilização baseada na preguiça elevada e na paciência, ‘indolente sobre as águas do Tietê’”¹¹, o que remete à imagem do boi Paciência, parte do “brazão” do poeta, fusão do povo brasileiro: terra, trabalho, rito, persistência. O boi é tragado pelas águas parvas do Tietê. O ideal se esfacela no curso do tempo. “O leito impassível da injustiça e da impiedade” traga o poeta, mas o “pequeno bicho da terra derrotado” suporta seu suplício: “no entanto eu sou maior... Eu sinto uma grandeza infatigável”

A paciência engendra um modo de ser que pressupõe o esforço, a insistência, a provação e o sofrimento. Sofrimento do povo e sacrifício do artista, como seu arauto, misturam-se. Na “Meditação”, a desejada articula-

9 *Lira Paulistana* in *Poesias Completas*, p.312.

10 Idem, p.305.

11 KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada*, São Paulo, Hucitec, 1983, p.206.

ção entre o popular e o erudito se faz através do grito agônico e dilacerador do poeta. Esse se confunde com o rio abjeto onde bóiam as suas ilusões, onde o Boi Paciência se afoga e onde a viola-lira é, mais uma vez, visceralmente mutilada.

“Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou.
Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência.
Se afogando, que o peito das águas todo soverteu.
Contágios, tradições, brancuras e notícias,
Mudo, esquivo, dentro da noite, o peito das águas fechado, mudo,
Mudo e vivo, no despeito estrídulo que me fustiga e devora.”¹²

O sacrifício do poeta identificado com o sofrimento do povo expresso na imagem do boi redimensiona o mito da ressurreição: “... podemos ler a paciência, associada à figura do boi, como sofrimento de um povo. O boi Paciência traduz então o sofrimento da presença de um povo. E assim, o boi Paciência exprime também uma *Paixão*. No Bumba-meu-boi há a paixão do boi e em seguida a sua ressurreição.”¹³

A “paixão” do boi e sua ressurreição é retomada na imagem do dilúvio enquanto “paixão” da humanidade e do poeta que se identifica com esta dor e se sente derrotado, apesar da sua “grandeza infatigável”. O rito da purificação do boi é contrastado com o processo de identificação do poeta com o rio insalubre e impiedoso, onde “tudo se desfaz num choro de agonia”. O sacrifício no Tietê talvez implique a redenção no Amazonas, a terra desconhecida, região oculta que compreenderia os aspectos primitivos do país. Essa força desconhecida é oposta ao Tietê, que segue em direção à terra, ao centro, refletindo a cidade, os anseios e as lutas que se travaram em torno dela. A cidade, o ritual do Bumba-meu-boi, assim como a viola quebrada são imagens sacrificiais que redimem, no sentido de fecundar a arte unificada do país. Mas a “Meditação sobre o Tietê” é um ritual de morte; o boi encarnando a possibilidade de unificação do país é tragado e, com ele, as reivindicações do poeta,

“Mas porém, rio, meu rio, de cujas águas eu nasci,
Eu nem tenho o direito mais de ser melancólico e frágil,
Nem de me estrelar nas volúpias inúteis da lágrima!
Eu me revento às suas águas espessas de infâmias,

12 *Lira Paulistana in Poesias Completas*, p.306.

13 KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada*, p.214.

Oliosas, eu, voluntariamente, sôfregamente, sujado
De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas vozes,
Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,
Varando terra a dentro no espanto dos mil futuros,
À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!
Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há de nascer.”¹⁴

mesmo que, no seu horizonte, possa ser vislumbrada a esperança em alguma redenção futura:

“(...) E a cidade me chama e pulveriza,
E me disfarça numa queixa flébil e comedida,
Onde irei encontrar a malícia do Boi Paciência
Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra,
Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa,
Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar (...)”¹⁵

O percurso engajado da obra do poeta é identificado ao rio. A impregnação da dor humana é a purificação às avessas, repleta do fel do Tietê, introjetada num lamento subjetivo, nas “mãos que me traem, / Me desgastaram e me dispersaram por todos os descaminhos, / Fazendo de mim uma trama onde a aranha insaciada / Se perdeu em cisco e pólem, cadáveres e verdades e ilusões.” O oferecimento em sacrifício instaura a consciência de culpa, o desejo do perdão de si mesmo e a redenção impossível, tragada pelas águas pútridas no “eterno imenso rígido canal da estulta dor.”¹⁶

O espírito da viola quebrada persiste, numa gradação angustiante e auto-crítica, no sentido da luta que se traduz em lamento cujo auto-perdão implica a redenção que, por sua vez, requer a insaciável e dolorosa entrega do poeta ao sacrifício da dor permanente.

“Eu fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens.”¹⁷

Esta consciência dilacerada e contraditória estaria expressa num per-

14 *Lira Paulistana* in *Poesias Completas*, p. 306.

15 Idem, p. 313.

16 *Lira Paulistana*, p.311.

17 Idem, p. 306.

sonagem de Mário, cantador e compositor, que surge quase como um porta-voz do autor. Este é Janjão d' *O Banquete*, alguém que expressa o drama do artista erudito que apreende os conteúdos populares buscando “melhorar a vida”, e concebe a arte como um sintoma da insatisfação humana, como uma resposta à imperfeição. O personagem discursa a propósito da luta do artista que é a de absorver as técnicas que expressem a consciência de crise, e que sejam revolucionariamente orientadas. Mas este artista reconhece que a destruição proposta pelo Modernismo foi o início de um processo maior, e que a sua função é a de construir “germes malsãs”, elementos potencialmente destruidores que possam servir às gerações futuras, eventualmente mais próximas da noção de coletividade. E é neste ponto que se instaura a aguda contradição do poeta que reconhece sua origem burguesa e recusa a hipocrisia, colocando a noção de individualismo ao lado da consciência da arte como servidão social. Acrescente-se a isso a noção de sacrifício, que pressupõe o amor à humanidade entremeado de subjetivismo como desdobramento da sua peculiar concepção de coletividade.

“Eu amo essa humanidade que eu inventei, eu amo com raiva! Eu amo apavoradamente (...) eu tenho medo! Eu tenho medo dessa realidade monstruosa que é mais forte que eu!”¹⁸

O lamento pela dor do mundo confunde-se com a dor íntima do poeta e a noção de sacrifício. Essa humanidade temida e amada engendra a contradição trágica do ato artístico; o sujeito confunde-se com ela, a ama, a teme, sacrifica-se por ela e absorve sua dor.

“Talvez seja horrível dizer: mas eu amo o povo porque ele é uma projeção de mim, amo ele enquanto ele faz parte apenas dessa humanidade que eu não sou, mas que exijo, porque só existo porque fiz ela existir.”¹⁹

Novamente é a dor da viola quebrada. Janjão é um compositor que faz música “à feição das tendências do povo” mas que reconhece dolorosamente que forjou uma humanidade que é a projeção dele mesmo. Daí essa dor generalizada que percorre os ideais e os sentimentos do poeta. O reconheci-

18 ANDRADE, Mário. *O Banquete*, p.65.

19 Idem, p. 64.

mento da humanidade que inventou e que ama “apavoradamente”, refletida na consciência punitiva que teme a hipocrisia, pode também ser identificada num poema d’ *A Costela do Grão Cão* onde, mais uma vez, há a retomada do tema da viola quebrada:

“E a vida, como viola desonesta,
Viola a morte do ardor, e se dedilha...
Fraca”²⁰

A viola que “viola a morte do ardor” é a própria poesia imersa nas contradições do percurso do poeta, de onde não mais pode ressurgir intacta. Impregnados de dor, a viola e o artista tomado de resignação continuam a luta insistindo na arte que deve “melhorar a vida”, mesmo que a criação “se dedilhe...fraca”

A aguda contradição do poeta é também a da técnica. Ele reconhece as conquistas e o potencial revolucionário do Modernismo, mas observa que “as formas futuras serão sempre um me atirar no abismo”, pois a sua noção de coletividade não seria, como confessa, legítima, mas forjada. A recusa do processo construtivo da arte por oposição à “obra malsã”, inacabada, destrutiva e de combate, remete ao dilaceramento dos ideais nacionalistas do poeta. Talvez a utopia da destruição que fecunda tenha sido, inversamente, uma construção. Mais uma contradição entre os ramais do poeta, intensificando sua dor, já que “construir seria uma falsificação insuportável de mim”

O caminho nacionalista que Mário propôs para a arte do país implicava uma obra social profundamente atada à noção de individualismo. A aguda percepção da dor e do sofrimento humanos é introjetada, como penitência inevitável, pelo poeta. Seu percurso é o da busca do perdão e da possibilidade de redenção, vislumbradas através do sacrifício da dor permanente. Uma dor agônica, que é quase uma promessa de felicidade.

Assim, a articulação do popular em nível erudito expressa na canção e o desenvolvimento das nuances negativas do projeto nacionalista mariano, retomado nos poemas d’ *A Lira Paulistana*, desnudam o admirável esforço do artista dedicado e sacrificado à humanidade. Empenho que se reflete na lágrima de angústia do poeta, na máscara do cantador com a sua viola quebrada e no símbolo do Boi Paciência, profanamente tragados pelas águas parvas do Tietê.

“Mas eu sei que em tua face não culpada

20 *A Costela do Grão Cão* in *Poesias Completas*, p.245.

Estará inscrita a lágrima que eu choro”²¹

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. vol.3. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.
_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins.
_____. *O Banquete*. 2° ed, São Paulo, Duas Cidades, 1989.
_____. *Poesias Completas*. 3°ed, São Paulo, Martins, 1972.
KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada*. São Paulo, Hucitec, 1983.
LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
TATIT, Luiz. "O Cancionista – composição de canções no Brasil" (Tese, 1989).
WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

ABSTRACT: The theme of “broken viol” song by Mário de Andrade refers to the metaphor of his lyre and his creative poetry process. The ruinen lyre as the figure of broken viol is a reiterated theme of his work which alterations imply the correlativeness with the poet’s way involved with the popular culture subject and the course of erudite art in his country. The viol acquire proportions of emblem; it is the poet sufferances, his desillusions and the deependless the crises conscienses runing into the crescent anguish with permeate the sacrificious intentions of his work.

Key-words: Viol; nationalism; popular culture; sacrifice.

21 *Lira Paulistana* in *Poesias Completas*, p. 302.

PALAVRA DE JORNAL – A LINGUAGEM INTERMEDIÁRIA

Thais Montenegro Chinellato*

RESUMO: Procura-se identificar o nível médio de linguagem no jornal *Folha de S. Paulo*, a partir de diferentes exemplos de suas editorias.

Palavras-chave: Texto jornalístico, norma lingüística média.

Em seus conteúdos, jornalismo é produção de bens simbólicos que se veiculam na materialidade da língua. Seja informativo ou opinativo, o jornal diário da grande imprensa, em suas diferentes editorias, oferece ao leitor um exercício variado de linguagens de que resulta uma variante média marcada por licenças de estilos e deslizes gramaticais. Para esboçar a identificação dessa norma veicular, vêm a propósito exemplos recentes da *Folha de S. Paulo*. Sua proposta de modernidade introduz e descarta modismos, dá espaço a inovações, valoriza a expressão oral e revê o próprio fazer jornalístico, entre as discussões dos editoriais e os cometimentos dos *fait-divers*.

Pronome oblíquo em início de oração, gíria e calão empregados por Paulo Francis, em 1985, quando publicava artigos na *Folha de S. Paulo*, são alguns dos exemplos recolhidos por Edith Pimentel Pinto para definir o padrão do jornalismo: “o que contribuiu para fazer da linguagem jornalística uma espécie de língua veicular, que todos entendem e que podem facilmente adquirir” são as aventuras lingüísticas de alguns escritores que preferem trabalhar os potenciais da língua a acatar prescrições gramaticais. Assim, “na imprensa diária, é muito mais na matéria assinada por jornalistas que também são literatos que ocorrem desvios afrontosos (geralmente voluntários), em relação à gramática, do que na matéria de responsabilidade do jor-

* Doutoranda em Semiótica e Lingüística Geral (FFLCH/USP) e professora das Faculdades Anhembi/Morumbi, Fundação Cásper Libero e Universidade Paulista.

nal”, pois, como escritores, levam para o jornalismo o que praticam na literatura¹

Já Edward Lopes, indo além da concepção (considerada vaga e parcial) de que a língua é meio de expressão para a cultura de uma comunidade, enquadra a linguagem jornalística numa norma média, observando a obrigatoriedade do reconhecimento dos diferentes segmentos sociais – “o povo e a elite” Cada qual, com sua cultura própria, apresenta traços gramaticais peculiares que permitem a identificação da gramaticalidade das normas culta e popular. A oposição entre ambas tende a ser “mitigada” no interior de uma norma *média* de “caráter conciliador -, nascida, precisamente, de uma combinatória interseccionante dos traços diferenciais das outras duas. É essa norma média que é chamada a definir a gramaticalidade da língua que serve de meio de expressão para o *mass media*, o jornal, o rádio, o cinema, o *best-seller*, o livrinho paradidático, a HQ e, sobretudo, a televisão”. A variedade de uso do idioma, assinala Edward Lopes, implica o confronto e a evolução entre classes sociais numa deriva própria, pois existem em nosso universo semiológico “uma língua popular, uma língua de massa e uma língua culta porque existem convivendo de um outro modo, nesse universo, uma cultura popular, uma cultura de massas e uma cultura de elite”².

Na amplitude que lhe é própria, a variedade média da *Folha de S. Paulo* acomoda certo descuido nas notícias, superlativa qualidade nos ensaios e permanente relaxo nos anúncios. Os desalinhos lingüísticos (a maior incidência está na reportagem local) não inquietam o leitor menos atento, que, pela exemplaridade atribuída aos textos jornalísticos, acaba por assimilar o código da língua nesse modelo diário, com o mesmo crédito dado ao compromisso do veículo com a informação.

Os resenhistas às vezes surpreendem com termos que se banalizaram pela reiteração; talvez seja esse um dos percursos de alguns modismos inconvenientes dos quais se apropriaram escritores acadêmicos e o vulgo. É o caso da conjunção temporal “enquanto” eventualmente empregada como nexo de comparação, como por exemplo, na frase “o conto enquanto narrativa de ficção...” O destino desse “enquanto” é o mesmo da locução “a nível de”, que seria apenas impertinência semântica se não fosse também imprópria (já que a forma preferível é “em nível de”). Seu uso fático – porque esvaziado

1 PINTO, Edith Pimentel. *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Ática, 1986, p. 37-50.

2 LOPES, Edward. *A palavra e os dias*. São Paulo – Campinas: UNESP/UNICAMP, 1993, p. 28-37.

de significação e repetível como fórmula de comunicação – sobretudo entre falantes da variante média da língua, torna-a uma espécie de curinga disponível para compensar a imprecisão vocabular. Com ares de esquerda festiva, é uma fracassada tentativa de sofisticação.

No rol das displicências gramaticais estão os acentos de crase, a colocação pronominal, a pontuação, a concordância, a acentuação, as frases precariamente construídas e as idéias frágeis em sua concatenação. Nos exemplos mais recorrentes ignoram-se as locuções adverbiais femininas e a fusão de preposição com artigo. Os títulos também não escapam desses lapsos, nem mesmo na primeira página. No uso de pronomes oblíquos átonos alguns redatores parecem desconhecer a força atrativa de advérbios e conjunções subordinativas³. Há também tiques de que o noticiário policial é recordista; além das repetições de palavras, há quebra de contigüidade nas interpolações de trechos narrativos, descritivos e depoimentos.

Quando se trata de assunto polêmico ou de repercussão, pode surgir humor onde deveria haver indignação. A inabilidade discursiva (ou seriam pressa e distração?) gera construções sintáticas proibitivas, redundâncias e confusões semânticas. Um exemplo desairoso é o da notícia que relata a fuga da psicóloga Gleica Maria Pontes que, em 1993, foi seqüestrada e mantida acorrentada durante 17 dias num buraco cercado por matagal: “diante do desespero tentou cavar um túnel para fugir com as unhas” No episódio, o que existe de patético torna-se risível, pois há interferência de um sentido inesperado, num processo que Henri Bergson estudou com propriedade para afirmar: “o riso é gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”⁴

Se considerarmos desviatória a cena, em razão do estranhamento produzido pela construção sintática, confirmaremos a observação de Bergson, segundo a qual o riso “só pode acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou sobretudo uma contradição em termos” Mais adiante ele completa: “Rimo-nos sempre que nossa atenção é desviada ao aspecto físico de uma pessoa, quando esteja em causa o moral”⁵, já que a expressão *fugir com as unhas* ganha o sentido risível que lhe dá o adjunto

3 “Evaristo Macedo alimenta todas ambições do Santos”, “Notas ligam Pau Brasil a campanha de Maluf”, “Não chores por mim Argentina”, “Há excessões” “Mau-estar” “Hoje, se gasta bilhões” “Às vezes usa-se uma palavra”, “não é se não menor” “Era Ricardão prá cá, Ricardão prá lá” “encima” etc.

4 BERGSON, Henir. *O riso*. 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar, s/d, p. 50.

5 *Idem*, p. 62.

adverbial de companhia (quando deveria ser de instrumento), pois parece que as unhas lhe serviriam de acompanhantes.

A seleção vocabular imprópria é também fator de estranhamento, com agravante, quando ocorre no título: em “Uno é o carro mais possuído”, o que seria apenas um verbo no particípio passado (“possuído”) torna-se um adjetivo marcado pelos investimentos religiosos dos cultos afros (condicionados pernosticamente por algumas seitas neopentecostais) – supõe um estado de obsessão por entidade espiritual. No caso da notícia, por afinidade com o campo semântico de carros, seria recomendável o termo *vendido*. A incongruência também não fica atrás, como na notícia de um acidente num parque de diversões, numa cidade interiorana. O título diz: “duas mulheres”; a matéria diz “Duas meninas” e a idade de ambas (16 e 23 anos). Bastaria a palavra *juvens* para resolver a distância etária e a comunhão entre texto e título. Como se não bastasse, o *lead* resume: “Cabine de brinquedo giratório se solta e voa 40m no interior de SP”. Não é necessário recorrer à espiritualidade de Bergson para perceber o que há de bizarro na ambivalência desse voo, que só se esclarece com a completude das informações.

BRINQUEDO MATA DUAS MULHERES

Duas meninas morreram por causa da queda de uma das cabines do brinquedo Enterprise, no parque de diversões Intercontinental, instalado na Vila Omar, em Americana. Cleide Geralda Lucas Besson, 23, e Sirlei Rosa de Oliveira, 16, foram arremessadas a 40 metros e caíram no chão.

Esse esforço nos detalhes, na busca de enunciados mais referenciais, tem no texto *feito de realidade*, observa Nilson Lage⁶ Por não exigir do leitor conhecimento preestabelecido, e sendo um tipo de acontecimento sem classificação, mas que apresenta notabilidade por suas relações circunstanciais, configura um *fait-divers*: “enquanto a informação depende, para ser avaliada ou compreendida, de uma situação (política, econômica ou artística), o *fait-divers* interessa por si mesmo”⁷ O *lead* preenche uma das estratégias do *fait-divers* – dar a informação angustiante “que se esclarecerá em seguida: estima-se que o caráter surpreendente da proposição levará o leitor

6 LAGE, Nilson. *A linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1990, p. 42.

7 *Idem*, p. 42.

a prosseguir e, afinal, *desmontar* o enigma, recompor o equilíbrio, consumindo a interpretação da realidade que lhe é oferecida”⁸.

No que se refere a problemas gramaticais, os exemplos multiplicam-se nos anúncios, em especial no *Classiline*: ortografia, acentuação e pontuação interditas talvez devam sua recorrência à precariedade de conhecimentos que começa com a mensagem ditada pelo anunciante e se prolonga na anotação dos operadores de telemarketing. Direcionados a um público anônimo e diversificado, a maioria dos textos tem o vocativo como apelo comum, destituído de sua principal marca – a vírgula – esquecida em favor de uma crase intuída: “à você mulher só”, “à ela”, à quem”...

Mas há a diligência antiga das crônicas de Carlos Heitor Cony, somando irreverência e erudição na medida certa para o humor crítico. Ficando com o excedente da notícia por opção, ora prosaico, ora solene, o hibridismo de sua linguagem faz o produtivo enlace entre a norma de prestígio e o coloquialismo, resumindo o que o simples pode ter de interessante. Já a fórmula canônica da dissertação e a observância à chamada norma culta têm nos editoriais seu melhor padrão. Mas é nos textos ensaísticos que se ajustam as variantes da língua: o calão, a gíria e os estrangeirismos (muitas vezes pedantes e artificiais). Vários articulistas alternam-se na interpretação de temas das humanidades ou na discussão dos acontecimentos de vanguarda. Marcelo Coelho é o mais instigante pela rutilância de seu entono crítico e pela mobilidade temática que o deixa à vontade para falar, como um discípulo de Montaigne, da embalagem do bombom *Sonho de Valsa* aos poemas de Manoel de Barros.

Seu descritivismo encena imagens que excedem os recursos da pintura impressionista. Como quem assimilasse o estro que animou Chateaubriand, no século XIX, Marcelo Coelho procura a caracterização singular, a metáfora imprevisível, o julgamento incisivo. É um artífice das virtualidades e do inventário de produtividade da língua. Poucos ousaram falar mal publicamente do Masp; ele o fez num texto ousado, do qual uma seqüência enumerativa bastaria para demover Lina Bo Bardi de seu projeto:

Não, o Masp não canta. Balcão, platibanda exposta sobre o parque Trianon de um lado, traço de concreto sobre o abismo da Nove de Julho do outro, ponte paralela, travessão obediente ao sentido da Paulista, lugar de vento e de frio, eletrodoméstico gigante, torre Eiffel

8 *Idem*, p. 48.

derruída, modernidade suspensa entre mendigos, vácuo, escavação, espécie de soluço ou flatulência urbana, o Masp precisa de um pouco de cor. Precisa ser preenchido com significados casuais; necessita de um pouco de delírio e de festa mercantil.

No ensaísmo jornalístico estabelece-se uma relação metonímica entre o articulista e o jornal – este fala pela voz daquele, transferindo a representatividade de seu ponto de vista, o impacto de seus manejos retóricos, a contundência de seus argumentos. Ambos se autorizam no que parece ser uma dialética da cumplicidade. Quando se trata da crítica, aquele que reseña ou comenta analiticamente uma peça de teatro, uma obra literária, um filme ou lançamento musical produz, na denominação de Marilena Chauí, o discurso da competência⁹. O jornalista é investido de autoridade (notadamente o que tem artigos assinados), assim como o cientista, o governante, o padre.

Eni Pulcinelli Orlandi distingue como *leis do discurso*, tais como enunciadas por Ducrot, a informatividade, o interesse e a utilidade: “são leis gerais válidas para o comportamento lingüístico em geral”¹⁰. Sob essa perspectiva podemos aproximar, por exemplo, os discursos pedagógico e jornalístico. Se, para Eni P. Orlandi, o pedagógico “aparece como *algo que se deve saber*”, o jornalismo, opinativo e interpretativo, dele se aproxima pela mesma finalidade e pelas mesmas leis, valendo-se igualmente dos recursos da palavra e do conhecimento.

Em sua forma mais autoritária, o professor hipertrofia a própria autoridade, produzindo “um discurso individualizado em seu aspecto estilístico e de perguntas diretas e sócio-cêntricas: ‘não é verdade?’, ‘Percebem?’, ‘Certo?’ etc”¹¹. No caso do jornalismo, a matéria assinada individualiza a opinião: a fundamentação persuade e os artifícios de estilo (figuras de linguagem principalmente), torneios frásicos e relações histórico-sociais ganham os efeitos de sentido que encontram ressonância no leitor impressionável. Os textos críticos configuram um canal de persuasão que ao articulista é dado explorar pela subjetividade de seus juízos e pelo aval de sua autoridade. Quando esse discurso excede no impressionismo de seus apontamentos, resvala para o autoritarismo. Um exemplo extremado encontramos na crítica

9 CHAUÍ, Marilena. “O discurso competente” In: *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981, p. 3-13.

10 ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento*. 2a ed. Campinas/São Paulo: Pontes, 1987, p. 87.

11 *Idem*, p. 17.

de Luís Antônio Giron, a propósito do álbum póstumo do cantor Cazuzza (“*Por aí...*”). Pode-se estancar diante das expressões valorativas, ouvir o disco e concordar. Mas pode-se, pela memória sensível, achar que a morte deprimente do músico teria no achincalhe da crítica um réquiem imerecido:

Foi a partir de “Burguesia” que o músico iniciou o próprio funeral em vida. Seus versos perderam o prumo e a voz caiu na senilidade precoce. Em Cazuzza, a morte cumpriu função de melancia no pescoço. Não precisava disso. Deveria ter tido consciência de parar enquanto era tempo. (...) Trata-se de um disco inaudível porque documenta um percurso findo e mal-articulado. A eternidade é um gênero de difícil prática e, para quem ansiava por ela, esse “Por aí...” tem o efeito inverso: consiste num produto com validade vencida, tributário de uma errância excessiva.

Cazuzza consolidou seu sucesso ao construir sua própria arte tumular. Foi um Tutankamon do pop brasileiro. Como o faraó, Cazuzza autofetichizou-se necrofilicamente. Em vida, tratou de lançar em torno de si a fumaça da ameaça letal, chamando atenção para sua estética tardo-contracultural. Após o último êxtase de consumo que deve provocar, vai esperar três milênios para adquirir algum interesse arqueológico.

Se consideramos as assimetrias de linguagem que vão de um caderno a outro, as variantes de norma sucedem para corresponder à sobriedade dos editoriais e aos maneirismos do Folhateen – que muitas vezes parece ignorar no adolescente o gosto pela forma elaborada do texto ou um roteiro de leitura que incluía as páginas nobres do jornal e seus artigos de fundo. Entre um e outro “*Erramos*”, o jornal retifica seus equívocos, mas as incúrias redacionais continuam procurando soluções lingüísticas no vestibular. Há aquelas que podem passar despercebidas ao leitor apressado, mas não passam pela compulsória reflexão do vestibulando, como no texto usado na segunda fase da UNICAMP/96 – “Raios X revelam o torcicolo mais antigo” – publicado em 4/1/96. Chamava-se a atenção do candidato para três impropriedades (obviedade, informação contraditória e leituras indesejáveis) num parágrafo onde se lia: “O especialista afirma que o homem pode ter vivido dias antes de morrer” Olhar para os próprios problemas de comunicação faz da metalinguagem um instrumento de avaliação. Nesse papel estão o

ombudsman e a coluna de Josué Machado (*Dito e escrito*): incidem sobre o fazer do próprio veículo para apontar-lhe as falhas informativas, ideológicas e lingüísticas, freqüentemente com tiradas e chistes espirituosos.

Mais que padronizar procedimentos redacionais, a criação do *Manual de Redação da Folha*, em 1984, tinha em vista “reunir um sistema de regras capaz de consolidar a cultura jornalística acumulada nas décadas anteriores” Considerada uma das iniciativas renovadoras da *Folha*, “foi lido e criticado nas redações e nas escolas de Comunicação. Foi o primeiro texto desse tipo a ser colocado no mercado, para consumo de leitores, servindo como um compromisso público do jornal com seu programa de ação. Tornou-se um *best-seller* e obrigou concorrentes a também produzir ou renovar seus manuais”¹²

Tendo no manual de redação o seu receituário e nas páginas do jornal a sua consumação, a variante média distingue a linguagem jornalística num contexto de pluralidade cultural de que é simultaneamente modelo e reflexo, como proposta de modernidade na escrita. O trema e a mesóclise foram abolidos, o verbo *assistir* tornou-se (opção moderna) apenas transitivo direto, a próclise é recomendada mesmo não havendo palavra atrativa para o pronome. Neologismos (incluindo trocadilhos), vocábulos gírios, calão e registros próprios à expressão oral (incluindo impropérios) aparecem em algumas colunas, artigos assinados e na transcrição de entrevistas, de modo que as variantes consideradas subnormas nobilitam-se no espaço prestigiado do jornal.

Dessa forma, o jornal abre-se ao sistema produtivo da língua, tendo como retaguarda a função prescritiva do manual de redação, consolidando a normatividade média da língua que igualmente transita no livro didáticos: desde a década de 70 os compiladores transcrevem textos jornalísticos, sobretudo a crônica – concisão e irreverência são ótimos atrativos para introduzir a gramática. Com o programa “Leituras do Mundo Contemporâneo: a utilização pedagógica do texto jornalístico”, a Escola do Futuro (USP) ensina a pluralidade de usos interdisciplinares do jornal como material paradidático em salas de aula da rede pública e particular de 1º e 2º graus¹³.

12 FRIAS, Filho Otávio. “O antimanual” In *20 textos que fizeram história*. Folha de S. Paulo, 1991, p. 263-270.

13 O pesquisador Gilberto Figueiredo Martins, responsável pelo projeto, orienta professores de todas as disciplinas, em escolas conveniadas da capital e do interior. A Escola do Futuro, coordenada pelo prof. Fredric Michael Litto, desenvolve pesquisas interdisciplinares sobre linguagens alternativas.

A língua ensinada na escola é um modelo legitimado por uma sociedade de organização capitalista que orienta também o jornalismo, cuja norma média combina valores fixados na tradição escrita e o alcance da linguagem funcional. Detendo-se na relação língua-cultura-mídia-educação, Alfredo Bosi atesta que a manutenção dessa modalidade está garantida num meio que, crescendo com a cultura de massa, atua como agência de aculturação¹⁴. Na consolidação dessa modalidade média no jornalístico, para ganhar feição de agenciamento, articula-se uma estrutura de poder baseada nas relações entre *poder-fazer-saber* e *poder-fazer-querer*, segundo Cidmar Teodoro Pais¹⁵. Assim articulados, *saber e poder* (saber informar, poder influenciar), atingem o leitor pelo crédito na habilidade discursiva (e no status do veículo), muitas vezes dissimulando um caráter manipulatório¹⁶.

O leitor é, portanto, receptivo a essa articulação simbólica cujas forças definem *quem* pode lidar com fenômenos lingüísticos e sociais, e *como* fazê-lo. Qualquer que seja a *leitura* que se faça do jornal, seu bem simbólico para consumo continua apresentando comprometimentos na linguagem. Sofre, ainda que eventualmente, com a invigilância de redatores esquecidos não só das exigências da língua, mas da atenção do leitor mais exigente, apesar do empenho de suas editorias e dos novos sistemas informatizados (divulgados pela *Folha* em dezembro de 95) que asseguram melhor qualidade redacional. Uma pesquisa realizada por professores de seis colégios de São Paulo constatou que “*A Folha* é o jornal que contém menos erros de português em comparação com outros três jornais do país” (FSP, 21/1/96).

Na sucessão de edições não desaparecem vícios e inovações de que o jornal é provedor. Sua norma média é realimentada no contínuo de sua periodicidade. O que há de transitório na imprensa ganha permanência nos livros didáticos. O aproveitamento da matéria jornalística para fins pedagógicos intensifica o uso das variantes funcionais na educação. Assim, a norma culta, tida como legítima – pelo caráter oficial que lhe atribui o ensino – cruza com a variante intermediária, legitimada pela autoridade que lhe dá o presépio jornalístico. Enquanto a primeira é imposta pela escola, a segunda insinua-se pelo jornal.

14 BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 236.

15 PAIS, Cidmar Teodoro. *Revista Brasileira de Lingüística*. V. 7, São Paulo: Global, 1987, p. 47.

16 A propósito do discurso persuasivo, Adilson Citelli discute vários exemplos em seu livro *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1986.

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri. *O riso*, 2ª ed.. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. “O discurso competente” In: *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1986.
- FRIAS, Filho Otávio. “O antimanual” In: *20 textos que fizeram história*. Folha de S. Paulo, 1991.
- LAGE, Nilson. *A linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1990.
- LOPES, Edward. *A palavra e os dias*. São Paulo/Campinas: UNESP/UNICAMP, 1993.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento*. 2ª ed. Campinas/São Paulo: Pontes, 1987.
- PAIS, Cidmar Teodoro. *Revista Brasileira de Lingüística*. V. 7, São Paulo: Global, 1987.
- PINTO, Edith Pimentel. *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Ática, 1986.

ABSTRACT: Identifies the average level of language used in the newspaper *Folha de S. Paulo* based on different examples from its editorial sections.

Key-words: Newspaper text, average level of language.

CONFERÊNCIAS

REFLEXÕES SOBRE OS ESTUDOS DO TEXTO E DO DISCURSO*

Diana Luz Pessoa de Barros**

RESUMO: Nesta conferência apresenta-se uma reflexão sobre os estudos do texto e do discurso, em geral. A conferência organiza-se em três partes: a primeira, sobre o lugar dos estudos do texto e do discurso entre as teorias da linguagem, as diferentes perspectivas existentes nos estudos do texto e do discurso e o denominador comum delas, a posição “frágil” desses estudos e as críticas mais freqüentes que sofrem; a segunda, sobre o debate já desgastado e sempre retomado entre análises “internas” e “externas” do texto, e sobre a necessidade de gramáticas textuais e discursivas; a última, sobre os papéis e funções dos estudos do texto e do discurso, em geral, e no Brasil, em particular.

Palavras-chave: estudos do texto e do discurso; instabilidade lingüística; funções dos estudos do texto e do discurso; gramáticas textuais e discursivas.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não foi uma escolha fácil a desta prova: decidir-me por uma aula-conferência ou pela comunicação, como em um congresso, de um trabalho desenvolvido e de seus resultados; optar por uma reflexão crítica de conjunto do campo de conhecimento em que me inscrevi para o concurso, o dos estudos do texto e do discurso, ou por um aspecto pontual e mais aprofundado em uma dada perspectiva teórica; tratar de textos e discursos em geral ou dos textos falados em particular, pois a eles tenho-me também dedicado nos últimos quinze anos, essas escolhas exigiram de mim decisões de várias ordens – de política universitária (o que

* Conferência proferida no dia 30 de abril de 1996, como uma das provas do Concurso para Professor Titular junto ao Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

** Universidade de São Paulo

se espera de um professor titular: abordagens verticalizadas dos problemas ou visão crítica de conjunto de sua área de especialidade); de caráter afetivo-emocional e ideológico (na última etapa da carreira, é o professor ou o pesquisador que deve tomar a frente?); e até de direção persuasivo-argumentativa (o que poderia interessar mais ao público presente?).

Depois de vários esboços, de muitas dúvidas e de conversas de corredor com colegas diferentes e amigos de sempre, a decisão foi tomada.

Proponho-lhes, assim, uma aula-conferência em que farei uma reflexão mais geral, mais horizontal, sobre os estudos do texto e do discurso. As razões da escolha são, entre outras, a convicção de que o Memorial e sua argüição constituem já a prestação de contas à sociedade de minha vida de pesquisadora: as investigações que desenvolvi, os resultados a que pude chegar, os trabalhos que publiquei, as comunicações que apresentei, as pesquisas que orientei, os projetos de que participo.

Já as aulas que ministrei e as conferências que fiz são sempre uma abstração, concretizadas apenas, no Memorial, por ancoragens no tempo e no espaço de sua realização.

A aula de hoje foi preparada como uma aula para todos os alunos que tive: os bons e os maus, aqueles para os quais tive alguma importância, aqueles para quem fui apenas um professor a mais, alunos que por mais de vinte e cinco anos ouviram-me falar de textos e de discursos, que aprenderam comigo e muito me ensinaram, que riram comigo e até de mim, que se emocionaram e me emocionaram. Meus alunos, enfim.

Organizei esta conferência em três partes: a primeira, sobre o lugar dos estudos do texto e do discurso entre as teorias da linguagem, as diferentes perspectivas existentes e o denominador comum delas, a posição “frágil” desses estudos e as críticas mais freqüentes que sofrem; a segunda, sobre o debate já desgastado e sempre retomado entre análises “internas” e “externas” do texto e sobre a necessidade de gramáticas do texto e do discurso, questões que explicam a escolha teórica que fiz pela semiótica narrativa e discursiva; a última, sobre os papéis e funções dos estudos do texto e do discurso em geral e no Brasil, em particular.

Antes de passar à primeira parte, quero apenas mencionar que não farei, na conferência, distinção entre texto e discurso, tendo em vista meu interesse em aproximar estudos do texto e do discurso.

1. ESTUDOS DO TEXTO E DO DISCURSO: PERSPECTIVAS E CRÍTICAS

Se os estudos de Saussure, de reconhecida importância para situar a lingüística entre as ciências humanas, para estabelecer seu objeto, limitaram o campo de possível interesse do lingüista, ao separarem rigidamente a língua da fala, o lingüístico do extralingüístico – por má interpretação do mestre, dizem alguns, por necessidade do momento histórico em que se transformavam os estudos da linguagem, afirmam outros, ou por razões ideológicas, consideradas as condições de produção do texto de Saussure, insistem terceiros – , os estudos que a partir de então se desenvolveram procuraram de modos diversos preencher os espaços entre as dicotomias estáveis, resgatar, do exílio da fala, elementos mais de interesse do estudioso da linguagem. Se Saussure designou a língua como objeto da Lingüística, recortando-a dos fatos “heteróclitos” da linguagem, os estudos posteriores mantiveram, com outros nomes e novas definições, a distinção entre o que cabe ao lingüista examinar e o que é da alçada de outras ciências ou disciplinas, mas reviram e retomaram posições postas de lado pela lingüística saussureana, alargaram seu campo de estudos, deixaram, enfim, os trilhos previamente assentados. Essas mudanças ocorreram sobretudo quando os lingüistas se debruçaram mais seriamente sobre questões de significação e sentido. Cito Benveniste, quando aponta a direção empreendida pelos estudos lingüísticos desta metade do século e mostra sua novidade:

“Commençons par observer que la linguistique a un double objet, elle est science du langage et science des langues. (...) C’est des langues que s’occupe le linguiste; et la linguistique est d’abord la théorie des langues. Mais dans la perspective où nous nous plaçons ici, nous verrons que ces voies différentes s’entrelacent souvent et finalement se confondent, car les problèmes infiniment divers des langues ont ceci de commun qu’à un certain niveau de généralité ils mettent toujours en question le langage (Benveniste, 1966: 19).

Esse caminho, a meu ver, fez-se pela ruptura de duas barreiras: a que impede a passagem da frase ao texto, a que separa o enunciado de sua enunciação. Alguns estudiosos procuraram vencer a primeira barreira, outros saltaram a segunda, muitos trataram de derrubar ambos os limites. No primeiro caso, devem ser mencionados os estudos de Harris

que, sem fugir dos pressupostos da teoria distribucional, propõe, com método formal e prescindindo do conteúdo, que se examine a estruturação global do texto.

Já as teorias pragmáticas, por exemplo, vão além da segunda barreira, retomam ao extralingüístico elementos situacionais indispensáveis à constituição do sentido do texto e descrevem e explicam os laços que unem enunciação e enunciado. Agrupam-se entre as pragmáticas teorias diferentes que têm, porém, em comum, o fato de procurarem aumentar a “fatia” da linguagem que tradicionalmente cabe aos estudos lingüísticos, pela recuperação de uma parte do “caos” da fala e pela consideração de certas condições de uso da língua. Os fatos pragmáticos ou de interação social do homem na e pela linguagem são definidos, por essas teorias, como fatos de língua ou de competência do falante, isto é, como fenômenos sistemáticos, que fazem parte das regras que o falante domina para usar a língua.

Os estudos do texto e do discurso, por sua vez, caracterizam-se pela ruptura das duas barreiras, ao mesmo tempo: vão além da dimensão da frase e se preocupam com a organização global do texto; examinam as relações entre a enunciação e o enunciado e entre o enunciado e os fatores sócio-históricos que o constroem.

Esses caminhos novos trouxeram aos estudos da linguagem mudanças significativas de posicionamento e não apenas acrescentamentos: deixou-se de ver a língua como lugar de representação apenas de significados objetivos, para considerá-la como meio convencional de agir no mundo (veja-se a pragmática dos atos de linguagem); passou-se a considerar a linguagem, por natureza, como um instrumento de argumentação e não somente de informação (vejam-se os estudos de Ducrot e as teorias da argumentação); concebeu-se o texto (ou o discurso) e não mais a frase como unidade de sentido, tomando-o como o objeto dos estudos lingüísticos e condicionando a descrição das frases ao exame satisfatório dos mecanismos de organização textual (vejam-se as teorias do texto e do discurso em geral e os escritos precursores de Bakhtin); colocou-se a intersubjetividade como anterior à subjetividade, ou seja, a relação entre interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto (vejam-se os estudos de Bakhtin, as diversas teorias pragmáticas e a análise da conversação); caracterizou-se o discurso como lugar ao mesmo tempo do social e do individual: é da relação entre a invariante do sistema e a variação social que surge o sentido do discurso, e sua articulação com a sociedade não é fortuita e ocasional ou secundária e acessória;

definiu-se a linguagem pelo dialogismo em suas duas acepções, a do diálogo entre interlocutores, já mencionada, a do diálogo que cada texto mantém com outros textos.

Essas novas posições criaram um novo objeto (ou mais de um) dos estudos lingüísticos, com as características apontadas: ao mesmo tempo social e individual, instrumento de argumentação e de informação, fundado pela interação ou pelas relações intersubjetivas que antecedem e criam a subjetividade, de dimensão maior que a da frase e com organização própria, constitutivamente dialógico, ou mesmo, duplamente dialógico.

Em síntese, as diferentes teorias pragmáticas, textuais e discursivas trazem novas posturas e objeto aos estudos da linguagem, na segunda metade do século XX. E o fazem com fundamentos diferentes, herdados de quadros teóricos diversos, com que dialogam – a lógica e a filosofia da linguagem, a antropologia estrutural, os estudos cognitivos, a psicanálise lacaniana, o materialismo histórico, entre outros – e com graus de formalização e de estabilização dos objetos também diferentes.

Minha intenção foi a de assinalar o ponto de vista comum sobre ou sob as diferenças, a nova postura frente a fatos da linguagem, também eles novos; o caminho único, apesar dos desvios, dos atalhos, das rotas marginais, empreendido pelos diferentes estudos do texto e do discurso.

A direção tomada foi a de ocupar o “vão” entre pontos estáveis, preencher o espaço entre posições bem definidas pelos estudos lingüísticos anteriores – língua vs fala, competência vs performance, enunciação vs enunciado, lingüístico vs extralingüístico. Embaralham-se diferenças bem estabelecidas, mistura-se o que antes estava claramente separado, ou, como diz Guimarães Rosa, “tão claro como água suja”

Os estudos do texto e do discurso, em decorrência, caracterizam-se pela fragilidade e instabilidade de não serem “nem isto, nem aquilo” ou de serem ao mesmo tempo “isto e aquilo”, parodiando Cecília Meireles que, em poema para crianças, mostra o desejo ou a nostalgia do contínuo, das posições indecisas e a impossibilidade delas em um mundo polarizado:

Ou isto ou aquilo

Ou se tem chuva e não se tem sol
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,
ou compro o doce e não guardo o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!

não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranqüilo
Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.

A “fragilidade” dos estudos do texto e do discurso favorece assim críticas e objeções diversas, conforme a teoria se aproxime de um ou de outro pólo ou se mantenha em indecisa posição. Uma das objeções, em geral dita humanista, que sofrem as teorias do discurso é a de reducionismo. Essa objeção se refere ao “empobrecimento” que as teorias do discurso e do texto trazem a seu objeto de estudo, por excessivo formalismo, por adoção de um ponto teórico único, por muita preocupação com procedimentos lingüísticos e discursivos, em detrimento de outros aspectos mais “intuitivos” ou “criativos”, por fazerem do texto o lugar apenas de comprovação ou de exemplificação de complicadas elaborações teóricas. Uma segunda objeção, também bastante freqüente, é a crítica ideológica de negação da história, feita a propostas como as de Benveniste, Greimas, das pragmáticas em geral que, por considerarem apenas a enunciação pressuposta no discurso, nem sempre examinam devidamente as variáveis sócio-históricas que, com as lingüísticas, engendram os sentidos do discurso. A terceira crítica seria o desafio “fundamentalista” (no dizer de Eric Landowski) de projetos mais descritivos que explicativos.

Em resumo, os estudos do texto e do discurso, por um lado, não são suficientemente formais e explicativos para a lingüística “hard”, por outro, são excessivamente formais ou estruturalistas ou atados a mecanismos internos para os adeptos de análises mais livres e “criativas”

Dessa forma, os lingüistas em sentido restrito, os que não saíram dos trilhos, nem sempre consideram lingüistas aqueles que, como disse

Benveniste, estão com o nariz voltado para a linguagem: são “outra coisa”, analistas de discurso, semioticistas, analistas da conversação, jamais ou não mais lingüistas. Esse processo de exclusão aparece em variadas situações e mesmo nas que não têm fundo teórico ou metodológico: na determinação das áreas do conhecimento na CAPES, na escolha de representantes do CNPq. Os estudos do discurso e do texto são estudos da linguagem, mas muitas vezes marginalizados, porque caracterizados pela instabilidade acima mencionada. Os que assim pensam não percebem que essa instabilidade é condição do estudo da linguagem.

Em relação às críticas de reducionismo, cabe um “mea culpa” e uma defesa. É necessário reconhecer que são muitos os que se dizem estudiosos do texto sem o serem, muitos os que utilizam uma metalinguagem que desconhecem, muitos os que fazem realmente do texto um exemplo para teorias mal dirigidas. No entanto, é fácil separar o joio do trigo e, se nem sempre se faz a distinção, é porque interferem questões de outra ordem: o desconhecimento dos estudos do texto e do discurso, de seus avanços e resultados; a má-fé e o medo de perder espaços.

Ignoram esses que os estudos do texto e do discurso não julgam que estão ultrapassando os estudos lingüísticos tradicionais ou deles prescindindo, nem tampouco, querem ou podem substituir a crítica literária ou de artes, a análise sociológica e psicológica, o exame histórico ou a interpretação psicanalítica. Os estudiosos do discurso gostariam apenas que se reconhecesse que os estudos diversos que, com outros fins, tomam textos como ponto de partida, não podem, por sua vez, prescindir de abordagens discursivas e textuais desses objetos. São os estudiosos do texto e do discurso que maior contribuição podem dar para o desvelamento dos mecanismos de engendramento dos textos e dos discursos e de seus sentidos, por conhecê-los melhor que os demais.

As críticas sérias merecem atenção, e esforços são despendidos para tornar os estudos do texto e do discurso mais explicativos, menos “reducionistas (embora o reducionismo seja condição da ciência) ou ahistóricos. Avançou-se muito na construção de gramáticas do discurso, do texto, da língua falada, cada vez mais explicativas; caminha-se para teorias da enunciação, da intertextualidade, da heterogeneidade discursiva satisfatórias, que não percam de vista as relações do discurso com a sociedade e a história; alarga-se, cada vez mais, a capacidade descritiva e explicativa das teorias do texto e do discurso, graças aos avanços teóricos mencionados e ao alentado trabalho empírico de análise de textos e de discursos realizado nos últimos anos.

Se as críticas sérias têm sido consideradas, já as objeções do preconceito não merecem que nelas nos retardemos.

A posição de instabilidade em que tais estudos colocam a linguagem é a maior perda deles e também sua maior “grandeza”. O momento hoje é, sem dúvida, o de uma lingüística da instabilidade (veja-se, a respeito, José Luiz Fiorin em “Lingüística: perspectivas e aplicações”, 1994). São os fatos lingüísticos instáveis, aqueles que não se resolvem como “ou isto ou aquilo”, que instigam os estudiosos da linguagem, e os do discurso e do texto, antes de todos. Relações entre sentidos implícitos e explícitos e entre implícitos dos implícitos; a descontinuação contínua da conversação; as correlações entre a letra e a música na canção; as homologações entre expressão e conteúdo nos textos poéticos e nos discursos orais; as embreagens que misturam pessoas, tempos e espaços e nos permitem dizer que “amanhã era Natal”; as metamorfoses dos estados de alma nas narrativas de que resultam efeitos de sentido de paixões; eis alguns exemplos de instabilidade da linguagem e de seu exame discursivo e textual.

O estudioso do discurso, bravamente, acredita poder dizer alguma coisa sobre essas questões e, ao fazê-lo (que pena!), estabilizar o instável. A diferença, no entanto, é que ao estabilizar o instável, o estudioso do discurso cria apenas, e o reconhece, um equilíbrio precário.

Passemos à segunda parte da conferência.

2. ALGUMAS ESCOLHAS TEÓRICAS: ANÁLISE “INTERNA” E “EXTERNA”, GRAMÁTICA DO TEXTO E DO DISCURSO

Entre os estudos do discurso e do texto, cujas características gerais e ponto de vista comum procurei apontar, faço uma escolha teórica pessoal pela teoria semiótica da narrativa e do discurso, por razões que dizem respeito às questões que gostaria de poder responder ao estudar textos e discursos: a possibilidade de “conciliar”, em um mesmo quadro teórico-metodológico, análises “internas” e “externas” do texto, o que poderá solucionar as objeções de reducionismo e ahistoricismo mencionadas; a proposta de uma gramática do texto e do discurso, que aumenta a capacidade explicativa da teoria e responde à objeção “fundamentalista” citada.

Ninguém ignora a existência de duas tendências opostas no tratamento do texto, que se acreditam inconciliáveis e que se recriam mutuamente: de um lado as análises do “texto pelo texto”, análises internas e

imanescentes; do outro, as abordagens sociológicas, históricas, psicológicas do texto ou mesmo sua livre interpretação. Texto, pretexto, contexto emaranham-se nesse jogo teórico, marcadamente ideológico. Se no trabalho constante com a linguagem percebe-se a necessidade de analisar o texto como um sistema de regras capaz de explicar sua organização imanente – em suma, uma análise formal e estrutural, no bom sentido (existe o mau?) –, pressente-se, por outro lado, que é imprescindível considerar o texto também como um pretexto do contexto. Essa é sem dúvida uma das instabilidades em questão.

Se a conciliação das abordagens ditas internas com as frequentemente denominadas externas não é um anseio recente ou de alguns apenas, a questão central parece-me ser a de fazê-lo em um mesmo quadro teórico-metodológico, isto é, sem as superposições de perspectivas teóricas contraditórias ou as correlações um tanto simplistas da sociolinguística norte-americana.

A escolha da teoria semiótica da narrativa e do discurso como ponto de partida de minhas reflexões sobre o texto e o discurso explica-se assim pela convicção de que tal proposta, além de fornecer métodos e técnicas adequados à análise interna do texto, permite, pela mediação da enunciação, examinar as articulações do discurso com o contexto sócio-histórico. Essa foi a proposta que desenvolvi na primeira parte da minha tese de livre-docência. Examinei as relações entre texto e contexto, e entre enunciado e enunciação como relações intertextuais ou relações entre textos. Daí a manutenção do mesmo quadro teórico – são sempre textos em exame –, daí a segurança advinda do fato de que com os textos nós, analistas do texto e do discurso, sabemos e podemos trabalhar.

No caso das relações entre texto e contexto examinam-se a intertextualidade e a interdiscursividade, o dialogismo, a polifonia e a heterogeneidade discursiva (Bakhtin, Ducrot e Authier-Revuz, principalmente) em que se observam as relações com o “outro”, um outro discurso. Cabe ao estudioso do discurso o exame dos procedimentos lingüísticos e discursivos que produzem os efeitos de polifonia ou de monofonia e o dos recursos que levam à construção do intertexto ou do interdiscurso como lugar de apreensão das formações sócio-históricas do discurso.

Quanto às relações entre enunciado e enunciação, examinam-se as oferecidas pelo próprio discurso nas projeções das pessoas, dos tempos e dos espaços do discurso, nas escolhas temáticas e figurativas, nos procedimentos de reformulação discursiva e nos recursos de produção e de inter-

pretação como as pausas ou as hesitações, e, além disso, faz-se a análise narratológica da enunciação. Para o exame narratológico, a enunciação é concebida como um espetáculo, como um “outro” texto. Esse tipo de abordagem tem trazido resultados mais impressionantes com os textos dissertativos, em que a organização persuasivo-argumentativa se destaca, e com as conversações, em que se constroem, dessa forma, os papéis conversacionais, sociais e “individuais” dos participantes do diálogo.

A proposta de uma gramática do texto e do discurso é, como já mencionei, outra das razões de minha opção teórica. Uma das dificuldades dos estudos do texto e do discurso é, sem dúvida, a da mediação entre procedimentos lingüístico-discursivos e os sentidos do texto. Reflexões teóricas e exame empírico de textos diversos convenceram os estudiosos do texto e do discurso de que, se o sentido do texto não é o resultado da soma dos sentidos das frases, tampouco o exame dos procedimentos gramaticais da frase – sua sintaxe, sua organização morfológica, seu padrão fonológico – basta para explicar o engendramento dos sentidos do texto. Soluções diversas têm sido experimentadas. A mais satisfatória, no momento, é, a meu ver, a de previsão de uma gramática do discurso, em que os procedimentos lingüísticos diversos têm um lugar, um papel, uma função. Só dessa forma, acredito, podem-se descrever e explicar os mecanismos discursivo-textuais, seu funcionamento e os efeitos de sentido construídos.

Dois momentos e duas decisões estão em jogo: o reconhecimento de uma organização gramatical do discurso, a aceitação de um modelo específico de gramática. Ponho ênfase na primeira decisão, que me parece necessária para o desenvolvimento dos estudos do texto e do discurso, com as perspectivas e finalidades já aqui sobejamente apontadas. A escolha de um dado modelo de gramática constitui um segundo momento, com muitas alternativas possíveis, aceitáveis e mesmo satisfatórias.

A gramática do discurso com que trabalho tem dois componentes, uma sintaxe e uma semântica. Tendo em vista que a Semiótica da narrativa e do discurso concebe o plano do conteúdo dos textos sob a forma de um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto e em que são previstas três etapas, a gramática do discurso desdobra-se em três gramáticas autônomas. Em outras palavras, cada um dos níveis do percurso é descrito e explicado por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis. Há, assim, uma sintaxe e uma semântica fundamentais, uma sintaxe e

uma semântica narrativas, uma sintaxe e uma semântica discursivas, no seio da gramática do discurso. Essa gramática estará, dessa forma, apta a descrever e explicar as relações e operações sintáticas fundamentais e seu investimento semântico mínimo, sobre os quais o discurso se constrói; a organização sintática modal (ou modo-passional) da narrativa e os valores semânticos descritivos e modais dos objetos do enunciado; a organização sintática dos atores, por meio da estrutura de pessoa, dos tempos e dos espaços do discurso, sua sobredeterminação aspectual e os percursos temáticos e figurativos que recobrem semanticamente o discurso. É um projeto ambicioso, que se preocupa com a organização global do texto e que, a meu ver, é hoje uma das propostas mais coerentes e desenvolvidas de gramática do discurso.

Chego agora à terceira e última parte desta conferência.

3. PAPÉIS E FUNÇÕES DOS ESTUDOS DO TEXTO E DO DISCURSO

Se, nas duas partes anteriores, procurei já apontar as finalidades dos estudos do texto e do discurso em geral, nesta última etapa tratarei de retomar e especificar algumas dessas funções.

As primeiras finalidades são, sem dúvida, as dos estudos lingüísticos em geral: a de conhecer melhor a linguagem, através da língua e de seus discursos e, pela linguagem, o homem; a de fazer avançar a teoria. Para tanto, deve o estudioso do discurso e do texto desenvolver pesquisas teóricas nas direções apontadas, tendo em vista explicar o texto como objeto de significação e como objeto de uma dada sociedade e cultura. Daí a necessidade de estudos sobre, por exemplo, a reformulação discursiva, as projeções de tempo, espaço e pessoa no discurso, a figurativização, os arranjos de modalidades da narrativa, a aspectualização do discurso, a polifonia e a monofonia textuais, os procedimentos argumentativos, entre tantos outros. Os estudiosos do discurso não se descuidaram das questões teóricas, nas suas diversas perspectivas. O acúmulo de conhecimento tem sido grande e já se sabe hoje bem mais sobre o discurso do que se sabia há quarenta anos atrás.

Além de procurarem conhecer melhor a língua e a linguagem e de propiciarem o desenvolvimento teórico e metodológico da própria disciplina, os estudos do texto têm outros papéis, de que ressaltarei dois: o primeiro,

relacionado ao ensino/aprendizagem da competência discursiva em língua materna e em segunda língua; o segundo, ligado ao exame dos textos-objetos da cultura. São ambas funções que poderiam ser ditas “sociais”, não fosse sua redundância no quadro teórico dos estudos lingüísticos, tal como aqui concebidos.

Para falar um pouco dessas funções dos estudos do texto e do discurso, mencionarei aqui pesquisas que realizei. Poderia sem dúvida, e com mais brilho, fazer referência a trabalhos de outros pesquisadores; tendo em vista, porém, o caráter de “prova” de um concurso, que tem esta conferência, achei conveniente relatar uma pequena parte de minhas próprias investigações.

Pensei retomar assim um estudo sobre as funções dos procedimentos discursivos na interação verbal, como uma pesquisa teórica, uma investigação sobre redação e leitura, para a função relacionada ao ensino, e uma reflexão sobre o discurso da História do Brasil, para o último papel, o de exame de textos da cultura.

Dei-me conta, porém, de que o tempo desta conferência não era suficiente para o que pretendia e deixei de lado, por não se prestar a apresentações muito sucintas, o estudo sobre as funções dos procedimentos discursivos na interação verbal – de construção do dispositivo persuasivo-argumentativo do texto falado; de estabelecimento de sua organização modopassional; de determinação aspectual do fluxo da fala.

Em relação ao ensino/aprendizagem da competência discursiva, seja em língua materna, seja em língua estrangeira, trabalhos diversos mostraram que os estudos do texto e do discurso são imprescindíveis. No meu caso, examinei redações do vestibular e pude apontar que uma das razões do fracasso do vestibulando na escrita é, sem dúvida alguma, o fato de a escola desconhecer a gramática do discurso (ou do texto) e restringir-se à gramática da frase.

A análise das redações nos diferentes níveis mostrou a “mesmice” dos textos: mesmos tipos narrativos, mesmos procedimentos de projeção das pessoas, do tempo e do espaço do discurso, mesmos recursos argumentativos, mesmos percursos temáticos, mesmo investimento figurativo.

Os vestibulandos (65%) construíram narrativas do mesmo tipo: um jovem entediado em casa quer obter certos valores – sobretudo estabelecer relações intersubjetivas, tais como fazer amigos, encontrar colegas ou companhia do outro sexo – e acredita poder consegui-los na festa. Ao chegar no local da festa, percebe que o simulacro positivo que construiu não se susten-

ta – é pobre em festa de rico, não está vestido como convém, etc. – e comete todo tipo de erros – tropeça no tapete, derruba bebida na aniversariante, pisa no rabo do gato, quebra o salto do sapato, tira mulher casada para dançar. Dois finais ocorreram: infeliz, o jovem deixa a festa e volta para a segurança e o aconchego do lar e da família, ou, durante a festa, encontra alguém que o ajuda a se integrar e com quem, em geral, se casa e reproduz os laços familiares estáveis e seguros.

Os vestibulandos não fazem, como disse, uso muito variado dos procedimentos da sintaxe do discurso – projeções das pessoas, do espaço e do tempo sempre no eixo de referência do “eu, aqui, agora” - e quando tentam recorrer a outros procedimentos não são bem sucedidos. Ainda na sintaxe do discurso, a argumentação nas redações emprega principalmente o procedimento de exemplificação. A dificuldade é que o caso particular narrado não permite, em geral, a generalização proposta, conduzindo mesmo, muitas vezes, a conclusões contrárias. Assim, depois de uma festa em que fracassou, pois não conseguiu se relacionar com ninguém e ficou sozinho em um canto da sala, e de que voltou muito infeliz, o vestibulando conclui, sem ironia, que é bom ir a festas, porque lá a gente faz amigos. Tudo parece indicar que o jovem tem de antemão idéias prontas e lugares-comuns sobre a festa e tenta usar esse saber geral e estereotipado como se fosse o resultado de experiências novas e de reflexão própria.

É também pequena a variação dos percursos temáticos e figurativos das redações. Os percursos temáticos estão, em sua maioria, relacionados ao conteúdo fundamental da oposição entre o *sabido* e o *não-sabido*, decorrente da proposta da redação sobre uma festa com “pessoas que mal conhece” Os dois temas principais são o da familiaridade e o da ascensão social.

A oposição temática entre o familiar e não-familiar aparece sob a forma de busca de novos amigos e seu percurso pode ser lido, nas redações, como o da passagem, em geral mal sucedida, à idade adulta, ou seja, a passagem da dependência familiar infantil e adolescente à independência do adulto. O investimento figurativo do tema atribui à *casa* gostos bons, bons cheiros, silêncio, tamanho adequado, espaço fechado e delimitado, temperatura e iluminação corretas, e à *festa* gostos amargos ou insípidos, maus odores, muito barulho, espaços enormes ou muito apertados, muito calor ou frio, excesso de luz ou iluminação insuficiente.

O tema da procura de ascensão social é também bastante desenvolvido nas redações: o jovem quer ser bem recebido em festa de ricos e

acredita na possibilidade de ascensão. O insucesso e a decepção na festa, em lugar de levarem o sujeito a criticar uma sociedade de classes, por exemplo, fazem que ele desqualifique sua competência para conseguir a elevação social desejada ou censure, com estereótipos, os ricos, os artificiais, os formais e os sofisticados, que impediram a mudança de classe, em que continua a crer. As figuras estereotipadas do luxo e da sofisticação da festa – com canapés, whisky, vinhos franceses, tapetes persas, mordomos, mulheres luxuosamente vestidas, casas fabulosas, nunca cachorro-quente ou churrasco, no fundo do quintal – são, em geral, mal utilizadas pelo vestibulando, que fala de “refrigerantes franceses de boa safra”, de “carpetes persas” e de “quadros parnasianos”, e mostram que eles não conhecem esse tipo de festa, a não ser pela televisão.

As competências narrativa e discursiva pobres explicam-se, em parte, pelo exame da intertextualidade. Interessam-me aqui apenas as relações intertextuais com a escola, que me permitem apontar duas razões da “mesmicé” das redações: em primeiro lugar, a concepção que o vestibulando tem da linguagem, do ato de redigir, da escola, do vestibular (os resultados da análise indicam que o vestibulando vê a redação como uma tarefa desagradável a ser cumprida, como a reprodução de esquemas e de modelos mal “aprendidos” na escola); em segundo lugar, as dificuldades ou mesmo a impossibilidade de o vestibulando optar por outra solução, por falta de domínio da norma culta, por desconhecimento da modalidade da escrita e de sua relação com a fala, e, principalmente, por ignorância das variações narrativas, discursivas e textuais, decorrente da pouca informação que possui sobre o discurso. Em outras palavras, ainda que fossem diferentes os simulacros do vestibulando sobre linguagem e redação, ele não teria meios para redigir de outra forma.

Falta-lhe, entre outros, um maior conhecimento do discurso e do texto. Mesmo quando domina a produção de frases, o vestibulando tem dificuldade em construir o discurso. Fecha-se o círculo: sem saber produzir textos, o vestibulando preenche artificialmente o tempo e o espaço da redação com fórmulas decoradas e repetidas daquilo que ele acredita ser um discurso. É preciso, portanto, mostrar-lhe a riqueza dos meios narrativos e discursivos, as possibilidades da sintaxe narrativa e discursiva e dos investimentos figurativos, a ilimitação dos efeitos de sentido que, com esses recursos, podem ser obtidos. Em suma, deve-se fazê-lo “descobrir” que o discurso e o texto têm organização própria, que há uma gramática do discurso ou do texto. Só assim ele poderá “apropriar-se” de seu discurso.

Se outro resultado não houvesse, essa investigação mostrou, com certeza, o papel dos estudos do texto e do discurso no ensino/aprendizagem da competência discursiva.

Entre as investigações que têm por preocupação contribuir para que se conheça melhor, por meio da linguagem, a sociedade brasileira, selecionei a de exame dos textos de História do Brasil para primeiro grau (de 5ª a 8ª série). Antes, porém, de relatar alguns dos resultados obtidos com essa pesquisa, abro parênteses para um comentário. Ouvi, em duas ocasiões, de dois estudiosos franceses diferentes, ambos de renome no campo da linguagem, a observação de que os estudos do discurso são particularmente importantes para o Brasil e demais países da América Latina. A observação feita por Jean Petitot, durante um jantar de um Colóquio, trazia claramente subentendido que certos tipos de estudos, estão já ultrapassados no primeiro mundo, que hoje se interessa por estudos cognitivos ou topológicos, mas sobrevivem no terceiro mundo, devido a seu viés “sociologizante”. Já a observação de Sylvain Auroux teve sentido diferente, com que me ponho em grande parte de acordo. Para Auroux, o exame dos textos de uma cultura é necessário e esse estudo é mais importante no Brasil e na América Latina por duas razões: porque pouco se fez nessa direção em nossos países e porque a nossa organização social instável pede tais estudos. Minha única discordância com Auroux está no fato de que acredito serem tais estudos necessários tanto aqui, quanto lá. Se no primeiro mundo foram já efetuados estudos desse tipo, não posso crer que se esgotaram os textos da cultura ou que se acabou a necessidade de seu exame. Termino o comentário.

O objetivo principal da pesquisa sobre os discursos da História do Brasil para 1º grau é verificar como os textos utilizados na escola constroem discursivamente o imaginário nacional ou, ao menos, parte dele, qual seja a visão de nossa História. Relatarei apenas dois pontos dos resultados obtidos em duas das pesquisas realizadas, a primeira sobre os textos do início da colonização no Brasil, a segunda sobre os heróis nacionais – Tiradentes, Pedro I e o bandeirante – construídos nesses e por esses discursos.

Sobre os textos da colonização quero somente apontar a presença, no nível discursivo, de ao menos duas vozes distintas, que se manifestam de posições ideológicas diferentes. Uma voz, nos textos do período dito pré-colonial, em que a relação entre o sujeito Portugal e o objeto Brasil é marcado pelo desinteresse, define *colonização* em uma de suas acepções dicionarizadas: colonizar é cultivar, desbravar, introduzir a cultura e a civilização em terras não-civilizadas. O desinteresse de Portugal pelo Brasil é considerado, portan-

to, um fato negativo, pois, com a falta de colonização, Portugal priva o Brasil de desenvolvimento e de progresso. A outra voz manifesta-se nos textos sobre o período colonial propriamente dito e dá a *colonização* uma segunda acepção, também dicionarizada: colonizar é explorar, povoar e dominar no interesse da metrópole. Nesse caso, ao contrário do primeiro, a colonização assume o sentido negativo da exploração e dominação econômicas. O interessante é observar que as duas vozes não fazem do texto um discurso polifônico, isto é, em que as vozes se entrecruzam, dialogam entre si, polemizam umas com as outras ou se põem de acordo. As duas vozes, embora contraditórias nos textos examinados, apresentam-se quase que como vozes complementares. Em outras palavras, essas vozes não dialogam entre si, não se cruzam e caracterizam praticamente discursos *monofônicos* justapostos, em que as posições ideológicas diferentes sobre a colonização não são explicitadas, nem confrontadas. Dessa forma, no imaginário nacional, ao contrário do que acontece em outros países da América Latina, a visão da colonização é marcada pela ambigüidade.

Quanto aos heróis nacionais, resumirei minha exposição em dois momentos: o primeiro, sobre os tipos de heróis, o segundo, sobre o reconhecimento do herói, no caso, o bandeirante.

A partir dos textos que constroem os heróis Tiradentes e Pedro I, esboça-se uma tipologia do herói nacional:

- a) características comuns: os heróis são sujeitos da ação e não destinadores, ou seja, agem, mas não tomam decisões, pois outros resolvem por eles; os heróis realizam ações verbais ou lingüísticas; os heróis são, em algum momento, reconhecidos como heróis;
- b) diferenças: há dois tipos de heróis, os santos ou loucos, como Tiradentes, os fortes ou poderosos, como Pedro I, que se distinguem pela virtualidade de competência dos santos ou loucos (são bem intencionados, querem fazer, mas não podem), ao contrário da atualidade de competência dos fortes e poderosos (que podem fazer); pela continuidade ou iteratividade aspectual da ação (ação rotineira do dia-a-dia) dos santos ou loucos, em oposição à pontualidade da ação extraordinária, única, dos heróis fortes; pelas paixões da benevolência, do desprendimento e da resignação dos heróis santos e loucos, e pelas paixões tensas da malevolência (irritação, raiva, ódio) que leva à revolta e à vingança, nos heróis poderosos; pela produção de frases de efeito, de atos

performativos, nos heróis poderosos, ao contrário das ações verbais rotineiras dos santos e loucos, aos quais não se atribui a palavra em discurso direto; pela violenta sanção negativa (em geral, a morte), que sofrem os heróis santos ou loucos, enquanto os heróis poderosos são reconhecidos como heróis e recompensados na sua época.

Procurei, nesse trabalho, mostrar a construção discursiva estereotipada do herói nacional, mas também que, se os sujeitos da enunciação dos textos partem de valores conhecidos e repetidos, formam, por sua vez, valores, ou seja, produzem no imaginário simulacros do herói. Com isso, quando um dos nossos homens públicos quer, por exemplo, ser considerado herói, sujeita-se ao simulacro construído nos textos e emprega os traços discursivos estereotipados que foram apontados.

Em relação ao bandeirante, também um herói forte e poderoso, como Pedro I, podem-se examinar certas características de um subtipo dos heróis fortes: o caráter de actante coletivo e não individual, a aspectualização como ator excessivo e a ambigüidade de seu reconhecimento nos textos, ora herói, ora vilão.

A determinação aspectual do ator decorre da quantificação de suas qualidades e realizações pela categoria do *excesso* e da *insuficiência*. O bandeirante é excessivo nos textos: Raposo Tavares, por exemplo, destruiu missões indígenas, com crueldade, escravizou centenas de milhares de índios, percorreu a maior extensão do território brasileiro e praticamente estabeleceu seus limites atuais; Domingos Jorge Velho destruiu o Quilombo de Palmares. Assim, se o bandeirante tem os traços de competência e de paixão dos heróis fortes e poderosos – impetuosidade, irritação, coragem – sua caracterização passional, seus “excessos” de perversidade e selvageria, fazem parte do simulacro de vilão e não de herói.

Como os demais heróis poderosos e fortes, o bandeirante é julgado positivamente em sua época. Sua coragem e seu destemor são reconhecidos, e sua crueldade e violência justificados no sistema cultural do medo, que, no sentido de Iuri Lotman, regulamenta as relações com os “diferentes” (que pertencem a outras etnias, culturas, classes, nacionalidades, etc.). Em outras palavras, o bandeirante só é violento e cruel com os “outros”, índios, negros, invasores estrangeiros. Seus destinadores (o governo, os iguais, o “nós”) reconhecem então o bandeirante como herói: trouxe escravos para o desenvolvimento da capitania e da colônia, desco-

briu ouro, povoou o interior, assegurou a posse de novas terras, expandiu o território.

De que modo, porém, a História e o imaginário nacional conservaram o herói bandeirante, sobretudo hoje, quando não é mais “politicamente correto” matar índios ou reconhecer como heróis aqueles que o fizeram?

Os livros escolares conservaram até os anos sessenta o reconhecimento positivo que o bandeirante recebeu em sua época. O bandeirante, nesses textos, é o grande herói paulista, de quem herdamos os traços de coragem, de perseverança, de excesso que caracterizam São Paulo. Para manter seu caráter heróico foram, em geral, utilizados dois recursos narrativos: o da mudança de objetos e o do deslocamento do anti-sujeito ou oponente.

Exemplifico com texto do poeta Cassiano Ricardo que, em *Martim Cererê*, empregou os mesmos procedimentos para construir a epopéia das bandeiras. No poema *Metamorfose* muda-se o objeto: o índio capturado, violentado ou morto é substituído por fronteiras alargadas, território aumentado, interior povoado:

Meu avô foi buscar prata
mas a prata virou índio.

Meu avô foi buscar índio
mas o índio virou ouro.

Meu avô foi buscar ouro
mas o ouro virou terra.

Meu avô foi buscar terra
e a terra virou fronteira.

Meu avô ainda intrigado,
foi modelar a fronteira.

E o Brasil tomou forma de harpa.

Da mesma forma, o oponente não é mais o índio ou o jesuíta e sim o **Sertão**, que provoca o herói, que desperta sua curiosidade e sua coragem, ao “trancar a passagem” ao dizer “aqui ninguém entra, quem manda sou eu” No poema *Tropel de Gigantes*, Cassiano Ricardo narra a luta entre o “Sertão do Nunca Dantes” e os “Gigantes de botas”

Já os textos mais recentes de História do Brasil para 1º grau recuperam a ambigüidade do herói-bandido e, com o emprego sobretudo de

adversativas, ora enfatizam as qualidades heróicas do bandeirante, ora sua vilania. Assim, em alguns textos nega-se o herói: aponta-se o papel dos bandeirantes na história do país e, com um *no entanto*, introduz-se o argumento contrário ao heroísmo, qual seja, o de que capturaram e mataram índios. Em outros textos, nega-se o vilão: diz-se que os bandeirantes escravizaram e mataram índios, *mas* trouxeram prosperidade para a colônia, derubaram na prática o Tratado de Tordesilhas, deram início ao ciclo do ouro e dos diamantes da economia brasileira.

Uma última palavra sobre a figuratização dos temas da bandeira. As dimensões desmesuradas, verticais, horizontais ou de profundidade, figurativizam espacialmente o traço mais característico desse subtipo de herói poderoso, a aspectualização pelo excesso. A estátua de Borba Gato, de Júlio Guerra (1962), em Santo Amaro, e o Monumento às Bandeiras, de V.Brecheret (1953), no Ibirapuera, não deixam que nos esqueçamos disso.

Termino aqui. Espero ter conseguido apontar a localização e o papel dos estudos do texto e do discurso, entre os estudos da linguagem e ter também podido mostrar porque é que dediquei uma vida a refletir sobre os discursos e falar deles. Com algumas “adaptações”, por exemplo a substituição de “poeta” por “analista do discurso”, Drummond, em dois poemas – *Explicação e Poema de sete faces* –, ajuda-me a fechar a conferência:

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

ou ainda:

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

RÉSUMÉ: Cette conférence présente une réflexion sur les études du texte et du discours en général. Elle s’organise en trois parties: la première, sur la place des études du texte et du discours parmi les théories du langage; la deuxième, sur les grammaires textuelles et discursives; la dernière sur les rôles des études du texte et du discours, en général, et au Brésil, en particulier.

Mots-clés: Études du texte et du discours; instabilité linguistique; rôles des études du texte et du discours; grammaires textuelles et discursives.

A LITERATURA COMO VISÃO DO NOVO MUNDO*

Roberto de Oliveira Brandão**

RESUMO: A presente análise procura mostrar como os primeiros colonizadores que escreveram sobre o Brasil viram-no a partir das suas próprias experiências, projetos e valores. Se no início também os nossos poetas assumiram a identidade cultural e literária da Metrópole, com o tempo desenvolveriam eles uma nova sensibilidade, associada a novos modos de ver e sentir suas relações com o meio cujas conseqüências se refletiriam na poesia aqui produzida.

Palavras-chave: Literatura e colonização, poesia brasileira.

1. COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

O problema da formação da literatura brasileira tem um interesse especial por tocar em aspectos da criação literária em sua dupla relação: com a *realidade* (entendida como ser bruto, desconhecido ou ainda não incorporado a um sistema próprio de significado) e com a *cultura* (como o conjunto dos valores e crenças de uma comunidade). Nesse sentido é que vamos rastrear, nos primeiros textos aqui produzidos, a presença de algumas imagens que em verdade revelam a perspectiva particular com que éramos visto a partir do descobrimento.

Nossa análise abrange aquilo que Antonio Candido chama de “manifestações literárias”, isto é, expressões anteriores à existência de uma literatura brasileira propriamente dita, já que, de acordo com sua concepção de “sistema literário” para que se tenha literatura é necessário haver “continui-

* Conferência proferida no dia 1º de abril de 1996, como uma das provas do Concurso para Professor Titular junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

** Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

dade ininterrupta de obras e autores cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”¹, fato que, segundo o crítico, só se poderá reconhecer no Brasil a partir da segunda metade do século XVIII, com o Arcadismo. Antes disso, as obras aqui produzidas estavam comprometidas com a experiência literária e cultural da metrópole, refletindo, portanto, o sistema da literatura portuguesa²

2. COMO O COLONIZADOR VIU A COLÔNIA

O descobrimento do Brasil se fez sob os olhares da retórica. Quando Caminha, no começo da *Carta*, diz que não pretende “*nem aformosear nem afear*”, mas apenas pôr “*o que viu e lhe pareceu*”, estava obedecendo às normas descritivas próprias do seu texto. Dito de outro modo, o propósito de se manter neutro diante da realidade era imposição do gênero em que escrevia, segundo o modelo de visibilidade renascentista a serviço das grandes navegações e da expansão colonial. Não podemos nos esquecer que a viagem de Cabral, como a de Colombo no âmbito da América espanhola, se inseriam no projeto colonizador europeu, implicando as mesmas motivações e expectativas. Com tal projeto, de que a *Carta* não era senão um instrumento retórico-literário, os portugueses aportaram às nossas praias. Como disse um historiador da literatura hispanoamericana [Enrique Anderson IMBERT] – e que vale também para a nossa –:

1 *Formação da Literatura Brasileira*, I, p. 27. Como elementos da constituição e do funcionamento do “sistema literário”, as noções de “continuidade” e de “tradição” se completam na visão do crítico, ou seja: “Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, — espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (*Ibidem*, p. 26)

2 Em sentido inverso, alguns dos primeiros historiadores brasileiros do século XIX consideram os autores nascidos na colônia, incluindo os arcades, como pertencentes à literatura portuguesa. Vejam-se o *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*, de Sotero dos Reis (Maranhão, 1866), e o *Curso Elementar de Literatura Nacional* (Rio de Janeiro, 1862), de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro.

“Conquistadores y misioneros trajeron esa literatura al nuevo mundo. La trajeron en sus barcos y en sus cabezas”³.

O fato é que a própria língua trazida pelos colonizadores continha já os limites e as regras do que podia ou devia ser visto e nomeado, isto é, uma *ontologia*, uma *ética* e uma *retórica*. Na *Carta* encontramos muitos indícios desse fenômeno. Veja-se uma das primeiras cenas em que indígenas entram na embarcação onde estão o capitão e alguns marinheiros, ao que comenta o cronista, significativamente admirado:

“Mas nem sinal de cortesia fizeram, nem de (querer) falar ao capitão; nem a ninguém”

Na verdade, a estranheza expressa pela adversativa tinha sua razão de ser, sobretudo levando-se em conta as normas de conduta do civilizado. Essas normas prescreviam que uma pessoa, ao entrar em local desconhecido, devia cumprimentar os presentes, em especial os mais importantes, o que implicava que os indígenas percebessem e distinguíssem a hierarquia de cada membro daquele grupo, fato que não omitiu Caminha ao esclarecer que o capitão estava “*sentado em uma cadeira, [tendo] aos pés uma alcatifa por estrado; e bem vestido, com um colar de ouro mui grande, ao pescoço*”, ao passo que os outros, entre os quais o próprio escrivão, encontravam-se, simplesmente, “*sentados no chão, nessa alcatifa*”

A distinção entre “sentar-se numa cadeira” e “sentar-se no chão”, indicativos da diferença social e funcional entre “capitão” e “marinheiros” não era certamente percebida pelos indígenas, como parece esperar o escrivão. E este não supõe que a ausência de cumprimento pudesse indicar “outro modo de agir”, mas a vê como “falta” de um padrão necessariamente único.

Em outro lugar, faz Caminha uma interpretação que revela mais o desejo e a ambição dos colonizadores do que os objetivos reais daquele indígena. Segundo ele, o nativo:

“... fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois para o colar, *como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra*. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, *como se lá também houvesse prata!*”

3 IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II, p. 19.

Em outra cena semelhante, completa-se aos nossos olhos o significado – no mínimo singular –, sobre os supostos gestos do indígena. Diz o cronista:

“Viu um deles umas contas de rosário, brancas; fez sinal que lhas dessem, e folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço; e depois tirou-as e meteu-as em volta do braço, e acenava para a terra e novamente para as contas e para o colar do Capitão, *como se dariam ouro por aquilo*”

Se, diante da ausência de saudação manifestava o cronista sua estranheza pelo comportamento “pouco educado” do indígena, já que lhe faltavam as marcas desse ritual da civilização, agora ele “vê” nos seus gestos um significado que em verdade denuncia seu interesse de colonizador. A suposta afirmação de que “*havia ouro na terra*”. (“*como se havia ouro na terra*”), se completa com outra, a de que “*dariam ouro por aquilo*” (“*como se dariam ouro por aquilo*”). O curioso é que o próprio escrivão parece perceber as motivações implícitas em sua fala, confessando-nos:

“*Isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos!*”

Como vemos, entre “ingênuas” e “sinceras” (mas certamente nem tanto), tais palavras revelam que o cronista desloca para os gestos do nativo significados que em verdade estão na sua cabeça de colonizador, para retomar a expressão de Enrique Anderson Imbert, citada há pouco.

3. ALGUMAS REFLEXÕES, ANTES DE PROSSEGUIRMOS

Levando-se em conta o que vimos acima, digamos, a título de hipótese, que a compreensão do que iria se constituir na literatura brasileira precisa levar em conta três ordens de fatores inter-relacionados: fatores históricos, lingüísticos e literários, entendidos, respectivamente, como:

- a) uma experiência humana desenvolvida num contexto geográfico, social e cultural assumidos como próprios;
- b) um idioma com traços semânticos, prosódicos, sintáticos e morfológicos ajustados à expressão dessa experiência;
- c) um conjunto de formas literárias capazes de conferir substância simbólica àquela experiência referida no primeiro item.

em Portugal, ou seja, expressam crenças e valores veiculados por idioma e formas literárias inteiramente sintonizados com as tradições históricas e estéticas portuguesas. Para que se pudesse reconhecer algo de novo face a essa origem, seria necessário um longo processo, pelo qual a língua trazida pelos colonizadores fosse desenvolvendo uma competência e um desempenho tais que pudesse expressar as transformações ocorridas na colônia.

Assim posto, podemos imaginar a passagem da literatura portuguesa para a brasileira como resultado do permanente esforço produzido pelos falantes da língua portuguesa identificados com o Brasil para manifestar sua experiência histórica, social, lingüística e literária como algo próprio e, portanto, distinto da sua origem européia.

A esse respeito, lembremos outra vez Antonio Candido, para quem, embora o “*equivoco*” estimulado pelos primeiros críticos estrangeiros de nossa literatura, que a concebiam como “*expressão da realidade local*”⁴, o critério era válido nessa fase histórica na medida em que, como diz ele: “*o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma*”⁵ Notemos, embora apenas de passagem, que Machado de Assis, na segunda metade do século XIX, já havia discutido o problema em seu estudo “*Instinto de nacionalidade*” (1872).

Reconhecia o romancista o empenho com que nossos autores haviam buscado “*vestir-se com as cores do país*” “*Não há dúvida*”, dizia ele, “*que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região*”

Ressalte-se que Machado justifica a representação do particular nacional apenas no caso de uma literatura “*nascente*” Entretanto, com base em sua experiência ficcional, e com o conhecimento do que se fizera antes dele, vai além, formulando uma idéia avançada para seu meio e tempo: a de que, mais importante que assuntos locais, seria necessário ao escritor “*certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço*”⁶. Dito de outro modo, e recorrendo às idéias de Adorno sobre a relação entre lírica e sociedade, podemos dizer que esta “*não deve ser trazida de fora às formações líricas, mas ser haurida da rigorosa intuição delas mesmas*”⁷

4 *Op. cit.*, I, p. 27.

5 *Op. cit.*, I, p. 31.

6 “*INSTINTO DE NACIONALIDADE*” In *OC.*, III, p. 804.

7 “*LÍRICA E SOCIEDADE*” In *Os Pensadores*, p. 194.

Isso explica a sensação que temos de que a literatura e também a arte têm autonomia face ao real.

Como se verificará adiante, as obras aqui analisadas ficam aquém da perspectiva aberta por Machado, cujos exemplos, em verdade, foi ele o primeiro a produzir entre nós.

4. A POESIA EMPENHADA DE ANCHIETA

Se, cronologicamente, Anchieta foi o primeiro a fazer poesia na Colônia, do ponto de vista que estamos analisando, isto é, o da literatura brasileira, sua produção representa, não a criação da nossa literatura, como querem alguns críticos⁸, mas o desdobramento do processo de colonização, um de seus meios, como o foram os autos e a gramática da língua tupi, que tinham por objetivo principal a catequese.

Como os cronistas eram movidos pelo projeto de conquista, derivando daí seu modo de ver e entender a nova terra, os jesuítas procuraram modificar a mentalidade e os hábitos dos indígenas, buscando moldá-los, pela persuasão, aos seus padrões de crenças e valores. Nesse sentido, mais que “brasileira” propriamente dita, a obra de Anchieta significa antes a inserção do Brasil na tradição cristã, como a *Prosopopéia* (1601), de Bento Teixeira Pinto, iria dar início entre nós à longa influência clássico-camonianiana⁹

Vejamos o poema “Do Santíssimo Sacramento” cujas estruturas poéticas, inspiração e imagens têm origem no contexto medieval europeu, não no Brasil do século XVI. Sua vigência aqui representa o transplante de um sistema acabado sem outra finalidade que a de se impor como valor religioso e formativo.

8 Wilson Martins lembra algumas opiniões sobre a poesia de Anchieta: segundo ele, Melo Moraes Filho o julgava “o genuíno criador da literatura nacional”, juízo partilhado pelo Pe. Hélio Abranches Viotti, o prefaciador da edição de suas poesia, enquanto que para Silvio Romero o jesuíta seria um “*simples precursor*” Para o próprio autor do estudo, Anchieta teria realizado “*as primeiras tentativas de poesia religiosa verificadas no Brasil e até as primeiras tentativas de poesia*”, ressaltando, contudo, que “*a poesia lhe serviu de instrumento político no sentido amplo da palavra, foi-lhe um meio de conquistar para a sua própria ideologia os selvagens brasileiros do século XVI*” (*História da Inteligência Brasileira*, I, p. 28 segs).

9 Antonio Candido, na introdução aos *Capítulos de História Colonial*, de Sérgio Buarque de Holanda, lembra que o autor, ao estudar o poema de Bento Teixeira, “*analisa bem o seu corte renascentista, indicando o sistema de tópicos e alusões mitológicas que servem para incorporar o Brasil ao quadro consagrado da celebração épica.*” (p. 15).

Estudando sua composição, Leodegário Azevedo Filho mostra como a redondilha maior, com que é feito o poema – isto é, versos de 7 sílabas ou de *medida velha* –, era “o metro mais popular da poesia peninsular do fim da Idade Média”¹⁰, ao contrário do decassílabo ou verso de *medida nova*. Por outro lado, poderíamos dizer também que esta última, ao permitir maior variedade de ritmos, se ajustaria melhor à auto-afirmação própria do homem renascentista.

Os estudiosos de Anchieta apontam também o fato de as raízes de sua poesia passarem ao largo das modificações temáticas e formais que iam sendo introduzidas em Portugal, desde a viagem que Sá de Miranda (1481-1558) fez à Itália e Espanha (1521), levando a Portugal as novidades poéticas clássico-renascentistas. Ao analisar sua lírica, Alfredo Bosi observa que “*A linguagem de ‘A Santa Inês’, ‘Do Santíssimo Sacramento’ e ‘Em Deus, meu Criador’ molda-se na tradição medieval espanhola e portuguesa;*”. E completa o crítico, apontando a relação entre suas formas breves e o despojamento material que já não se coadunava com o homem da Renascença: “*em metros breves, da ‘medida velha’ Anchieta traduz a sua visão do mundo ainda alheia ao Renascimento e, portanto, arredia em relação aos bens terrenos*”¹¹

No mesmo sentido, Wilson Martins diz que “*Anchieta é escritor de transição entre a Idade Média e o Barroco, sem revelar qualquer assimilação das técnicas difundidas pelo Renascimento*”¹².

Se, no que concerne à sua alegada simplicidade, poderíamos dizer que Anchieta acaba se ajustando à rusticidade do meio, ou, como sustenta Leodegário Azevedo, ao dizer que, “*no Brasil do século XVI, naturalmente tinha o poeta que ser primitivo, simples e popular, para atingir os seus objetivos de catequese*”¹³, o fato é que essa simplicidade se revela altamente elaborada para dar conta das verdades religiosas que quer transmitir. Na verdade, o poeta mostra, por um lado, uma divindade sem ameaças, sempre disposta a perdoar e, por outro, um ser humano cujo maior pecado é pertencer ao mundo da matéria e dos sentidos, a partir dos quais deve – e pode – ser elevado, pelo amor e não pelo entendimento, à busca dos bens divinos.

Aí me parece estar a “simplicidade” do poeta de raízes medievais, simplicidade como elemento formal que configura a relação entre criador e criatura, transformada em tema. Em momento algum vemos na poesia de

10 Anchieta, *a Idade Média e o Barroco*, p. 37.

11 *História Concisa*, 1a. ed., p. 23.

12 *História da Inteligência Brasileira*, I, p. 27.

13 Anchieta, *a Idade Média e o Barroco*, p. 56.

Anchieta uma atitude desafiadora e racional do ser humano argumentando com seu criador, como aparece, por exemplo, em Gregório:

Se uma ovelha perdida e já cobrada
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na sacra história

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Ao contrário, o poema de Anchieta é expositivo, direto. Mas ele parte de cima, de algo já estabelecido, de um símbolo da fé cristã: o “pão”, para, aos poucos, ir descendo, por analogia ou modulação do sentido, a ponto de fundir os aspectos “sagrados” às situações reconhecidamente humanas: “*divino bocado*”, “*manjar de lutadores*”, “*deleite de namorados*”, etc. Assim, o divino e o humano tornam-se intercambiáveis, como se o poeta criasse, ao nível poético, a identidade necessária às matérias de fé. Essa solução se aplica aos dogmas cristãos: o sacramento como renovação da presença divina (“*se nos dá no santo altar/ cada dia*”), a morte de Cristo como prova do amor de Deus (“*que Deus padre cá mandou/ e por nós na cruz passou/ crua morte*”), a comunhão como meio de salvação (“*co 'gosto deste pão/ deixam a deleitação/ transitória*”), o mistério da união entre Deus e homem em Cristo (“*pois debaixo do que vemos/ estar Deus e homem cremos/ sem mudança*”), enfim, as verdades da fé vão tomando dimensão terrena, próxima e possível e como tais são tratadas.

Esses elementos mostram como a poesia de Anchieta está enraizada na cultura e na literatura européias medievais, não podendo, a rigor, ser considerada expressão da literatura brasileira do século XVI no sentido de expressar simbólica e formalmente uma experiência própria da terra e compartilhada por seus habitantes.

5. DA POÉTICA CLÁSSICA AO SENTIMENTO DA TERRA

Se hoje, num mundo em que as diferenças individuais são constantemente estimuladas, sabe-se que o processo de afirmação da identidade cultural depende de um movimento duplo de reação e convivência com outros valores, sabe-se também que, para que haja esse movimento, é necessário que alguma forma prática de vida seja sentida, aceita e valorizada, embora

nem sempre conscientemente, como específica e partilhada pelo grupo social. A representação simbólica desse sentimento dá-lhe consciência e reforça a união dos membros do grupo.

Ao considerarmos os primeiros poetas que escreveram no Brasil verificamos que eles viam a terra como objeto de admiração, mas não como fonte de inspiração poética, pois o repertório dos temas possíveis já “havia sido dado pelos fundadores da cultura clássica” Manuel Botelho de Oliveira, em 1705, expressa bem essa idéia:

“Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras”¹⁴

Essa referência ao surgimento de uma poesia brasileira, embora sob ressalva do autor, precisa ser relativizada ainda mais na medida em que, em sua própria prática criativa, mostra o profundo enraizamento nos modelos europeus. Em sua poesia ele usa, por exemplo, todo o arsenal metafórico barroco (*cravo* por boca, *crystal* por água, etc. e a representação das estações do ano como elas ocorrem na Europa onde *maio* é primavera e *dezembro*, inverno. Ressalte-se que o poeta escrevia na Bahia.

Em terra distante da civilização e dos padrões clássicos, como era o Brasil colônia, apenas cumpria aos nossos poetas imitar os modelos consagrados. Como Anchieta buscara inspiração e formas poéticas no mundo medieval e nos dogmas cristãos, Bento Teixeira Pinto, autor do primeiro poemeto épico aqui composto, a *Prosopopéia* (1601), as buscou nos poetas então conhecidos, especialmente Camões.

O poema de Bento Teixeira surge menos de três décadas depois de *Os Lusíadas* (1572), reproduzindo-lhe, contudo, apenas uma pálida imagem sintático-estrófica, além dos recursos mitológicos que toda épica devia ter. No prólogo ele declara sua filiação poética: Horácio, e deste toma a analo-

14 *Música do Parnaso*, p. 3. Interessante é que, na passagem daqueles poemas em que o poeta trata de assuntos típicos da poesia barroca européia para poemas em que trata de assuntos locais, ocorre uma mudança de tom, produzindo a impressão de que nossos poetas coloniais apresentam melhor desempenho nas composições em que eles conservam o mesmo conjunto “forma/tema” dos poemas de origem. Isso certamente se deve ao fato de que a apropriação da relação conteúdo/técnica poética se fez a partir de conjuntos fechados, isto é, em que o “tema” e a “forma”, a “intuição” e a “expressão”, mantiveram-se unidos na passagem das fontes européias para suas reproduções nacionais. Pelo contrário, toda vez que se tentou aplicar uma forma elaborada em decorrência das necessidades expressivas européias, adaptando-a aos temas brasileiros, a sensação que resultou foi de desarmonia, desencontro, queda de tom, como ocorre no poema *Ilha de Maré*.

gia entre poesia e pintura – o “*ut pictura poesis*” – e a idéia clássica do trabalho como meio de atingir a perfeição. Alude modestamente ao próprio texto como um “*rascunho*”, a que espera não falte “*a tinta do favor*” de seu homenageado, o governador de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho.

O que chama nossa atenção é exatamente sua falta de raízes no Brasil, que se restringem à figura do donatário, “...*em quem se esmalta/ A Estirpe d’Albuquerque excelente*”, cantado como herói universal, e uma descrição do porto de Pernambuco, feita com retalhos da astronomia mitológica das épicas clássicas.

A máscara de modéstia que introduz o poema é uma tópica antiga que Curtius, na *Literatura Européia e Idade Média Latina*¹⁵ chama “celeiro de provisões”. O recurso não esconde o vaidoso desejo de superar os que o precederam, simbolizados pela “*Lácia e Grega lira*”. O governador surge como “*firme muro*” protetor “*da Fé [e] da Cara Pátria*”, os mesmos conceitos que os cronistas cobravam dos nossos indígenas, ao constatarem que sua língua não tinha as letras F, L e R, não tendo, portanto, nem “*fê*”, nem “*lei*”, nem “*rei*” (Gândavo¹⁶; Gabriel Soares de Sousa¹⁷). Longe estavam eles (e sua época) de compreenderem que cada idioma recorta o mundo de uma maneira peculiar, ou, para dizer com Sapir, que:

“...*a língua não existe isolada de uma cultura, isto é, de um conjunto socialmente herdado de práticas e crenças que determinam a trama das nossas vidas.*”¹⁸.

A tópica de modéstia será usada também pelos árcades. Basílio da Gama (*Uruguay*, 1769) invoca a musa para que, juntos, honrassem o “*herói*” de seu poema (o Marquês de Pombal), por ter promovido o ataque às missões jesuíticas (dos Sete Povos, Rio Grande do Sul e banda oriental do Uruguai). Em primeiro plano, falam mais alto sua formação cultural portuguesa e a obediência de súdito fiel à Metrópole do que sua origem americana:

Musa, honremos o Herói, que o povo rude
Subjugou do Uruguay, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta¹⁹

15 *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p. 82.

16 *Tratado da Província do Brasil*, p. 181-3.

17 *Tratado Descritivo do Brasil*, p. 302.

18 *A Linguagem*, p. 205.

19 *Uruguay*, I, 6-8.

Além da ajuda de deuses e musas, a poética tradicional fornecia ainda as fórmulas para expressar a relação de mecenato e vassalagem coloniais. Pertencendo à estirpe dos heróis, era natural que o homenageado de Basílio participasse dos poderes divinos, o que justifica ao poeta buscar também o seu auxílio:

Herói, e Irmão de Herói, saudosa, e triste,
Se ao longe a vossa América vos lembra,
Protegei os meus versos²⁰.

Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781), menos criativo que Basílio e mais dócil ao modelo épico, usa uma fórmula típica do gênero: ao invocar a ajuda divina, procura engrandecer o objeto de seu canto e, assim, exibi-lo como uma “*grande obra*”:

Santo Esplendor, que do Grão Padre manas
Faze que em ti comece e em ti conclua
Esta grande obra, que por fim foi tua²¹.

Nas “*Reflexões Prévias e Argumento*”, que antecedem seu poema, manifesta o desejo de criar uma obra que ombreasse com *Os Lusíadas*. Emprega um procedimento muito comum desde os cronistas que, para louvar as coisas da terra, as comparavam com as européias, mostrando que as nossas não lhes ficavam devendo em nada. Também Botelho de Oliveira, na “*Ilha de Maré*” (1705) usou e abusou de hipérboles sobre as virtudes da natureza brasileira. O recurso chegou ao romantismo de Gonçalves Dias (“*Nosso céu tem mais estrelas...*”) e à paródia modernista que lhe fez Murilo Mendes (“*Nossas frutas são mais gostosas, mas custam cem mil réis a dúzia*”). Na fala introdutória de Durão, contudo, surge outro motivo para a feitura do poema: o amor da Pátria:

“Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria.”²².

Se no poema tal propósito não tem o tratamento que as “*Reflexões Prévias...*” sugerem, vale como indicação de seu afeto pela terra, que será,

20 *Ibid.*, I, 12-4.

21 *Caramuru*, I, II, 1-8.

22 *Ibid.*, Prefácio.

com o tempo, um dos fatores de integração espiritual dos nossos poetas com o espaço físico e geográfico da colônia.

A partir do século XVIII o argumento se faz cada vez mais presente: Botelho de Oliveira, na *“Música do Parnaso”* (1705), justifica sua obra, senão por ser melhor que a de outros, *“para ao menos ser o primeiro filho do Brasil, que faça pública a suavidade do metro”*²³; também Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, na *“Descrição da Ilha de Itaparica”* (1769), declara seus sentimentos à terra de origem: *“Cantar procuro, descrever intento/ Em um Heróico verso, e sonoro,/ Aquela que me deu o nascimento,/ Pátria feliz, que tive por ditoso”*²⁴; oito anos depois, Silva Alvarenga, no poema *“O Templo de Netuno”* (1777), confessaria, ao deixar Lisboa em direção ao Brasil: *“o puro amor do pátrio ninho/ Há muito que me acena”*²⁵.

Vejam agora uma das mais significativas manifestações de afeto pela terra, contida na poesia de Cláudio Manuel da Costa.

6. A LÍRICA DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

A lírica de Cláudio é interessante porque mostra como se vai deslocando o eixo de apreciação do Brasil da perspectiva cultural européia para uma ligação afetiva com a terra. Isso é mais importante na medida em que o poeta está fortemente ligado aos valores culturais e às convenções árcades.

Nascido no Brasil e tendo adquirido aqui suas primeiras experiências, passou alguns anos em Portugal onde estudou leis (Coimbra), mas, sobretudo, assimilou os padrões artísticos da época, e iniciou sua atividade criativa. Voltando ao Brasil, não encontra nem o ambiente cultural nem a realidade convencional que aprendera a admirar na poesia do tempo. Pelo contrário, aqui (entenda-se Minas Gerais do século XVIII) as pessoas só ambicionavam bens materiais, buscando enriquecer com a mineração do ouro. Apesar disso, o poeta está afetivamente ligado à terra que o viu nascer e onde sentiu as primeiras emoções. Nessa situação, escreve poemas como este:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado;

23 *Música do Parnaso*, p. 3.

24 *Presença da Literatura Brasileira*, I, p. 105.

25 *Obras Poéticas*, I, p. 267.

Por que vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas areias
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o planeta louro
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.²⁶

Se o poeta quer eternizar o rio de sua terra é porque acredita que a arte pode resgatar as coisas da ação do tempo. Sua imagem deita raízes em idéias bem clássicas: a) de que a arte é longa e a vida breve; b) de que a memória (Mnemosina) era a mãe das musas; c) de que o canto difundia a grandeza do objeto, como dissera Camões: “*Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar engenho e arte*” Por outro lado, o poema se alimenta do sentido espiritualizante da arte clássica, que buscava transcender aos fenômenos físicos e naturais. “A realidade do mundo não passa de ilusão fugaz”, pensava-se desde a condenação platônica e a pregação cristã. Petrarca (1304-1374) expressa esse impulso anti-mundano. Recordando sua paixão juvenil, a chama de “*erro*” (“*primo giovenile errore*”), precisamente porque: “*quanto piace al mondo è breve sogno*”

No poema de Cláudio, as imagens positivas da primeira estrofe, enquanto desejo de imortalizar o rio, contrastam com as da segunda estrofe, que podemos chamar “imagens da ausência”, pois expressam o sentimento de não encontrar na própria terra nem a paisagem nem as figuras pastoris que admirava na natureza arcádica: “rios de águas cristalinas”, “margens frescas e sombrias” “álamos copados”, “ninfas”, “pastores” “tardes calmas e claras”, etc.. Na “Fábula do Riberão do Carmo” chega a transferir para o rio brasileiro a frustração que em verdade é sua. Seu estado emotivo se manifesta pela voz do rio:

26 *A Poesia dos Inconfidentes*, p. 51.

Competir não pretendo
Contigo, ó cristalino
Tejo, que mansamente váis correndo:
Meu ingrato destino
Me nega a prateada majestade,

As ninfas generosas,
Que em tuas praias giram,
Ó plácido Mondego, rigorosas
De ouvir-me se retiram;

Não se escuta a harmonia
Da temperada avena
Nas margens minhas; que a fatal porfia
Da humana sede ordena,
Se atenta apenas o ruído horrendo
Do tosco ferro, que me vai rompendo.

Observa-se que o poeta retoma as imagens do soneto, que, aliás, aparecem também no “Prólogo” das suas *Obras*:

“A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego, me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço; mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes e a escrever a Fábula do Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania, que corre, e dava o nome à cidade Mariana, minha Pátria, quando era Vila”²⁷

Esse texto revela as motivações do poema. Embora não encontre no Brasil as imagens idealizadas da poesia arcádica, reconhece que uma força maior o liga à terra natal, e que o obriga a “*confessar... a maior paixão*”. Em outros termos, não há coerção capaz de anular a sensibilidade do poeta: 1) diante do real semantizado pela emoção; 2) diante das ligações com a terra

27 Note-se que o adjetivo “pátrio” indica, nos autores da época, não os conceitos abstratos hoje entendidos como “pátria” ou “nação”, mas a “terra de nascimento”. Peter Burke, estudando o surgimento da idéia de pertencer a uma coletividade de língua e território, refere-se a um humanista (Coluccio Salutati) que, no início do século XIV, se definia “um italiano por raça, um florentino por pátria (*“gente Italicus, patria Florentinus”*)”. Ver: Peter Burke, *A Arte da Conversação*, p. 96.

em que nasceu; 3) diante da língua que ainda não tem termos para expressar um sentimento original.

Entretanto, o compromisso do poeta: com *o real*, com suas *origens* e com o *idioma*, não é tarefa fácil. Cláudio resiste em assumir esse compromisso. Ele fala na “*desconsolação*” por não encontrar aqui as “*delícias do Tejo, do Lima e do Mondego*”, fato que o teria levado “*a entorpecer o engenho*” em sua terra. Temos então uma verdadeira auto-crítica poética:

“É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução”

Na verdade, o poeta divide-se em dois: um “eu” ao nível cultural, que se identifica com os valores do colonizador e, portanto, utiliza os símbolos deste; e outro “eu” que, não tendo ainda um sistema simbólico próprio, alimenta-se dos estímulos da realidade bruta, ainda sem significado estético e cultural. Daí a percepção de ausência na realidade brasileira (“*não vês nas tuas margens...*”), que o poeta preenche com as imagens do desejo (“*álamo copado*”, “*ninfas, gado*”, etc..).

Portanto, se Cláudio quer imortalizar o rio da terra, só poderá fazê-lo através do ato fundador da palavra, que ao nomear o real, o cria para o mundo da poesia e da cultura. É o significado da expressão “*despertar o sono vil do esquecimento frio*”, da primeira estrofe, onde se fundem o *despertar* e o *renascer* como instâncias superiores ao *sono* e à *morte*²⁸.

Se o poeta não encontra na realidade brasileira imagens poéticas é porque estas ainda não tinham sido criadas. Nesse momento, a palavra poética recupera sua primitiva função de um “falar natural”, que apreende o particular sensível. Como diria Vico (1794), marcando a diferença entre “razão” (“*metafísica racional*”) e “fantasia” (“*metafísica fantástica*”):

“Com o entendimento, o homem desenvolve sua mente e compreende as coisas, mas, ao não entendê-las, tira de si mesmo essas coisas e, transformando-as, as inventa”²⁹

28 Na poesia moderna esse gesto vivificador é dado pela consciência. É por isso que Ricardo Reis, o céptico heterônimo pessoano diz: “*O sono é bom pois despertamos dele/ para saber que é bom...*” (In *Obra Poética*, p.).

29 “*l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col transformandovisi, lo diventa*” (*La scienza nuova*, I, p. 192).

É o que faz Cláudio no primeiro terceto. O rio brasileiro é designado de “*turvo*”, adjetivo que deita raízes em duas referências: uma *realidade* e um *valor*. No “Prólogo” ele já dissera: “*Turva e feia, a corrente destes rios, primeiro que arrebate as idéias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhe tem pervertido as cores*”

Portanto, o rio brasileiro é “*turvo*” porque suas águas são revolvidas no ato da mineração, o que, para a poética do tempo, não seria nada poético, uma vez que implicava em puro interesse material. Mas, se nem o real nem sua expressão lingüística pudessem ser matéria de poesia, não restaria ao poeta senão repetir indefinidamente as soluções tradicionais; ou, então, a paralisação do impulso criativo. É isto que sugere Cláudio no “Prólogo”:

“destinado a buscar a Pátria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui, entre a grosseria dos seus gênios, que, menos pudera eu fazer que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorância!”

Mas, para o bem da poesia, isso não se realiza, e o poeta faz o poema, mesmo não tendo outra matéria-prima que a realidade bruta, marco zero da criação.

Finalmente, sentida uma *ausência* (a do modelo poético) e apontada uma *presença* (a da realidade brasileira), só resta ao poeta moldar o poético como expressão que transfigura o real, resgatando-o, ao mesmo tempo, do *utilitário* e do *informe sem nome*. É o que faz Cláudio no terceto final:

Que de seus raios o planeta louro
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

Isto é, as águas iluminadas pelo “*planeta louro*” projetam o referente histórico (o ciclo da mineração do século XVIII) sobre o plano metafórico das sensações estéticas como beleza puramente contemplada. É o modo de encontrar uma imagem capaz de dar conta do duplo significado da luz que, incidindo sobre o líquido, faz brotar tanto o ouro no seu sentido próprio de metal precioso (referente histórico) quanto o brilho das irradiações luminosas (valor estético). Dessa forma, o poeta concilia a percepção do real, motivo daquilo que ele chama “*ambiciosa fadiga de minerar a terra*” (“Prólogo”), com o desejo de despertar o prazer estético desinteressado.

Concluindo, podemos dizer que Cláudio parte de uma posição que não admite a realidade como fonte de poesia. Apesar disso, sente-se ligado à terra ainda sem tradições. Nesse contexto, o adjetivo “*turvo*” não é mais um termo negativo, por oposição ao “*crystalino*” dos rios árcades, mas a diferença específica que separa da tradição poética portuguesa a emergente poesia brasileira: se aquela projetava o poético como um real fictício, isto é, convencional, esta precisa projetar o real, semantizado pela emoção, como valor e símbolo poéticos. Embora submetendo-se às imposições poéticas e culturais de seu tempo, o poeta encontra meio de falar do real que lhe absorve a atenção e expressa o sentimento.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. “Lírica e Sociedade” In: *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1980.
- ASSIS, Machado. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, AGUILAR, 1962. 3v.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1966.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BURKE, Peter(1993). *A Arte da Conversação*. São Paulo, UNESP, 1995.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo. Domus, 1963.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. 12a. ed. São Paulo, Melhoramentos, s/d.
- CANDIDO, Antonio. “No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa” In: *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. São Paulo, Martins, 1964. 2v.
- CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*. 5a. ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973. 3v.
- CASTELLO, Aderaldo. *Manifestações Literárias da Era Colonial*. São Paulo, Cultrix, 1969.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, MEC-INL, 1957.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Antología Mayor de la Literatura Hispanoamericana*. 2 v. Barcelona, LABOR, 1969.
- GAMA, José Basílio da (1769). *O Uruguai*. Edição comemorativa do Segundo Centenário anotada por Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Osvaldo Braga. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1941.
- GÂNDAVO, Pêro de Magalhães(1570). *Tratado Descritivo da Província do Brasil*. INL/MEC., 1965.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1936). *Raízes do Brasil*. 5a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

- _____. (1959). *Visão do Paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento do Brasil. São Paulo, NACIONAL/EDUSP, 1969.
- _____. *Capítulos de Literatura Colonial*. Org. e Intr. de Antonio Candido. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- IMBERT, Enrique Anderson(1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2v. I Colonia - Cien años de República. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. I (1550-1794). 3a. ed. São Paulo, Cultrix, 1978. 5v.
- MONTAIGNE, Michel de(1580). *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Os Pensadores XI, 1972.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de(1705). *Música do Parnaso*. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro, MEC/INL., 1953. 2t.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.
- PEIXOTO, Alvarenga. *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*. Manuel Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Novara, Inst. Geografico de Agostini, 1962.
- PINTO, Bento Teixeira(1601). *Prosopopéia*. Introdução, estabelecimento de texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Durval. Rio de Janeiro, Melhoramentos/INL., 1977.
- PRADO Jr., Caio(1933). *Evolução Política do Brasil e Outros Estudos*. São Paulo, Brasiliense, 1969.
- PROENÇA FILHO, Domicio(org.). *A Poesia dos Inconfidentes*. Poesia Completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo, Cultrix, 1966.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em Berço Esplêndido*. A Fundação de uma Literatura Nacional. São Paulo, Siciliano, 1991.
- SAPIR, Edward. "Língua, Raça e Cultura" In *A Linguagem*. Introdução ao Estudo da Fala. Rio, Acadêmica, 1971.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar(1955). *História da Literatura Portuguesa*. 7a. ed. Santos, Martins Fontes, 1973.
- SOUSA, Gabriel Soares de(1587). *Tratado Descritivo do Brasil*. 4a. ed. São Paulo, Nacional/Edusp, 1971.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*, 3a. ed.. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
- VICO, Giambattista(1744). *La scienza nuova*. Roma-Bari, Laterza, 1974. 2v.
- UREÑA, Pedro Henriquez(1947). *Historia de la Cultura en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

ABSTRACT: This article tries to illustrate how the first colonists who wrote about Brazil saw it from their own experience, projects and values. If at first our poets assumed their Metropolis' cultural and literary identity, they would through time, develop a new sensibility associated to new ways of seeing and feeling their relationship with the environment, whose consequences would reflect in the poetry produced here.

Key-Words: Literature and colonization, brazilian poetry.

Título	Língua e Literatura
Normalização	Eunides A. do Vale
Projeto de capa	Moema Cavalcanti
Editoração Eletrônica	Selma M ^a Consoli Jacintho
Revisão	dos autores / Ivone Daré Rabello / Simone Zaccarias
Arte-final	Erbert Antão da Silva
Secretaria Gráfica	Eliana Bento da Silva Amatuzzi Barro
Divulgação	Seção de Publicações
Formato	16x22 cm
Mancha	11,5x19 cm
Papel	off-set 75 g/m ² e cartão branco 180 g/m ²
Impressão da capa	Marrom escuro
Número de páginas	219
Tiragem	200

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

HOMENAGEM

Lafetá — Meu amigo mineiro

Elisa Guimarães

Lições de Lafetá

Irene A. Machado

ARTIGOS

“Não diferem o historiador e o poeta...” O texto histórico como instrumento e objeto de trabalho

Angélica Chiappetta

A exatidão imprecisa: Um ensaio sobre interdisciplinaridade, discurso e texto

Antonio Vicente Marafioti Garnica

O texto em aula de Língua Portuguesa

Elisa Guimarães

Um olhar “bakhtiniano” sobre o carnaval na canção “Vai passar” (Francis Hime e Chico Buarque)

Elizabeth Harkot La Taille

Pesquisando o complexo ato de ler em língua estrangeira — Instrumentos de pesquisa

Eliana Rosa Langer

Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin

Irene A. Machado

Na concisão de um soneto, o imaginário cavaleiresco português

Lênia Márcia Mongelli

Representação das linguagens sociais no romance: Desencontro cultural e ideológico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Maria Celina Novaes Marinho

O lirismo de Caio Valério Catulo. Uma leitura de seu poema sobre um barco (carm. iv)

Maria da Glória Novak

A lira esfacelada do poeta (Uma interpretação dos desdobramentos do tema da viola quebrada na obra de Mário de Andrade)

Simone Rossineti Rufinoni

Palavra de jornal — A linguagem intermediária

Thais Montenegro Chinellato

CONFERÊNCIAS

Reflexões sobre os estudos do texto e do discurso

Diana Luz Pessoa de Barros

A literatura como visão do novo mundo

Roberto de Oliveira Brandão